

UNITEXT - COLECȚIA FNT

Cincizeci de regizori-cheie ai secolului 20



Festivalul Național de Teatru este un eveniment finanțat de
Ministerul Culturii și Patrimoniului Național
împreună cu Primăria Generală a Capitalei
și produs de Uniunea Teatrală din România – UNITER



EDITURĂ A UNITER

Coperta: DAN STANCIU

Redactor: ELENA POPESCU

© 2005, Shomit Mitter și Maria Shevtsova
(toate drepturile rezervate)

© pentru versiunea română: 2010, Anca Ioniță și Cristina Modreanu
Traducere autorizată din ediția în limba engleză publicată de Routledge,
membră a Grupului Taylor & Francis.

Titlul original:

Fifty Key Theatre Directors, edited by Shomit Mitter and Maria
Shevtsova, Ed. Routledge, Taylor & Francis Group, London and New
York, 2005, reprinted 2007

Colecția FNT

ISBN: 978-973-8129-47-4

CINCIZECI DE REGIZORI-CHEIE AI SECOLULUI 20

Editori
Shomit Mitter și Maria Shevtsova

Traducere de
Anca Ioniță și Cristina Modreanu

Editura UNITEXT
București, 2010

Shomit Mitter are un master în filologie la Oxford University și un doctorat la Universitatea Cambridge. În 1992 a publicat *Systems of Rehearsal*, o carte despre teoria spectacolului bazată în parte pe munca lui cu Peter Brook, Augusto Boal și Richard Schechner. După ce a predat câțiva ani literatură engleză și teatru la Universitățile Cambridge și Nottingham, este implicat acum în conducerea unei afaceri în aviație, dar totodată scrie și produce filme.

Maria Shevtsova este profesor de Drama și Arte Teatrale la Goldsmith College, Universitatea din Londra, în trecut deținând poziția de Decan la Universitățile din Connecticut și Lancaster. Este autorul volumelor *Theatre and Cultural Interaction* (University of Sidney Press, 1993) și *Dodin and the Maly Drama Theater: Process to Performance* (Routledge, 2004). A editat edițiile tematice *Theatre and Interdisciplinarity* (2001) pentru *Theatre Research International* și *The Sociology of Theatre* (2002, împreună cu Dan Urian) pentru *Contemporary Theatre Review*, ultima incluzând articolul ei "Appropriating Pierre Bourdieu's *Champ* and *Habitus* for a Sociology of Stage Productions". Este co-editor al *New Theatre Quarterly*, editor contributor al *Theatre Research International* și editor consultant al *Literature and Aesthetics*.

SUMAR

(în ordine cronologică)

Introducere	1
André Antoine (1858-1943)	
Vladimir Nemirovici-Dancenko (1858-1943)	
Konstantin Stanislavski (1863-1938)	
Edward Gordon Craig (1872-1966)	
Max Reinhardt (1873-1940)	
Vsevolod Meyerhold (1874-1940)	
Jacques Copeau (1879 – 1949).....	
Alexander Tairov (1885 – 1950)	
Erwin Piscator (1893 – 1966).....	
Antonin Artaud (1896-1948).....	
Bertolt Brecht (1898 – 1956)	
Lee Strasberg (1901 – 1982)	
Jean Vilar (1912 – 1971)	
Tadeusz Kantor (1915 – 1990)	
Joan Littlewood (1914 – 2002)	
Iuri Liubimov (1917 -)	
Giorgio Strehler (1921 – 1997)	
Julian Beck (1925 – 1985)	
Peter Brook (1925 -).....	
Augusto Boal (1931 -).....	
Jerzy Grotowski (1933 – 1999).....	
Luca Ronconi (1933 – 1999).....	

Peter Schumann (1934 –)	
Joseph Chaikin (1935 – 2003).....	
Eugenio Barba (1936 –)	
Yukio Ninagawa (1936 –)	
Lee Breuer (1937 –)	
Richard Foreman (1937 –)	
Peter Stein (1937 –).....	
JoAnne Akalaitis (1939 –).....	
Ariane Mnouchkine (1939 –)	
Tadashi Suzuki (1939 –).....	
Pina Bausch (1940 –)	
Rex Cramphorn (1941 – 1991).....	
Robert Wilson (1941 –)	
Anatoli Vasiliev (1942 –)	
Patrice Chéreau (1944 –).....	
Lev Dodin (1944 –)	
Elizabeth LeCompte (1944 –)	
Jim Sharman (1945 –)	
Anne Bogart (1951 –).....	
Lluís Pasqual (1951 –).....	
Eimuntas Nekrosius (1952 –)	
Declan Donnellan (1953 –)	
Neil Armfield (1955 –).....	
Robert Lepage (1957 –).....	
Simon McBurney (1957 –).....	
Peter Sellars (1958 –)	
Deborah Warner (1959 –).....	
Calixto Bieito (1963 –).....	
Index	
Notele traducătorilor	
Note despre autorii articolelor și traducători	

INTRODUCERE

Am ales numele regizorilor incluși în acest volum în spiritul generării unei vii dezbateri. Scopul nostru este să stimulăm interesul pentru procesul creației teatrale a unora dintre regizorii secolului 20 și 21 care au marcat practica teatrală, și nu să generăm o listă definitivă care să fixeze o dată pentru totdeauna reușitele celor incluși aici, în detrimentul celor care nu au fost incluși. Am vrut să avem un amestec incitant de sexe, de figuri mai vechi și mai noi din peisajul teatral. Am amestecat în mod deliberat articolele despre personaje binecunoscute cu articole despre aceia mai puțini vizibili, dar la fel de interesanți.

Decizia de a nu alcătui "Națiunile Unite ale teatrului", cu reprezentări proporționale de pe toate cele cinci continente este, de asemenea, o consecință a hotărârii noastre de a face această carte mai degrabă analitică decât descriptivă. Deși cartea oferă un minimum de informație brută despre fiecare regizor, am simțit că articolele despre fiecare dintre ei ar trebui să fie mai puțin destinate furnizării de date biografice, decât încercării de a atinge nucleul operei anumitor creatori și de a surprinde esența acesteia în cele câteva paragrafe. Noi vedem fiecare articol ca pe un ghid către inima operei acestor regizori, către principiile care animă creația lor. Ni s-a părut important să limităm geografic acest volum pentru a permite cititorilor să aplice înțelegerea lor față de opera unor regizori și operei celorlalți.

O carte tip "Cincizeci de chei" servește mai multor scopuri. Poate fi folosită de către un cititor ca o carte de referință, din când în când, pentru verificarea discretă a cunoștințelor despre fiecare dintre cei incluși. De asemenea, trebuie să fie structurată în așa fel încât să facă lucrurile ușoare, atât pentru acela care vrea să "verifice" rapid ceva, cât și pentru

studenți, actori, regizori sau oricare alt practician al teatrului care ar putea dori să o citească de la început până la sfârșit. Pentru a satisface atât pe iubitorul de teatru, cât și pe student sau pe practicienii teatrului, articolele încearcă să facă legătura între viziunea fiecăruia dintre regizorii discutați aici și metodele aplicate pentru a pune în practică aceste viziuni. Analizele sunt, așadar, bazate, acolo unde este posibil, pe studii despre repetițiile lor sau alte metode de lucru. Acestea, mai mult chiar decât spectacolele în sine, sunt zonele în care pot fi observate cel mai bine metodele de lucru ale regizorilor. Pare semnificativ faptul că semnatarii articolelor, lucrând în mod independent, au ales să se centreze pe relația dintre regizor și actor, ca element esențial al muncii regizorale. Într-un secol care, teoretic, a produs teatru în toate genurile și stilurile imaginabile, legătura dintre actor și regizor și cercetarea operată de ei împreună, pentru folosirea întregului potențial actoricesc, se dovedesc două dintre cele doar câteva teme ce alcătuiesc fațetele unei opere regizorale. Există regizori care au lucrat obsesiv într-un cadru naturalist sau realist și regizori care au fost la fel de obsedați, adesea din motive politice, să dea operei lor poezia și flexibilitatea ce vin din abordarea mai relaxată a teatralității. Oricât de diverse ar fi aceste presupuneri, ele au generat, aproape fără excepție, metode de antrenament al actorului ce cuprind cele mai semnificative contribuții aduse de fiecare dintre cei selectați la dezvoltarea teatrului secolului 20 și la intrarea lui în prima decadă a secolului în care ne aflăm.

Date fiind scopurile diferite pe care le-au avut acești regizori, exercițiile și rutinele dezvoltate de ei au fost numeroase și distincte. Dacă există o urmă comună ce poate fi identificată, aceea este înclinația înspre a lucra cu corpul, mai degrabă decât exclusiv cu mintea actorului și, cel mai frecvent, de a nu produce o separare între acestea. De la începuturile "metodei acțiunilor fizice" a lui Stanislavski și ale "biomecanicii" lui Meyerhold și până la hotărârea mai recentă a unor regizori ca Ariane Mnouchkine sau Anne Bogart de a crea producții prin ateliere de lucru cu actorii, mai degrabă decât pe baza unor texte scrise deja, a existat în secolul 20 o tendință puternică de a vedea teatrul ca pe o formă de artă plastică mai mult decât una intelectuală. Capacitatea teatrului de a genera o pletoră de imagini vizuale, acustice și fizice, toate deodată, este o

funcție a tendinței sale recente de a se baza pe acțiune și nu pe limbaj, ca mediu de construcție a spectacolului. Această deplasare de la dominația cuvântului înspre primatul corpului în mișcare constituie contribuția esențială a artei regizorului la dezvoltarea teatrului în multiplele sale forme de azi.

Shomit Mitter
Maria Shevtsova

ANDRÉ ANTOINE (1858 – 1943)

Viziunea pe care Antoine dorea să o pună în aplicare când a creat primul său teatru, Teatrul liber (1887-1994), a fost aceea de a construi un *teatru de încercare* (în orig.: *théâtre d'essai*), un teatru-atelier unde piesele puteau fi montate fără să se țină cont de șansele lor de succes comercial. El oferea un stagiu pentru scrierea noilor piese ale căror teme sau formă provocatoare fuseseră respinse de alții. Dramaturgii deveneau parte din companie, iar compania își dezvoltă metodele în beneficiul textului. Montarea în decurs de 7 ani a 111 piese – drame în versuri, drame simboliste, farse negre, piese naturaliste cunoscute sau ”felii” într-un act din viața celor sărmani – demonstrează că viziunea a fost pe deplin împlinită.

Era evident de la bun început că publicul era atras atât de mizanscenă, de interpreți și simțul lor de echipă, cât și de piesele înseși. Asta se vedea încă și mai bine în companiile de repertoriu profesioniste, având resurse mai bune, Teatrul Antoine (1897 – 1906), și mai târziu Teatrul Odeon (1906-1914). Susținând în mod substanțial integritatea textului dramatic într-o epocă a adaptărilor făcute la întâmplare, Antoine și-a asumat sarcina de a interpreta cu acuratețe pentru scenă lumea imaginată de scriitor. Tocmai pentru că avea grijă cu asiduitate de nevoile piesei, acest campion al teatrului dramaturgilor a devenit unul dintre inițiatorii teatrului regizorilor.

Practica lui Antoine în montarea unei piese noi s-a format devreme și a rămas consistentă. Mai întâi, dramaturgul citea piesa pentru întreaga companie. Apoi, Antoine alcătuia o distribuție și, singur cu textul, proiecta o mizanscenă preliminară. Asta presupunea așezarea piesei într-o schemă de decor, cu planuri de scenă, marcarea intrărilor și ieșirilor și, prin cruciulițe și săgeți, stabilirea pozițiilor actorilor și a mișcărilor. În dezvoltarea mizanscenei, Antoine altera rareori dialogurile, dar textele lui de lucru arată că deseori înlocuia curajos indicațiile dramaturgului cu ale sale proprii. Interesant este că autorii dramaticei nu

numai că nu protestau împotriva acestor substituiri, dar le și incorporau ulterior în variantele publicate ale pieselor lor.

Stilul actoricesc dezvoltat în teatrele lui Antoine era în mod evident o prelungire a sensibilității lui intuitive. Era în mod deliberat subtil, respingând "a-r-t-i-c-u-l-a-r-e-a exagerată" (Teatrul liber, mai 1890:82) învățată la Conservator. Diferența față de norma obișnuită atrăgea deseori comentarii: "nimic forțat, nimic melodramatic, fără efecte, fără țipete, fără gesturi mari" (Le Gaulois, 12 octombrie 1887). "Fără tras la public, fără jucat pentru galerie" (George Moore, Pall Mall Gazette, 5 februarie 1889). Criticii laudau "adevărul", "simplitatea", "naturaletă" jocului, dar și inteligența și înțelegerea de care dădeau dovadă actorii. În combinarea acestor elemente stau și puterea și contradicțiile metodei lui Antoine. Pentru el, actorul convingător nu numai că trebuia să-și piardă conștiința de sine și să devină personajul, dar trebuia și să mențină controlul asupra rolului, pregătind fiecare mișcare și intonație prin repetiții intense.¹

Repetițiile lui Antoine aveau loc, de câte ori era posibil, pe scenă, cu decor și costume, astfel încât actorii să învețe să trăiască în și cu ele. Se presupunea că lumea piesei se continuă și în afara limitelor scenei, deci actorii știau întotdeauna dacă intră din stradă sau dintr-o altă cameră. Chiar și lumi îndepărtate și imaginare precum aceea a lui Émile Bergerat din *La Nuit bergamasque/ Noaptea bergamască* (1887) erau prezente în mod concret, cu plante adevărate în grădini, în loc de picturi pe pânza neagră a fundalului. Acțiunea era concepută nu ca o serie de ținte individuale, ci ca un proces interactiv. Conștientizarea fizică reciprocă, contactul vizual și arta de a asculta erau de o importanță capitală. Dublurile nu erau admise, nici măcar pentru cele mai mici roluri, din cauza nevoii actorului de a "trăi" rolul. Scenele erau lucrate din nou și din nou. Replici, gesturi și interacțiuni erau explorate până când deveneau o a doua natură. Actorii erau îndemnați să observe oamenii reali – o femeie la piață, un informator al poliției, un patron de bar local – astfel încât ținuta, mișcarea și felul de a vorbi să arate trăsăturile fizice, psihologice

¹ Antoine, André (1919) "Mounet-Sully et le paradoxe sur le comédien", L'Information, July

și sociale ale personajelor. Odată ce Antoine era satisfăcut cu preliminiarile, detaliile mizanscenei erau transcrise de regizorii tehnici și trebuia să fie urmate cu scrupulozitate. Paradoxul în ceea ce-i privește pe actori era că ei trebuia să-și ”trăiască” rolurile fără a omite însă nici o mișcare din cele prevăzute anterior.

În mod obișnuit, locul de joc în teatrul francez era avanscena, cu adresare directă la public. În teatrul lui Antoine, relația dintre scenă și public s-a schimbat pentru prima dată. Mijlocul scenei a devenit centrul acțiunii, actorii fiind îndrumați să joace între ei și nu pentru auditoriu. Sala era în întuneric (această practică datează abia din 1888), iar actorii nu conștientizau prezența spectatorilor. Desigur, asta însemna schimbarea de la stilul de joc expozitiv la cel iluzionist. Cum publicul nu mai era situat în centrul atenției, spectatorii au început să experimenteze iluzia de a fi cei ce trag cu urechea, martorii neștiuți ai unei lumi închise, în care cele mai intime griji ale personajelor erau dezvăluite. Cum spunea John Jullien, bariera dintre scenă și sală este acum ”al patrulea perete, transparent pentru public, opac pentru actori”².

Ignorarea publicului era, desigur, numai o aparență. Tocmai pentru că ținea să obțină un efect de realism complet, Antoine trebuia să se folosească de artificii pentru a-l obține. O instalație nepotrivită, o imitare prea evidentă a beției, o prea bruscă oprire a ploii artificiale puteau să compromită iluzia. Așa încât mobila din scenă trebuia să fie ușoară, iar lumina să fie direcționată pentru a arăta ca și cum ar fi intrat pe fereastră. Țăranii din *Cavaleria rustică* de Verga (1888) trebuia să arate ca niște sicilieni, nu francezi, iar cei din *The Weavers/Țesătorii* lui Hauptman (1893) să fie silezieni. Montarea cu *Puterea în tunericului* din 1888, cu costumele vechi purtate de actori, icoanele și samovarele din scenă, împrumutate din comunitatea emigranților ruși, a devenit proverbială, un reper de montare autentică. Dar în fiecare caz era creată *impresia* de autenticitate, adesea ca prin prestidigitatie. De exemplu, obiectele ”autentice” rusești din montare proveneau dintr-o clasă socială destul de diferită de aceea din piesa lui Tolstoi. Iluminatul „realist” era de fapt în mod subtil întărit pentru a da mai multă claritate acțiunii. Lanterne erau

² (1892) Le Théâtre Vivant, Paris: 11

plasate astfel încât să surprindă în raza lor de lumină expresii ale chipurilor chinuite. Și mai semnificativ: decorul era astfel așezat încât să arate cât mai natural posibil, fără a umbri vreodată acțiunea.

Cu cât o scenă părea mai sălbatică și mai întâmplătoare, cu atât mai atent fusese ea orchestrată. Mult admiratele scene cu mulțimi ale lui Antoine erau create printr-un amestec de blocaje strategice și condiționări operative: regizorul folosea un fluier de supraveghetor ca să-i facă pe actori să răspundă prompt. Folosea practica celor de la Teatrul Meiningen¹ de a divide o mulțime de 200 de persoane sau mai mult în grupuri mici, fiecare cu un lider propriu și având desemnată o activitate specifică. Sunetul de pași mărșăluind, tobe și împușcături era creat în culise, ca să dea impresia de dezordine îndepărtată. Vocile grupurilor mici avansând din adâncimea teatrului erau poziționate din ce în ce mai aproape de scenă, ca să creeze impresia unei răscoale care se apropie. Prima încercare a lui Antoine de a crea o mulțime răsculată a fost în *La Patrie en danger/Patria în pericol* (1889) în care, pentru a fi cât mai convingător pentru public, l-a pus pe actorul Mevisto să strige atât de realist înspre mulțimea de pe scenă, încât acesta și-a pierdut vocea. În scena de la forum din *Julius Caesar* (1906) grupuri de actori tușeau, murmurau și îi ușuiau pe cei care vorbeau în timpul discursului lui Antoniu, care începe cu "Prietenii, romani, oameni de la țară...", creând impresia de opinii și atitudini diferite în masa de oameni prezenți.

Antoine era centrul creativ al teatrului său și totul pleca și se întorcea la acela numit de toți "patronul". Deși lucra îndeaproape cu actorii, scenografi și scriitorii, practica lui era despotică. Nici un actor nu-i contrazicea intervențiile. El își menținea poziția prin forța propriei determinări. În teatrele lui vechea funcție de coordonare a managerului de scenă a cedat locul noilor funcții ale regizorului de scenă. Jucând în toate montările create de el până la mutarea la Odeon, asumându-și responsabilitatea de a selecta textele și de a le înscena, susținând audiiții pentru actori, angajând mașiniști, supraveghind design-ul și montarea decorului, dar asumându-și și responsabilitatea financiară pentru întreaga antre-

¹ Nota traducătorului: Teatrul din orașul Meiningen este locul în care se consideră că s-a născut regia, în sensul modern al cuvântului.

priză, Antoine a fost mai mult un practician al scenei decât un teoretician. Actorii lui erau obligați să învețe în procesul muncii, nu în școala de teatru pe care dealtfel el o visa. A pretins și a primit o remarcabilă loialitate din partea trupei, mulți dintre actori rămânând cu el de-a lungul anilor. Teatrele lui au devenit magneti pentru scriitori, actori, regizori nerăbdători să învețe.

În cele din urmă, ideea lui Antoine de a crea un teatru al dramaturgilor, care să funcționeze independent de cerințele impuse de succesul comercial, a avut cel mai mare impact asupra teatrului viitor. Aceasta a fost gândirea care a animat primul proiect al lui Antoine, Teatrul liber, generând peste 12.000 de articole de ziar în primii trei ani de funcționare. Multe dintre tacticile dezvoltate de Antoine pentru a susține un asemenea teatru – o listă de subscripție pe stagiune, care să asigure securitatea financiară, seri de spectacol cu casa închisă pentru a evita cenzorii, reprezentații unice ale unor montări sau serii foarte scurte, o echipă de actori amatori amestecați cu actori profesioniști străluciți – au inspirat practicile multor companii alternative precum Freie Bühne din Berlin, Théâtre d'Oeuvre al lui Lugné Poe, Teatrul Intim al lui Strindberg, Teatrul de Artă din Moscova.

Alte lecturi:

- Chothia, J. (1991) *Directors in Perspective: André Antoine*, Cambridge: Cambridge University Press.
Henderson, J.A. (1971) *The First Avant-Garde*, London: Lawrence Verry.
Stokes, J. (1972) *Resistible Theatres*, London: Elek.

JEAN CHOTHIA
traducere de Cristina Modreanu

VLADIMIR NEMIROVICI-DANCENKO (1858 – 1943)

Teatrul de Artă din Moscova este cunoscut, în general, în vest ca teatrul lui Konstantin **Stanislavski**. Vladimir Nemirovici-Dancenko, co-fondatorul său, este perceput ca având un rol secundar. Cu toate acestea, fără Nemirovici nu ar fi existat niciun teatru. Faimoasa întâlnire cu Stanislavski de la restaurantul Slavianski Bazar, în vara anului 1897, care a dus la crearea teatrului, a fost inițiativa lui Nemirovici. Spre deosebire de Stanislavski, Nemirovici nu a creat un sistem de actorie. Așa că, în timp ce moștenirea lui Stanislavski transcende Teatrul de Artă din Moscova, moștenirea lui Nemirovici este inseparabilă de ‘MKhT’, una dintre instituții culturale unice ale secolului al douăzecilea.

În anul 1897, Nemirovici era un dramaturg multi-premiat, ale cărui piese fuseseră jucate la Teatrul Imperial Mic. Era, de asemenea, un recunoscut critic de teatru și profesor ce căuta să reformeze arta teatrală rusă care, la sfârșitul anilor 1890 se dovedea a fi ruptă atât de viața reală, cât și de aspirațiile literare și artistice ale timpului. În timpul memorabilei întâlniri de la Slavianski Bazar, Nemirovici și Stanislavski au formulat principiile de bază ale Teatrului de Artă din Moscova. Noul teatru avea să renunțe la sistemul de staruri actoricești și la distribuțiile făcute pe tipologii precum “rolul principal masculin” și “june prim”, în favoarea jocului de ansamblu. Repertoriul său urma să fie alcătuit din piese cu un conținut artistic solid, care ar fi îngăduit teatrului să joace un rol important social și educațional. “Un teatru important și semnificativ trebuie să vorbească despre lucruri importante și semnificative”, scria Nemirovici. “Când arta nu mai servește acestui scop, ea devine o distracție pentru cei bogați.”¹

La acea întâlnire s-a stabilit, de asemenea, ca Stanislavski să aibă ultimul cuvânt în materie de regie, iar Nemirovici, ultimul cuvânt în probleme de repertoriu și dramaturgie. Curând au realizat, însă, că

¹ Nemirovici-Dancenko, V.I. (1979) *Izbranie pisma*, Vol. I, ed. V. Vilenkin, Moskva, Iskustvo: 297-298

această împărțire a responsabilităților era mai mult simbolică decât practică. Nemirovici ținea foarte tare ca repertoriul noului teatru să fie format, în principal, din piese contemporane. “Dacă teatrul s-ar dedica exclusiv repertoriului clasic și nu ar reflecta viața modernă, ar muri foarte curând,”² argumenta el. Pentru Nemirovici, unul dintre scopurile principale ale noului teatru era să pună în scenă piesele lui Cehov. Pentru Stanislavski, care era interesat în principal de repertoriul clasic, Cehov nu se remarcă, în niciun fel, printre dramaturgii contemporani. Ani mai târziu, Nemirovici și Stanislavski mărturiseau, amândoi, că la baza Teatrului de Artă din Moscova a fost uniunea a două voințe creatoare diferite și, de multe ori, străine, una alteia. Conflictul din cadrul relației dintre Stanislavski și Nemirovici a fost la fel de esențial pentru Teatrul de Artă din Moscova precum cel dintre personaje, pe scenă.

Stanislavski a fost de acord cu montarea în 1898 a *Pescărușului*, dar a păstrat o rezervă în ceea ce privește piesa. Pentru Nemirovici, succesul montării era o problemă atât de reputație personală, cât și artistică. S-a decis că Stanislavski va concepe planul de producție, pe baza căruia Nemirovici urma să repete cu actorii. Stanislavski a sugerat o mizanscenă care să fie în conformitate cu “adevărul vieții”, în timp ce Nemirovici s-a concentrat pe a transmite publicului “muzica” piesei, pe care, susținea el, Stanislavski nu o simțea. Caracteristica cea mai importantă a repetițiilor era abilitatea lui Nemirovici de a identifica jumătățile de ton cu ajutorul cărora putea crea o atmosferă “naturală”. Această atmosferă avea să devină mai târziu o marcă a spectacolelor produse de Teatrul de Artă din Moscova. Nemirovici venea cu o sensibilitate acută pentru stilul autorului, culoarea piesei și tonul pe care îl vroia de la actori. Pe de altă parte, talentul unic al lui Stanislavski era să vadă viața de dincolo de piesă. Pentru Stanislavski o piesă nu era atât un text literar, cât o transcriere în cuvinte a unei situații reale, care putea fi re trăită pe scenă. Când vorbea despre *Othello* nu vorbea despre o piesă a lui Shakespeare, ci despre povestea maurului din Veneția, pe care Shakespeare pur și simplu o pusese pe hârtie.

² Ibid.: 118

În contrast cu Stanislavski, care nu poseda un simț tragic al lumii, Nemirovici avea o sensibilitate specială pentru tragedie, pe care era capabil să o pună în scenă cu succes. În 1903, cu doi ani înainte de Prima Revoluție Rusă, Danceko a regizat *Iulius Caesar* „ca pe o tragedie a istoriei însăși, ca pe tragedia cursului inevitabil al istoriei, ce aduce cu el sfârșitul libertăților republicane și triumful imperiului.”³

Ceea ce se remarcă în spectacol era mulțimea vibrantă, colorată, atot-distrugătoare, având multă energie, dar foarte puțină rațiune. Roma nu era o capitală imperială, așa cum apărea portretizată în picturile secolul nouăsprezece, ci un oraș din sud, aflat în fierbere, un oraș gata de a fi adus în stare de sclavie.

Producția care a exprimat cel mai bine simțul tragediei, ca și cel al stilului literar pe care Nemirovici-Dancenکو îl avea, a fost propria adaptare pentru scenă a romanului lui Dostoievski, *Frații Karamazov*. Cea mai semnificativă dintre toate producțiile Teatrului De Artă din Moscova, a cărei influență se simte și astăzi în multe dintre adaptările pentru scenă ale romanelor, a apărut aproape accidental. Teatrul era în miezul repetițiilor la *Hamlet*, co-regizat de către Gordon **Craig** și Stanislavski, când ultimul dintre ei s-a îmbolnăvit grav, iar planurile de a deschide stagiunea 1910/1911 cu *Hamlet* au fost abandonate. După o întâlnire de urgență a consiliului director al Teatrului de Artă din Moscova, Nemirovici a decis să deschidă stagiunea cu o reprezentație a *Fraților Karamazov*, împărțită pe parcursul a două seri. Într-o scrisoare adresată lui Stanislavski, Nemirovici a descris succesul pe care producția l-a avut “nu ca pe un triumf sau o victorie, ci ca pe o colosală revoluție, care s-a petrecut fără vărsare de sânge”⁴, ce a introdus în Teatrul de Artă din Moscova, și, într-adevăr, în teatru, în general, o nouă formă de literatură, cea non-dramatică. Mai fuseseră dramatizate și adaptate pentru scenă romane și înainte, dar nimeni nu mai încercase până acum să pună în scenă un roman întreg, fără ca mai întâi să-l transforme într-o

³ Bartoshevina, A. (1998) “Julius Caesar” in Smelyanky, A.M., Solovyova, I.N. and Egoshina, O.V. (eds) *Moscow Theatre: One Hundred Years*, Vol. 1. Moscow: Moskovskii Khudozhestvennyi Teatr: 36

⁴ Nemirovici-Dancenکو, V.I. (1979) *Izbranie pisma*, Vol II, ed. V. Vilenkin, Moskva: Iskustvo: 40.

piesă. În cazul *Fraților Karamazov*, nici măcar nu exista un text fix: Nemirovici lucrase direct cu romanul. Semnificația acestei realizări a Teatrului de Artă din Moscova consta în faptul că, prin încălcarea tuturor convențiilor cunoscute, spectacolul reușise să păstreze pe scenă structura non-dramatică a romanului. Nemirovici nu a adaptat romanul pentru scenă; a adaptat scena pentru roman.

Nemirovici a împărțit romanul lui Dostoievski în 21 de scene a căror lungime varia de la 7 la 80 de minute, legate una de cealaltă de către un povestitor care citea părțile fără dialog ale romanului, unele dintre aceste secțiuni având o durată de până la 30 de minute. Scenele se schimbau cu viteză cinematică. Spectacolul era jucat pe o scenă goală, de mărime redusă. Nu exista cortină și nici decor iluzionist. Odată intrat în sală, publicul vedea o parte din cortina Teatrului de Artă din Moscova, cu pescărușul brodat pe ea și un amvon pentru narator, cu o carte luminată de o lampă cu abajur verde. La dreapta amvonului se vedea o perdea care, de fiecare dată când povestitorul se oprea din citit, se mișca spre dreapta, dezvăluind o platformă aproape goală pe care se aflau câteva obiecte cheie ce semnalau o nouă scenă. Una dintre cele mai memorabile scene era întâlnirea lui Ivan Karamazov cu diavolul. Vasili Kașalov îi juca atât pe Ivan, cât și pe diavol. Pe parcursul a 32 de minute Kașalov vorbea atât în numele lui Ivan, cât și în cel al diavolului, pe acesta din urmă interpretându-l doar cu o ușoară schimbare a intonației, pe o scenă întunecată, aproape goală. Nemirovici a reușit, astfel, să găsească în *Frații Karamazov* acea unică combinație între principiile realismului psihologic practicat de către Teatrul de Artă din Moscova și tragedia înaltă, pe care Stanislavski și Craig încercaseră să o creeze în *Hamlet*.

Frații Karamazov a fost prima tragedie pusă în scenă de către Teatrul de Artă din Moscova. A fost urmată, în anul 1913, de către o producție întunecată și mistuitoare a *Demonilor* lui Dostoievski. Dramatizările romanelor lui Dostoievski le-au oferit actorilor teatrului șansa de a-și folosi în întregime temperamentul tragic (ceea ce piesele lui Cehov nu le permiteau să facă), oferindu-i, în același timp, lui Nemirovici, posibilitatea de a demonstra gustul său pentru forme de teatru epic, monumentale, încărcate emoțional.

Această preferință pentru dimensiuni mari, la scară, a asigurat, în parte, succesul producțiilor sale în timpul perioadei sovietice, producții printre care se numărau și *Dușmanii* lui Gorki (1935), și *Ana Karenina* (1937). *Dușmanii*, cu diviziunea sa precisă între inamici și prieteni, avea o linie care împărțea scena în două lumi; pentru prima oară, Teatrul de Artă din Moscova se situa total de partea “învingătorilor”, refuzându-li-se “învinșilor” orice simpatie. Același principiu al opozițiilor binare definea și stilul spectacolului *Anei Karenina*, unde Nemirovici a trasat o linie similară, de data aceasta între Ana, plină de forța vieții și înghițită de o pasiune neîmblânzită, și lumea ipocrită, moartă emoțional, care o înconjură. Spectacolul a fost primit cu căldură de către guvernul sovietic, ajungând în prima linie a vieții artistice a, ceea ce era pe atunci, Imperiul Sovietic. Spectacolele lui Nemirovici deveniseră exemple ale marelui stil “clasic” al anilor 1930.

Cu toate acestea, în aceeași perioadă, Nemirovici a creat una dintre cele mai sincere și lirice producții ale sale. Spectacolul cu *Trei surori* din 1940, care avea drept teme speranța, smerenia, capacitatea de a îndura, a devenit un tribut adus Teatrului de Artă din Moscova, care fusese fondat pe principiile sincerității și ale adevărului vieții, acum pe cale de dispariție în Rusia sovietică. Până în 1940, puțini mai “respirau în același fel”⁵ cu personajele lui Cehov. Ceea ce pentru actorii Teatrului de Artă din Moscova era natural în 1901 a fost nevoie să fie recreat artistic în 1940. Îngrijorat de pericolul de a transforma semitonurile în clișee, Nemirovici vroia acum dicție clară. Căuta sămânța piesei în nevoia angoasantă pentru o viață mai bună, pe care o găsea îngropată în subtext. “Fiecare personaj poartă cu el o dramă nespusă”, scria el, “o dramă ascunsă, sentimente ascunse, întreaga mare viață care nu este exprimată în cuvinte.”⁶ Vorbindu-le actorilor, Nemirovici scotea în evidență natura muzicală și poetică a limbii lui Cehov: “Întreaga piesă, chiar dacă arată viața prozaică, este muzicală: limbajul ei este muzical și sentimentele ei

⁵ Vilekin, V.(ed.) (1956) *V.I. Nemirovich-Danchenko vedet repeitsiya*, Moskow: Isskustvo: 147-148.

⁶ Ibid.: 152.

sunt muzicale. Chiar și fețele care exprimă această realitate sunt muzicale”.⁷

Succesul piesei, cea mai poetică producție a sa, l-a încurajat pe Nemirovici să revină, încă o dată, la Shakespeare. Cu 37 de ani mai înainte, după spectacolul original cu *Trei surori* din 1901, regizase *Iulius Caesar*. De data aceasta s-a întors către *Hamlet* și *Antoniou și Cleopatra*, ambele în traducerea lui Boris Pasternak. A creat un “centru special Shakespeare”, a cărui funcție nu era limitată numai la producția cu *Hamlet*, ci a fost extinsă pentru a dirija toate producțiile Shakespeare de la Teatrul de Artă din Moscova. Nici *Hamlet*, nici *Antoniou și Cleopatra* nu au fost terminate. Unul dintre motive a fost moartea lui Nemirovici în 1943. Dezaprobarea lui Stalin față de ultimele sale spectacole a fost un alt motiv: țara era înecatată în sânge, iar el nu avea timp pentru o piesă ca *Hamlet*.

Alte lecturi

- Leach, R. and Borovsky, V. (eds.) (1999) *A History of Russian Theatre*, Cambridge: Cambridge University Press.
Nemirovich-Dancenko, V.I. (1987) *My Life in the Russian Theatre*, trans. John Cournos, New York: Theatre Arts Books
Worall, N. (1996) *The Moscow Theatre*, London: Routledge.

ARKADI OSTROVSKI
traducere de Anca Ioniță

⁷ Ibid.: 151.

KONSTANTIN STANISLAVSKI (1863 – 1938)

Regizor, actor și profesor de teatru, Konstantin Stanislavski a fost un co-fondator al Teatrului de Artă din Moscova (1898) care credea că cea mai înaltă condiție la care un actor poate aspira era aceea în care nu exista nici o distincție între sinele său și rol. În jurnalul de repetiții al lui Nikolai Gorceakov la comedia lui Griboedov, *Prea multă minte strică* (1924)¹, Stanislavski își îndemna actorii “să umple textul cu sentimentele lui Griboedov. Trebuie să creați acele sentimente în inima voastră; trebuie să le trăiți pe scenă” (Gorceakov 1954:179). Actorul nu trebuie să pretindă că este altcineva; el trebuie, de fapt, să ajungă la condiția unei metamorfoze totale. Actul teatral este eficient numai dacă se produce “transformarea completă a actorului în personajul piesei” (ibid.: 396). Stanislavski nu vorbea aici despre constrângere, despre manipularea percepției publicului în așa fel încât să se creeze iluzia că acțiunea de pe scenă este “reală”. Există un sens mai profund în care actorul lui Stanislavski *crează*, de fapt, realitatea pe scenă. Publicul crede în acțiune pentru că actorul crede și el în ea. Acțiunea de pe scenă este plauzibilă, pentru că este adevărată.

Pentru Stanislavski actorii trebuie să “devină” personajele. Trebuie să gândească precum gândesc personajele lor și să simtă ca și ele. Sarcina regizorului într-o astfel de situație este să genereze, în repetiții, condițiile care fac posibilă apariția unei astfel de identificări. Partea interesantă despre moștenirea lui Stanislavski este că răspunsurile pe care le-a adunat în faimoasa sa carte pe acest subiect nu derivau, de fapt, din tehnica pe care o folosea la repetiții. Mult lăudatul sistem stanislavskian, era, în realitate, aproape un eșec. A-l înțelege pe Stanislavski înseamnă să înțelegi natura acestei contradicții.

Pe hârtie, soluția la provocările aduse de procesul de a “deveni” personajul este destul de simplă. Dacă esența problemei actorului este că, inițial, personajul este o entitate străină cu care este greu să te identifici,

¹ Nota traducătorului: Vezi Gorceakov, Nicolai, *Lecțiile de regie ale lui Stanislavski*, Ed. de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1955

pare logic să sugerezi că actorul trebuie să înceapă să cerceteze lumea personajului atât de bine încât să fie capabil să intre în ea când vrea el. După cum spune Stanislavski: “În limbajul actorului, *a ști* este sinonim cu *a simți* (Stanislavski 1983: 5).

Una dintre metodele lui Stanislavski de a-i face pe actori să intre în lumea piesei este să vizualizeze spațiul dramatic în detaliu:

Două etaje ale cabinelor actorilor erau folosite... pentru a reprezenta casa lui Orgon...Ni s-a spus să stabilim poziționarea camerelor principale ale casei...

“Dacă stăpâna casei este bolnavă, s-ar simți confortabil în camera pe care i-ați destinat-o? S-ar putea să fie prea zgomoasă...”

Jucam astfel de evenimente.

(Toporkov 1979: 165-166)

Odată ce mediul fizic în care piesa are loc este înțeles cum se cuvine, actorii sunt invitați să se proiecteze pe ei înșiși în acțiune și să se întrebe cum ar reacționa ei, dacă ar fi puși față în față cu situații similare. Actorul lui Stanislavski “trebuie să fie capabil să se pună pe sine însuși în situația dată. Un actor trebuie să se întrebe “Cum m-aș comporta dacă acest lucru mi s-ar întâmpla în viața reală?”” (Gorceakov 1953: 84-85). “Dacă” este un cuvânt care revine neîncetat în scrierile lui Stanislavski. Prin folosirea cuvântului “dacă”, actorul devine capabil să recunoască faptul că scena este scenă și nu realitatea; odată ce a realizat acest lucru el poate continua procesul, pentru a accesa acel nivel mai adânc de identificare ce apare atunci când actorii transpun situațiile din piesă, în viața lor reală. “Dacă” este un truc pe care actorii și-l joacă lor înșiși, pentru că numai admitând că piesa este ficțiune, ei pot converti acea ficțiune în realitate.

Un personaj este produsul nu numai al circumstanțelor date, dar și al intențiilor sale. Pentru a simți la fel cu personajul, nu este de ajuns ca actorul să cerceteze trecutul și mediul acestuia, dar trebuie să înțeleagă care este scopul personajului, ce încearcă el să obțină, mai ales că subiectul unei piese se învârte, de multe ori, în jurul modului în care aceste ambiții își ating scopul sau sunt dejucate. Al doilea aspect major al abordării stanislavskiene a problemei construcției personajului include

împărțirea piesei în unități, care, apoi, sunt etichetate cu un verb care descrie foarte precis ce dorește personajul să obțină în acea unitate de acțiune:

“Cum intri în casa Guvernatorului? De ce ai nevoie ca să intri înăuntru?”

‘De o invitație...’

‘Asta e... Întreaga scenă are acest scop. Totul duce către asta, încearcă să obții numai asta. Aceasta este sarcina ta...’

(Toporkov 1979: 95-96)

Analiza rolului în termeni de unități de acțiune și obiective are avantajul de a unifica actorul cu personajul prin intermediul acțiunii. Pe lângă faptul că atribuie un motiv personajului, verbul folosit furnizează, de asemenea, actorului justificarea pentru a se comporta precum personajul. Motivația personajului și justificarea actorului sunt unite printr-un singur cuvânt.

Obiectivele fiecărei scene sunt apoi puse cap la cap într-o secvență care străbate întreaga lungime a piesei, pentru a crea ceea ce se numește “firul roșu al acțiunii”. Acest fir roșu al acțiunii reprezintă harta rolului, o schemă care îl ajută pe actor să localizeze fiecare moment al piesei în funcție de “supra-obiectivul” personajului sau scopul ultim:

“Și care ar putea fi esența acestui rol, Konstantin Sergheevici?”

“Să fie oare a avea grijă de Pickwick? Dacă da, atunci încearcă să subordonezi întregul tău comportament acestui scop: a-i purta de grijă. Alege ceea ce este necesar îndeplinirii acestui scop, și aruncă restul... Numai așa activitatea personajului va avea un scop, în concordanță cu linia lui interioară.”

(Ibid.: 204)

Este important ca și supra-obiectivul să fie văzut în termenii unui verb, nu al unui adjectiv. Un adjectiv îi spune actorului cum este personajul, pe când un verb îi spune actorului ce să facă. În sfârșit, procesul de trecere de la aceste impulsuri la acțiune, devine motorul piesei.

Acum că trecutul personajului fusese cercetat minuțios iar viitorul cartografiat cu precizie, Stanislavski simțea că actorii săi se aflau deja pe

drumul către împlinirea viziunii sale de identificare completă cu personajul. Cu toate acestea, când au pus în practică ceea ce scrisese, actorii săi au dat greș la modul cel mai jalnic. Primele două spectacole după publicarea așa numitului sistem, *Drama vieții* (1907) a lui Hamsun și *Viața unui om* (1907) a lui Andreev, erau marcate de faptul că actorii erau foarte conștienți de ei înșiși, ceea ce îi transformase în niște infirmi. Este cunoscută intervenția lui **Nemirovici-Dancenko**, care a fost nevoit să insiste ca Stanislavski însuși să se retragă din rolul lui Rostanov, rol în care înregistrase, ca tânăr actor, unul dintre cele mai mari succese ale sale.

Privind înapoi la această perioadă, Stanislavski a realizat că actorul, cu cât înțelege mai multe despre personajul său, cu atât devine mai conștient de el însuși – și mai puțin capabil să joace. Ca răspuns la această problemă, a instituit așa numita “Metodă a acțiunilor fizice”. Acest sistem de lucru era total opus “sistemului”, prin faptul că avea drept punct de pornire ideea că un rol este locuit în modul cel mai eficient atunci când este abordat nu cu ajutorul minții (prin cercetare și analiză), ci prin intermediul corpului (de exemplu prin mersul sau ținuta personajului, sau prin machiaj). În aceste condiții, un actor folosește primele stadii ale repetițiilor nu pentru a decide cum a fost copilăria personajului, ci cum arată personajul, sau cum merge, sau ce fel de păr are.

Acesta fusese și modul de lucru cu personajul al lui Stanislavski: dacă trebuia să joace un bătrân, începea prin a imita fizic o persoană mai în vârstă, cunoscută. Ceea ce Stanislavski descoperise de-a lungul anilor, din practica lui de actor, era că stăpânirea atributelor fizice ale personajului ducea aproape întotdeauna, printr-un proces misterios, către un simț al stării interioare a personajului. Vasili Toporkov vorbește despre asta ca despre “secretul lui Konstantin Sergheevici: acela că prin execuția corectă a acțiunilor fizice...se poate pătrunde până la cele mai adânci, cele mai complicate sentimente și experiențe emoționale” (ibid.: 87). Avantajul acestei metode de lucru este că evită auto-conștientizarea. Acțiunile generează starea emoțională mai înainte ca actorii să aibă posibilitatea să-și dea seama de acest proces. Actorii “devin” personajele, în ciuda lor înșile.

Stanislavski folosisese această tehnică destul de des ca să știe că funcționează: atunci când își asuma manierismele externe al personajelor pe care le juca, sentimentele și emoțiile personajului se trezeau imediat în el. Întrebarea care se naște este: de ce nu și-a bazat sistemul pe această metodă de lucru? Poate, având în vedere că analiza este inamicul modului corect de lucru cu această metodă, nu avusese niciodată vreun motiv să înțeleagă *de ce* “este posibil să ajungi la caracteristicile interioare ale unui personaj prin intermediul celor exterioare” (Stanislavski, citat în Magarshack 1950: 46). Poate pentru că, având în vedere că sistemul trebuia să fie o lucrare explicativă, ceea ce era inexplicabil nu își avea locul în ea. Odată ce a decis să pună sistemul în scris, Stanislavski probabil că a cedat nevoii de raționalizare pe care limbajul o cere scriitorului. Stanislavski a produs un sistem care era coerent și logic. Cu toate acestea, sistemul nu se baza pe ceea ce făcea, de fapt, în teatru, ci pe încercarea sa de a *raționaliza* tot ceea ce realizase până atunci. Rezultatul a fost catastrofal: în ultimii 23 de ani ai vieții sale Stanislavski nu a mai jucat niciun rol.

Cu toate acestea a continuat să regizeze, iar când a realizat greșeala, a respins o mare parte din ceea ce scrisese. Acesta a fost începutul celei de a treia etape a dezvoltării sale ca actor și regizor. În prima etapă, abordase instinctiv, aproape fără voia sa, problema construirii personajului prin intermediul corpului. Lucrase imitând tipuri fizice, folosind recuzita fizică precum machiaj, mers și costume. În etapa a doua, care a urmat publicării sistemului, munca sa a devenit mai cerebrală. Își încurajase actorii ca înainte de a intra în repetiții să studieze trecutul și mediul personajului, precum și motivațiile sale. Când acest sistem a dat greș, a intrat în cea de-a treia etapă. A respins explicit o mare parte din el, revenind la lucrul prin intermediul corpului. La repetițiile cu ultima sa producție, *Tartuffe* (1938) Stanislavski repeta mereu că “atunci când actorul începe să raționeze ... voința se slăbește. Nu discutați, acționați” (Toporkov 1979: 171).

De ce să stai cu lunile la masă, încercând să-ți forțezi sentimentele adormite?... Ai face mai bine să te duci direct pe scenă și să te aționezi în acțiune.

(Stanislavski 1983: 245)

Munca lui Stanislavski a revenit exact în locul din care începuse. La sfârșitul carierei sale, Stanislavski s-a întors la tehnicile care îl ajutaseră să obțină cele mai mari succese ca tânăr actor.

Alte lecturi

- Gorchakov, N. (1954) *Stanislavsky Directs*, trans. Miriam Goldina, New York: Grosset & Dunlap.
- Magarschack, D. (1950) *Stanislavsky: A Life*, London, Faber & Faber.
- Stanislavsky, K. (1967) *An Actor Prepares*, trans. Elizabeth Reynolds Hapgood, London: Penguin Books.
- (1968) *Building a Character*, trans. Elizabeth Reynolds Hapgood, London: Eyre Methuen.
- (1983) *Creating a Role*, trans. Elizabeth Reynolds Hapgood, London: Methuen
- Toporkov, V.O. (1979) *Stanislavsky in Rehearsal: The Final Years*, trans. Christine Edwards, New York: Theatre Arts Books.

În românește

- Stanislavski, K.S., *Munca actorului cu sine însuși*, ESPLA, București, 1955.
- Stanislavski, K.S., *Viața mea în artă*, Cartea Rusă, București, 1955.
- Toporkov, V., *Stanislavski la repetiție*, Cartea Rusă, București, 1959.
- Gorceakov, N., *Lecțiile de regie ale lui Stanislavski*, Ed. de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1955.

SHOMIT MITTER
traducere de Anca Ioniță

EDWARD GORDON CRAIG (1872 – 1966)

Ca fiu al actriței Ellen Terry, și ca actor care mergea în turneu de la vârsta de 6 ani, sub tutelajul legendarului actor Henry Irving, referințele lui Edward Gordon Craig ca om de teatru sunt impecabile. Ironia soartei face ca să nu fi început să-și perfecționeze toate acele aptitudini care au făcut din el unul dintre cei mai mari regizori de teatru britanici decât din momentul în care a renunțat, în anul 1897, la actorie și s-a dedicat picturii.

Asta în cazul în care îl putem numi regizor: Craig a trăit 94 de ani, vârstă până la care a regizat numai câteva spectacole, pe care le-a renegat mai apoi, pentru că nu erau conforme cu idealurile sale. Craig a fost mai mulțumit de schițele sale de decor decât de spectacolele produse, pentru că acestea îi dădeau posibilitatea de a-și realiza visul despre o nouă formă revoluționară de teatru, fără ca acesta să fie murdărit de intervenția obositoare a realității.

Preocupat, întotdeauna, mai mult de spațiu și lumină decât de acțiune, Craig a produs o sumă de desene și scrieri care se opuneau cu atâta emfază opiniilor contemporanilor săi, încât s-a trezit lăsat în afara vieții teatrale britanice contemporane, într-o vreme în care avea foarte puțini prieteni în străinătate. Refuzul său de a face vreun compromis, i-a servit la păstrarea noutății surprinzătoare a ideilor. Ca și Artaud, care a fost foarte influent fără să fi produs prea multe spectacole de teatru, Craig era mai capabil să re-modeleze cursul teatrului secolului douăzeci prin intermediul teoriei, decât prin cel al practicii.

La baza operei lui Craig stă ideea că teatrul este locul unde lumea inefabilă a spiritului își poate găsi expresia evanescentă. Pentru Craig, sarcina regizorului era nu atât aceea de a reprezenta realitatea, cât de a o transcende. Isadora Duncan observa nevoia lui Craig de a găsi în soliditatea structurilor vizuale un mod de acces către lumea necorporală:

Creezi singura lume care merită trăită – imaginația... eliberând sărmanele suflete din infernul realității și al materiei, le ridici în

afara vieții în singura viață - aceea de sus - unde spiritele pot zbura eliberate din acest abominabil vis urât al materiei.

(Scrisoare către Craig, iunie 1913,
citată în Innes 1983: 195)

Pentru Craig, munca unui regizor era reprezentată de lucrul cu mișcarea și lumina, în ideea de a distila acea esență spirituală către care, credea el, aspirau toți artiștii. Teatrul lui Craig era un teatru în care forțe subliminale încarnau stări emoționale nepângărite de materie. O lume abstractă, în care jocul dintre mișcare și acțiune, umbre și lumină venea înaintea unor probleme neimportante precum intriga și personajele. Era o viziune pe cât de înălțătoare, pe atât de himerică, iar Craig se agăța de ea cu o tenacitate radiant impenetrabilă rațiunii.

Regizorul ca agent autonom, idee atât de confortabil acceptată azi, era, pe vremea lui Craig, una radicală, ce aducea cu ea un număr inconfortabil de implicații. Cea mai importantă dintre acestea privea conceptul de autoritate: nu era de așteptat ca un regizor să producă o imagine unificată conceptual, dacă nu avea un control complet asupra fiecărui element constituent al producției. În contextul teatrului victorian, în care fiecare element al spectacolului era direcționat pentru a pune în valoare jocul actorului din rolul principal, acest lucru era inacceptabil. Nu este de mirare, deci, că actorii cu care Craig lucra cel mai bine erau amatori, după ce, de nenumărate ori, îi îndepărtase pe actorii profesioniști, cu atitudinea sa arogantă:

Actorii companiei, în contrast cu devotații săi amatori din Hampstead, vroiau să știe de ce alesese să interpreteze Ibsen, în loc să execute, pur și simplu, indicațiile sale detaliate de scenă. În special, doi dintre ei, s-au opus vehement scenei de luptă pe care o aveau de interpretat, cu niște săbii masive, pe o structură formată din roci înclinate la 30 și 40 de grade, mai ales că fețele nici măcar nu le erau luminate în așa fel încât să fie văzuți de public. Munca lui Craig cu actorii a degenerat imediat într-o dispută continuă...¹

¹ Braun. E. (1982) *The Director and The Stage*, London: Methuen: 85.

Observațiile lui Braun la repetițiile cu *Vikingii la Helgeland*, de Ibsen, (1903) arată că indignarea actorilor nu ținea atât de dezacordurile teoretice cu Craig, cât de aprecierea regiei sale ca lipsită total de spirit practic. Ciocnirile lui Craig cu actorii nu veneau numai din obiecțiile pe care aceștia le aveau față de pierderea statutului lor de “star”, ci și pentru că pregătirea lor profesională îi puneă în imposibilitatea de a genera calitățile abstracte pe care le cerea Craig. În timp ce plăcerea actorilor era legată de realizarea unui joc pătrunzător psihologic sau răscolitor emoțional, Craig vroia ca sentimentele și psihologia să lase locul preocupării sale principale față de formă. Deși se juca deseori cu ideea de a pregăti actorii pentru a obține această condiție de materialitate depersonalizată, concluzia la care a ajuns inevitabil a fost aceea că trebuie să se dispenseze cu totul de actor, înlocuindu-l cu ceea ce el numea “uber-marionette.” Consecințele nefaste ale folosirii cuvântului “marionette” au făcut ca prezentarea conflictului său cu actorii să fie făcută ca o problemă de vanitate, și nu ca una artistică. De fapt, ceea ce căuta Craig nu era să reducă, ci să-și ridice actorii la stadiul de păpuși, păpușile având pentru el o calitate sublimă care le lipsea oamenilor: “Teatrul, care este lipsit de trivialitate, ne poartă *dincolo de realitate* și cu toate acestea, cere de la un chip uman, care este unul dintre cele mai reale lucruri, să fie capabil să exprime asta. Este nedrept”. (Walton 1983: 21). Craig vroia să scape teatrul de actori, nu pentru insubordonarea lor, ci pentru că nu aveau calitățile sacre și impersonale pe care el le cerea.

Ca și actorii, nici cuvintele nu îl serveau cum trebuie pe Craig, fiind prea evident atinse de mortalitate. “Cuvintele sunt un mijloc prost de a comunica idei”, scria în jurnalul său, “mai ales ideile transcendente, idei care zboară” (citată în Innes 1983: 113). Pentru Craig cuvintele erau, prin însăși natura lor, ferestre deschise către lumea pe care el se străduia atât de mult să o eclipseze. Prin intermediul limbajului, sentimentele și psihologia reușeau să infiltreze piesa și să inhibe capacitatea ei de a exprima inefabilul. Numai în desenele sale, Craig reușea să realizeze puritatea formală a imaginației lui. Create de cele mai multe ori independent de nevoile specifice ale spectacolului, schițele de decor ale lui Craig au acea calitate atemporală caracteristică marii arte vizuale. Seria de desene “Trepte”, de exemplu, examinează efectul luminii asupra

corpurilor care se mișcă în spațiu. Sunt desenate, însă, cu pasiunea unui pictor, nu cu eficiența unui scenograf.

Spre deosebire de un artist vizual pur, Craig avea nevoie de mișcare pentru ca să-și împlinească viziunea. Chiar și în momentele sale cele mai poetice, Craig nu a fost niciodată un pictor expresionist abstract: era prea îndrăgostit de forța dinamică a teatrului.

Uită-te acolo, la dreapta, ceva pare că se desfășoară, ceva că se înfășoară – ce s-a desfășurat – ? încet, fără grabă, un fald după altul se desface pentru a prinde un altul, până când ceea ce era gol devine palpabil... până când în fața noastră stă o vastă întindere de coloane de forme...

(Craig 1985: 238)

Atât timp cât Craig avea nevoie de o viziune care să se “desfășoare”, avea nevoie și de o scenă populată cu actori. Craig nu s-a retras într-un cocon de teorie pură decât la un moment foarte îndepărtat al carierei sale. Munca sa de până atunci nu poate fi asimilată cu aceea a proiectantului vizionar pe care acum îl admirăm atât, ci cu a unui om preocupat, cu vehemență, să arunce în aer principiile regiei de teatru. Craig cel atât de magnific în lipsa sa de spirit practic este atât de admirat astăzi, încât contribuțiile sale major inovatoare aduse *funcționalității* artei scenografice sunt deseori trecute cu vederea. Cea mai interesantă, poate, dintre aceste idei este folosirea ecranelor mobile care, observa Craig, îl ajuta pe regizor “să treacă de la o scenă la alta fără niciun fel de pauză” (Innes 1983: 141). Norocul a vrut ca, prima oară în care Craig a folosit ecranele mobile, în spectacolul *Hamlet*, din anul 1912, de la Teatrul de Artă din Moscova, acestea să se prăbușească și să fie nevoie să fie fixate în podea. Era ca și cum soarta conspira să-l închidă pe Craig în reputația, obținută pe nedrept, de om de teatru pentru care partea practică era sacrificată în folosul viziunii.

Reputația lui Craig de idealist irațional era mai puțin o funcție a apatiei sale față de chestiunile practice, cât mai degrabă a dimensiunilor viziunii sale. Descrierile pe care le avem despre efectele de lumină, de exemplu, pe care Craig le folosea, stau mărturie despre grija cu care se

preocupa de detaliile funcționale. În spectacolul din 1902 cu *Acis și Galatea*, de exemplu:

Cortul format din fâșii gri dispărea încet, iar pe vasta întindere a cerului albastru, un "Zeu al Apei" se materializa treptat sub forma unei mari fântâni din care stropi de apă săreau și cădeau. Acest efect frumos... era, de fapt, realizat cu ajutorul unor găuri făcute în cârpa neagră, care erau luminate din spate; apoi, prin rotirea unor discuri mari, perforate, în fața unor lămpi, petele de lumină veneau și plecau, producând un efect de cascadă.

(Craig 1985:152)

Pentru *Vikingii*, Craig a reușit să creeze o atmosferă încărcată de sentimente sinistre prin eliminarea lămpilor avanscenei și iluminarea ei de sus, cu spoturi de lumină angulară. Încă o dată avem juxtapunerea dintre atracția lui Craig față de nemărginiri imposibil de realizat și un pragmatism inventiv și solid. Craig nu genera numai niște schițe decorative, elegante; se și dedica cu asiduitate realizării efectelor pe care le dorea.

Să reînnoiești un mediu inanimat precum scenografia este dificil, dar nu imposibil; o sarcină mult mai dificilă era aceea de a orchestra mișcările disciplinate ale actorilor. Soluția lui Craig la problema desfășurării imaginilor sale într-un ritm nenatural și uneori excesiv de încet a fost să folosească muzica, pentru a furniza tempo-ul precis pe care îl cerea actorilor săi:

afară auzim foșnetul frunzelor și sunet de pași, ce creează teamă amestecată cu așteptare. Intră bacantele, iar mascații se risipesc, precum faunii speriați. Urmează un imn închinat lui Bachus, cu mișcări vii ale mâinilor și corpurilor, și un dans unduitor. În timp ce sunt hrăniți ochii, măsurile unui dans câmpenesc ce radiază încântă urechea, interludiul mascat închizându-se cu procesiunea obișnuită.

(Ibid.: 136)

Felul în care Craig folosea muzica este un alt exemplu despre modul în care plănuia să asigure realizarea unui ideal cu ajutorul unor mijloace

practice și concrete. Craig era un om aplecat peste o bucată de lemn, nu un teoretician uitându-se în gol la o foaie de hârtie.

În ciuda întregii atenții pe care spectacolele sale o primeau, Craig s-a retras din viața activă în teatru la vârsta de 40 de ani. Având în vedere că a murit la 94 de ani, o mare bucată a vieții sale și-a petrecut-o în afara teatrului. “Vreau să am timp pentru a studia Teatrul”, scria în Jurnalul său. “Nu vreau să pierd timpul regizând piese” (ibid.: 261). Întrebarea este de ce acest om, căruia îi plăcea atât de mult munca practică, a abandonat teatrul pentru a se apuca de predat și scris? Poate că spectacolele lui Craig nu se ridicau la standardele înalte pe care el însuși și le punea și asta nu pentru că el nu reușea să dea o expresie materială viziunii sale, ci pentru că viziunea sa nu era destul de tensionată în sensul *dramatic* al cuvântului. Imaginile spectaculare ale lui Craig distrăgeau atenția spectatorului de la acțiunea pieselor pe care le prezenta. Decorurile sale îi transformau pe actori în pitici, problemele lor devenind triviale în raport cu scara mediului înconjurător. Jocului abstract dintre stări și tablouri îi lipsea energia căldurii umane pe care teatrul trebuie să o stârnească.

Nemulțumit de munca sa, dar incapabil să găsească motivul pentru acest sentiment personal al eșecului, Craig a aruncat vina pe cei din jurul său. Relatările despre comportamentul lui Craig la repetiții sunt pline de povești cu izbucniri impacientate și separări dramatice:

Craig a ajuns la timp pentru primul șnur, dar la jumătatea aceluia a stârnit atâta tulburare cu ținetele sale de nemulțumire, că i s-a spus să se țină departe până la repetițiile finale cu costume. Când i s-a permis să revină, o săptămână mai târziu, a oprit din nou repetițiile cu plângerile sale violente...²

Altă dată, Craig l-a certat atât de rău pe un regizor tehnic pentru că ajustase înălțimea prosceniumului, încât actrița Eleonora Duse, care promisese o cooperare pe viață cu Craig, a pus capăt asocierii cu el, comentând că era imposibil să lucrezi cu cineva ale cărui reacții erau atât de disproporționat vehemente. Au trecut cinci ani până când Craig s-a întors la lucru pe scenă.

² Ibid.: 91-92.

Afirmațiile lui Craig asupra condiției practicilor teatrului contemporan erau adesea acuzații imperioase și fără echivoc. Argumentul său că “Pentru a salva teatrul, teatrul trebuie distrus, actorii și actrițele trebuie să moară cu toții de ciumă” (citată în Innes 1983: 119) este tipic atât pentru aroganța, cât și pentru frustrarea sa. Reformele fundamentale pe care le urmărea nu erau întotdeauna fezabile, dar acest lucru nu îl îngrijora, așa cum se presupune în general. Ceea ce Craig găsea mult mai enervant era compromisul, un aspect inevitabil al lucrului în echipă. Craig era un artist încăpățânat de independent. Simțea că teatrul, similar picturii și sculpturii, trebuie să reflecte viziunea unui singur artist. Scrisul îi oferea această libertate. Teatrul era, la finalul analizei, mult prea plin de alți oameni, pentru un spirit care se ținea în afara oricărui compromis, precum era cel al lui Craig.

Alte lecturi

Craig, E.G. (1981) *Index to the Story of My Days*, Cambridge: Cambridge University Press.

Gordon Craig: *The Story of his Life*, New York: Limelight Editions.

Innes, C. (1998) *Edward Gordon Craig*, Cambridge: Cambridge University Press.

Walton, M.J. (ed.) (1983) *Craig on Theatre*, London: Methuen.

În românește

Acterian, Haig, *Gordon Craig și ideea de teatru*, Editura Vremea, București, 1936.

SHOMIT MITTER
traducere de Anca Ioniță

MAX REINHARDT (1873 – 1940)

Apetitul lui Max Reinhardt pentru teatru era gargantuesc. Ca regizor de teatru, actor și producător care a lucrat inițial în Austria și Germania și după aceea în Statele Unite, a condus 30 de companii diferite de teatru și a regizat mai mult de 600 de producții. Fiecare dintre aceste piese trebuia să aibă propriul ei spațiu și propriul ei set de reguli pentru lumini, propriul stil de actorie și forma sa unică de muzică, de aceea Reinhardt și-a adaptat metodele regizorale la panoplia sa de surse. Reinhardt a devenit, pe parcursul carierei sale, un maestru al spectacolelor la scară mare sau mică, al pieselor epice sau al celor de cameră. A lucrat pe textele lui Shakespeare sau ale tragicilor greci, pe texte contemporane sau străine. A lucrat în spațiul delimitat de arcul prosceniumului sau pe scene cu suprafețe întinse, a pus piese în spații circulare sau publice.

Ironie, Reinhardt a fost criticat tocmai pentru această abilitate de a adera fără greș la viziunea sa, în care “nu există o formă de teatru unică, care să pretindă a fi singura formă artistică adevărată” (Styan 1982: 10). Sheldon Ceheney remarcă în 1914 că Reinhardt “lucra prea repede pentru a fi un gânditor profund și un creator original precum Craig” (ibid.: 7). Criticul german Ihering îl lua în derâdere pentru că a lăsat în urma sa “numai spectacole, nu și un stil ... numai reprezentații de teatru, nu și un teatru” (ibid.: 2). Prin refuzul de a scrie despre felul său de abordare a teatrului, Reinhardt a contribuit la imaginea de om de teatru superficial. În timp ce alți regizori câștigau imens din publicarea teoriilor care completau munca lor practică, Reinhardt a rămas sfidător de tăcut, mulțumindu-se să lase producțiile sale să vorbească pentru el. Producțiile sale vorbeau, desigur, pe multe voci, dar faptul că nu și-a expus principiile care stăteau la baza înțelegerii acestor piese, a generat impresia că era mulțumit pur și simplu să scoată producții teatrale una după alta, fără să se oprească pentru a evalua impactul fiecăreia dintre ele, luată în parte. Alternativa era, însă, mult prea intimidantă: presupunea să se admită că Reinhardt poseda o capacitate de invenție teatrală aproape supra-umană și că lipsa unui stil distinctiv era produsul unei imaginații

mult prea mari pentru a fi conținută în interiorul unei orbite trasate de o idee unică.

Sigur că Reinhardt nu inventase de unul singur fiecare stil în care lucra. Stilurile, în cea mai mare parte a lor, evoluaseră independent. Tot ceea ce Reinhardt a făcut a fost să le încerce, el însuși, pe fiecare dintre ele. Și făcând asta, a oglindit prin experiența sa, experiența unei întregi Europe de început de secol, în care nu exista nici un stil dominant, iar paradigme rivale concureau una cu alta pentru a primi aprobarea publicului de teatru. Berlinul căzuse atât sub influența naturalismului Teatrului liber cât și sub cel al dramei simboliste a lui Maeterlinck și Hofmannstahl. Dacă la asta se mai adaugă și eferescența produsă de înclinațiile expresioniste ale unor scriitori precum Büchner și Wedekind, avem un amestec de stiluri mai diferite, poate, decât în orice alt moment din istoria teatrului. Marea realizarea a lui Reinhardt a fost aceea că a preluat impactul fiecărei școli de teatru și a lucrat, fără prejudecăți, pentru a realiza viziunile lor incompatibile. Reinhardt a rămas, în toate aceste experiențe teatrale, impenetrabil transcendent, un centru imuabil, situat în afara zarvei produsă de curente contradictorii și facțiuni.

Unul dintre cele mai interesante aspecte ale modului în care Reinhardt mânua diversele convenții teatrale cu care intra în conversație foarte rapid, este că adesea le combina, pentru a crea reprezentații de o intensitate fără precedent. Importanța spectacolului din anul 1906 cu piesa *Strigoii*, de exemplu, nu constă în faptul că l-a ajutat să consolideze despărțirea sa de școala naturalistă a lui Otto Brahm, ci că a păstrat elemente ale jocului naturalist, într-un spectacol încărcat de umbre și de o atmosferă claustrofobică amenințătoare. Comentariile lui Reinhardt pe marginea decorurilor, care fuseseră create de Edvard Munch, sunt pline de referiri la maniera în care culoarea, linia, ritmul determină impactul emoțional al piesei: “coloritul întunecat reflectă întreaga atmosferă a piesei. Și apoi uită-te la pereți: au culoarea gingiilor bolnave. Trebuie să încercăm să obținem acest ton. Îi va pune pe actori în starea corectă” (ibid.: 20).

Vocabularul folosit aici (“întunecat”, “atmosferă”, “bolnav”, “ton”, “stare”) era foarte departe de grija pentru autenticitate care reprezenta amprenta naturalismului lui Brahm. Schițele de decor ale lui Munch

trădau o anumită artificialitate a mijloacelor: culorile fuseseră alese nu pentru că erau plauzibile, ci pentru că reflectau aspecte adânci ale temperamentului și ale circumstanțelor, pe care o portretizare mai exteriorizată, asemănătoare vieții, nu ar fi fost niciodată în stare să o redea. Decorurile externalizau lumea interioară a personajelor. Ele creau atât în actori, cât și în spectatori, o sensibilitate la tensiunile predominante, prin infiltrarea lor în subconștient, prin intermediul unei rețele de asociații mult prea complexe pentru a le putea ține piept. Cu toate acestea, în loc să umple spațiul cu un grad corespunzător de joc non-naturalist, Reinhardt a distribuit, deliberat, un număr de actori de școală realistă, în așa fel încât să fie sigur că va obține ceea ce el simțea că ar fi fost impactul maxim. Acesta era, desigur, riscant, pentru simplul motiv că amalgamarea stilurilor putea fi în detrimentul fiecăruia. Dar a mers. Reinhardt se eliberase de constrângerile naturalismului, dar păstrase atracția lui, în măsura în care i se potrivea. Reinhardt era pe cale să devină un meșter la toate și un maestru al tuturor acestor stiluri.

Amalgamarea de stiluri funcționează numai dacă regizorul poate să asigure integrarea fiecărui element într-un tot unitar, angrenat să producă o impresie singulară, premeditată. Primele incursiuni ale lui Reinhardt în teatrul simbolist au subliniat importanța culorii, sunetului și a țesăturilor ca purtătoare ale sensului dramatic. Scenografia nu mai era, ca urmare, pe poziție secundară, o chestiune de fundal și localizare, ci un factor primar în comunicarea emoției.

Contribuția limbajului fusese micșorată corespunzător, în așa fel încât să se asigure echilibrul convenabil de elemente. De exemplu, producția din 1910 intitulată *Sumurum*, avea foarte puțin text sau chiar deloc, vehiculul principal al narațiunii fiind patomima și dansul. Atracția spectacolului cu *Sonata spectrelor*, pusă în scenă în anul 1916, ținea mai puțin de rezultatul puternicului text expresionist al lui Strindberg, cât de abilitatea lui Reinhardt de a se întâlni cu o pleoră de mecanisme destinate să susțină atmosfera macabră a piesei: în spectacol, Reinhardt avea clopote de biserică și umbre ce se prelingeau pe ziduri, culori veștejite și degete ce băteau ritmul în masă. Pentru a susține atmosfera de tensiune sfâșietoare, muzica continua și în pauză. În spectacolul din anul 1917 cu *Cerșetorul*, un spot de lumină decupa fețe albe de cretă din conturul

negru ca smoala al scenei, expresii decorporalizate eliberate de constrângerile timpului și spațiului. Pentru producția din 1920 cu *Danton* a folosit spoturi de lumină care se aprindeau și se stingeau, în acord cu ritmul pe care anumite scene îl cereau. Când folosea o culoare, era în funcție de emoția pe care pictorul o asocia fiecărei tente de culoare de pe o paletă de stări selectate cu grijă: roșul, de exemplu, sugera nebunia, ceea ce a dus la ideea unui mobilier roșu în piesa *Cerșetorul*. Chiar și actorul nu reprezenta decât un alt aspect al atmosferei unei scene, un corp a cărui plasticitate nu merita un privilegiu mai mare decât harpele care cântau și strigătele care reverberau printr-o ceață de siluete pe care nu le puteai distinge. Actorul era un element dintr-un tablou, egal cu fiecare dintre celelalte elemente, un factor dintr-o multitudine de impresii care creau împreună spectacolul.

Din pletora de elemente care se întreceau, toate, pentru o parte din farmecul întreg al fiecărui spectacol, s-a născut nevoia de a armoniza contribuția fiecăruia în parte. Secretul lui Reinhardt în această privință stătea în instituția așa-numitului *Regiebuch* (Caiet de regie), planul detaliat din care creștea fiecare spectacol. Aceste documente extraordinare trădează un nivel de planificare uluitor, atât în ceea ce privește scara cât și detaliile spectacolului, cu însemnări referitoare atât la elementele neînsuflețite, precum decor și lumină, cât și la mișcare, gest, expresie, chiar și tonuri de voce. Caietul de regie reprezenta punctul de control fix al activității lui Reinhardt. Îi oferea încrederea de a trece de la un stil la altul, de la o convenție la alta, fără frica de a fi luat pe neașteptate de situații neprevăzute. I-a permis, de asemenea, să pună cap la cap producții precum *Everyman* sau *Miracolul*, spectacole care cereau ca Reinhardt să joace rolul lui Dumnezeu la un nivel ce nu mai fusese văzut până atunci. Pentru spectacolul cu *Everyman* (1920) a transformat, practic, tot centrul Salzburgului, într-o scenă. Actorii intrau nu numai din public, dar și de pe străzile și casele din apropiere. Vocile veneau nu numai din interiorul bisericii în fața căreia se juca piesa, dar și de pe acoperișurile castelurilor și catedralelor din piețele vecine și de pe pantele dealurilor. Chiar și lumina soarelui a fost folosită în avantajul producției, spectacolul fiind cronometrat în așa fel încât să permită ca momente cruciale să fie jucate în lumina soarelui care apunea, iar altele abia să fie

zărite în întunericul dens al nopții. Versiunea din 1911 a *Miracolului*, pe care Reinhardt a pus-o în scenă la Londra, în sala de expoziții Olympia, avea 2000 de actori, un cor de 500 de oameni și o orchestră de 200, cu toți controlați prin intermediul unei rețele de mesageri pe biciclete care duceau cu ei instrucțiunile lui Reinhardt, acoperind o suprafață de joc mai mare de 9.000 de metri pătrați. Regizorul de teatru ca mareșal – acesta era Reinhardt la apogeul carierei sale –, imagine care s-a dovedit a fi cea mai durabilă.

Utilizarea instituției Caietului de regie sugerează că, ceea ce aveau în comun începuturile sale naturaliste și înclinațiile simboliste și expresioniste ce i-au urmat, era accentul pe care îl puneau pe orchestrația regizorală. Reinhardt, însă, avea o natură cameleonică destul de puternică, care l-a ajutat să se elibereze chiar și de nevoia de a reglementa orice aspect al spectacolului. Reinhardt a reluat *Visul unei nopți de vară* de multe ori între anii 1905 și 1939 – iar evoluția acestui spectacol spune povestea cedării treptate a controlului. La început, pădurea era sugerată, de exemplu, prin intermediul unui joc de ecrane luminate atent:

Prin aceste ecrane argintii, luna strălucește palid, iar lumina crește încet. Ecranele sunt ridicate încet unul după altul, lăsând fiecare urme de ceață. Pârâiașele susură... La dreapta se vede un lac strălucind printre copaci... Lumina lunii cade pe petice de iarbă, filtrată de frunzele copacilor. Lacul este luminat din spate.

(Ibid.: 55-56)

La momentul în care producția a ajuns la Viena, în anul 1925, scena era practic goală, un spațiu de joc în fața unor perdele verzi care abia sugerau pădurea. Decorul devenise mai puțin inoportun, iar scena fusese redată, în principal, actorilor. Acest principiu obsesiv de a ceda controlul spectacolului, a fost dus un pas mai departe în anul 1933, cu ocazia adaptării producției la un spațiu în aer liber, în Oxford: controlul a fost, pur și simplu, pus în mâinile naturii. Nu era vorba despre abandonarea *Regiebuch*-ului, ci de faptul că pădurea era acum reală, iar Puck se urca în copaci reali, pentru a juca fetele sale ghiduse. Reinhardt, care petrecuse o viață întreagă născocind o serie de efecte într-o serie întreagă de

stiluri, încetase să mai plănuiască, să inventeze și să fasoneze mediul său de joc.

Este nevoie de curaj ca să dai drumul frâielor, mai ales dacă ți-ai petrecut întreaga viață asigurându-te că le deții. Curaj îți trebuie și să presupui că vei deține controlul unor cerințe ce păreau de nesurmontat, cum era cazul unei producții de dimensiunea lui *Everyman*. „Curaj“ nu este un termen moral, și nici unul estetic, ci este centrul a tot ceea ce este mai fascinant la Reinhardt. E nevoie de curaj ca să lucrezi în orice stil și convenție pe care forma dramatică le are de oferit. Din acest punct de vedere, întreaga operă a lui Reinhardt este ca un spectacol baroc, exercitând o fascinație care are mai multe în comun cu marile povestiri despre triumful spiritului uman, decât cu opera acestui, sau a unui alt regizor. Măreția lui Reinhardt este o funcție a viziunii sale infinit de vaste, a capacității sale de a crea tot atâtea lumi, în tot atâtea feluri în care ne imaginăm că ele ar putea să existe.

Alte lecturi

Styan, J.L. (1982) *Max Reinhardt*, Cambridge: Cambridge University Press.

În românește

Braulich, Heinrich, *Max Reinhardt. Teatrul între vis și realitate*, Editura Meridiane, București, 1972.

SHOMIT MITTER
traducere de Anca Ioniță

VSEVOLOD MEYERHOLD (1874 – 1940)

Regizorul rus Vsevolod Meyerhold, este, poate, cel mai subestimat dintre marii regizori moderni. Deși practicienii teatrului l-au aclamat ca pe “părintele teatrului modern”, spectatorul de teatru obișnuit este, în continuare, în necunoștință de cauză în ceea ce privește dimensiunile revoluției pe care Meyerhold a instigat-o în teatrul european al începutului de secol douăzeci. Două sunt motivele acestei ignoranțe. În primul rând, spectatorii de azi sunt atât de obișnuiți cu teatralitatea, cu absența cortinei și cu schimbările de decor la vedere, cu folosirea minimalistă a decorurilor și a recuzitei, încât nu pot evalua schimbarea radicală pe care a adus-o teatrului de la acel moment folosirea acestor procedee. În al doilea rând, o parte importantă a realizărilor sale sunt atribuite în mod greșit lui **Brecht**. Ruptura cu realismul stanislavskian, folosirea structurilor episodice, punctate de muzică și cântece, tendința de a atrage atenția spectatorului asupra faptului că la baza acțiunii scenice stă o ficțiune, folosirea proiecțiilor și a titlurilor, instituirea distanței critice între actor și rol, și toate celelalte procedee pe care Meyerhold le-a folosit mult înaintea lui Brecht; cu toate acestea, în mintea iubitorului de teatru obișnuit, ele sunt asociate, în principal, cu opera teatrului Berliner Ensemble.

Meyerhold ar fi primul care să admită că nu el a inventat aceste procedee, contribuția sa principală fiind aceea de a fi redescoperit teatralitatea, trăsătura distinctivă a marilor tradiții teatrale ale trecutului, dar care fusese sacrificată în secolul nouăsprezece de către preocuparea pentru realism. Toate aceste forme de teatru, de la cel antic grec și cel shakespearian, până la tradiția *commediei dell'arte*, a carnavalului și festivalurilor din Europa secolului șaisprezece, au înflorit tocmai pentru că *nu erau* legate de ideea fixă, restrictivă și intuilă, de a susține *iluzia scenică*:

Nici scena antică, nici teatrul popular din vremea lui Shakespeare nu aveau nevoie de decorul pe care această luptă pentru iluzie o cere azi...Același lucru era valabil și în Japonia

medievală. În piesele Noh, cu ceremoniile lor rafinate în care mișcarea, dialogul și cântul erau toate rigid stilizate, ... asistenții de scenă specializați, care se numesc “kurogo”, îmbrăcați în costume negre care se aseamănă cu niște sutane, îi ajutau pe actori, în văzul spectatorilor.

(Braun 1969: 99-100)

În spectacolul lui Meyerhold *Baraca târgului* (1906), sufleurul și mașiniștii teatrului erau la vedere. Utilizarea avanscenei, a dansului, absența motivației emoționale derivau toate, într-un fel sau altul, din scurta experiență pe care Meyerhold o avea cu teatrul japonez. Meyerhold nu era un “original” în folosirea acestor mijloace. Marea sa realizare a constat în recunoașterea valorii acestor tehnici, într-o vreme în care realismul era a toate biruitor și, de asemenea, în curajul de a readuce teatralitatea în teatru.

În centrul revoluției lui Meyerhold stătea înțelegerea felului în care teatrul folosește convenția, ca pe mijlocul cu ajutorul căruia publicul interpreta acțiunea scenică ca realitate. “Arta și viața sunt guvernate de legi diferite”, (ibid.: 147), scrie Meyerhold; “jocul actorului diferă de comportamentul oamenilor în viața reală prin ritmul său special și prin procedeele specifice de joc” (Leach 1989: 127). Publicul vine la teatru echipat nu numai cu o înțelegere a acestor legi, cât și cu un apetit de a folosi aceste “mijloace speciale”, ceea ce constituie o parte esențială a distracției pe care teatrul o oferă: “în teatru imaginația spectatorului este capabilă să umple ceea ce rămâne ne-spus. Oamenii sunt atrași la teatru tocmai de către acest mister, și de dorința de a-l rezolva.” (Braun 1969: 25).

Prin neutralizarea distanței dintre artă și viață, naturalismul neagă spectatorului plăcerea de a decodifica acțiunea scenică. “Mai mult decât oricine altcineva, de vină pentru pasivitatea spectatorului este Teatrul de Artă din Moscova, care l-a ținut atâta timp în sclavie” (ibid.: 174), scria Meyerhold, propunând ca alternativă un teatru în care nu vor fi “nici pauze, nici psihologie, nici ‘emoții autentice’”, toate acestea fiind înlocuite de “lumină din plin, voie bună din plin (și) ... de participarea publicului în actul creativ corporativ al reprezentației teatrale” (Braun 1969: 154). Pentru un actor pregătit de **Nemirovici-Dancenko** și crescut

apoi în tradiția sfântă a Teatrului de Artă din Moscova, un astfel de proiect apărea ca revoluționar.

Nici nu e de mirare că relația lui Meyerhold cu figurile senioriale ale Teatrului de Artă din Moscova a fost întotdeauna plină de conflicte. **Stanislavski** este cel care, până la urmă, l-a încurajat pe Meyerhold să deschidă un Studio de Teatru în cadrul Teatrului de Artă din Moscova. Unul dintre motivele acestei decizii a fost faptul că Stanislavski realiza, din ce în ce mai clar, eșecul realismului de a reprezenta așa numita “Noua dramaturgie” a scriitorilor simbolști, precum Maeterlinck, Verhaeren și Przybyszewski. În centrul sensibilității simboliste stătea dorința de a merge dincolo de suprafața lucrurilor, de a evoca realitatea care traversează aparențele, în a căror reprezentare Stanislavski era cufundat până la nivel de detaliu. Din această încercare de a găsi modalitățile potrivite de punere în scenă a dramei simboliste, Meyerhold și-a forjat identitatea de nou regizor radical al Avangardei Ruse.

Conceptul de simbol nu este numai unul semantic, în care ceva “reprezintă” altceva; el implică, de asemenea, și o măsură a economiei prin care un fenomen extins și complex este distilat într-o singură imagine. Plăcerea pe care o oferă un simbol este o funcție atât a îndemânării poetului, care este capabil să găsească într-o figură simplă sinteza unei realități mai întortocheate și mai instabile, cât și a imaginației cititorului, care parcurge această distanță în sens invers, descifrând emblema. În teatru, acest lucru implică folosirea unor trăsături distinctive, care, odată interpretate, creează o realitate mult mai complexă. De exemplu, când Meyerhold scrie despre decorul spectacolului *Schluck und Jau / Schluck și Jau* (1905) că “atmosfera de lenevie și capriciu este transmisă cu ajutorul unui rând de arbuști”¹, aceștia singuri semnificau tot ceea ce Stanislavski ar fi comunicat prin umplerea scenei până la refuz cu un decor menit să creeze atmosfera plăcerii decadente. Iar cu ajutorul “jachetei largi, cu umeri căzuți, cu care îl îmbrăcase pe Tesman, a cravatei exagerat de late și a pantalonilor largi ce se îngustau către partea de jos, scenograful Vassili Miliotti, căutase să exprima esența ‘Tismanismului’ ” (Braun 1969: 65) – ceea ce era, desigur, în contrast izbitor

¹ Braun, E. (1982) *The Director and the Stage*, London: Methuen: 111.

cu obsesia naturalistă de a stabili “stilul exact al mânecii purtate de Ludovic al XV-lea” (ibid.: 24). În loc de date exterioare, asemănătoare vieții, obțineam portretul interior al unui personaj ce trebuia descifrat la modul activ. Folosirea simbolică a decorului și a costumelor realiza, pe deoparte, o densitate mai mare a expresiei – comunicând mai mult, cu o economie mai mare de mijloace – dar și implica publicul la un nivel superior. Stilizarea cerea ca spectatorul să fie angrenat la modul creativ în acțiune și să completeze în mintea sa ceea ce numai se sugera, criptic, pe scenă.

În anii care au precedat foarte îndeaproape Revoluția Rusă, participarea publicului în spectacolele lui Meyerhold nu mai ținea de procesul decodificării simbolurilor, ci de implicarea lui mutuală în situația politică care începuse să pună stăpânire pe Rusia. Așa cum Meyerhold reușise să răspundă, cu mai multă promptitudine decât Teatrul de Artă din Moscova, Noii dramaturgii de la începutul anilor 1900, tot așa și acum era mai pregătit decât ei să răspundă vârtejului adus de Revoluție. Meyerhold realizase spectacole cu intrare liberă încă înainte de anii ‘20, spectacole ce aveau loc în clădiri neîncălzite, pentru oamenii Armatei Roșii, îmbrăcați în jachete de piele, și care se urcau pe scenă din când în când, pentru a-și manifesta participarea zgomotoasă și vehementă bătând din picioare. Acesta era teatrul ca loc de adunare, completat cu întreruperi din oră în oră, pentru un buletin de știri și discursuri politice. Edward Braun descrie prima reprezentație cu piesa lui Emil Verhaeren *Zorile* (1920), o operă simbolistă pe care Meyerhold o adaptase rapid într-o piesă “cu un singur scop: acela de a servi cauzei Revoluției” (Braun 1986: 187).

Intrarea era liberă, pe pereți erau atârâte pancarte cu lozinci, iar peste public se aruncau, în pauză, manifeste. Stilul declamator al actorilor venea și el din ideea de adunare. Aceștia stăteau mai tot timpul nemișcați, adresându-și discursurile direct către public... Două săptămâni după premiera spectacolului, actorul care îl juca pe Herald și-a întrerupt jocul pentru a transmite o știre primită chiar în ziua aceea, despre Armata Roșie care făcuse o incursiune decisivă în Crimeea... Pe când aplauzele se stingeau, cineva a început să intoneze Marșul funerar revoluționar... După care acțiunea de pe scenă și-a reluat cursul... Succesul unei

reprezentării cu *Zorile* depindea foarte mult de dispoziția sufletească a publicului din acea seară.²

Publicul era acum un segment al “poporului” care trebuia să fie “servit” de către teatru. Meyerhold, sensibil ca întotdeauna la spiritul timpului, realizase că nu mai era posibil să separe arta de politică.

Ceea ce teatrul politic al lui Meyerhold avea în comun cu opera sa anterioară, simbolistă, era ușurința cu care se distanța de realitate declarându-se a fi numai un artefact, un produs al născocirii umane. Astfel, luminile teatrului lui Meyerhold rămâneau adesea aprinse, iar cele ale scenei rămâneau la vedere. Publicul era așezat în jurul acțiunii, iar culoarele și treptele sălii de spectacole erau folosite ca zone de joc, în așa fel încât spectatorii să se vadă unii pe alții în timp ce urmăreau piesa. Când Arlechinul lui Meyerhold sărea printr-o fereastră, ea se dovedea a fi numai un cadru cu hârtie albastră, lipită pe deasupra.

Problema lui Meyerhold era că actorii săi, formați la școala naturalistă, găseau artificialitatea spectacolelor sale foarte greu de realizat. Soluția lui Meyerhold a fost să dezvolte un sistem alternativ de antrenament al actorului, care urma să ducă la ceea ce el numea “apariția *noului actor*” (Braun 1969: 82):

Teatrul Studio a demonstrat tuturor celor care l-au frecventat că este imposibil să construiești un teatru nou pe fundații vechi. Fie trebuie continuată construcția teatrului Antoine-Stanislavski, fie trebuie luat totul de la început...

Atunci mi-am dat seama că o școală de actorie... trebuie să fie organizată în așa fel încât din ea să se ridice un nou teatru.

(Ibid.: 46)

În anul 1913, Meyerhold a deschis un studio pentru a preda actorilor tehnici de voce și mișcare, alături de câteva tehnici ce se bazau pe istoria tradițiilor teatrului popular, precum *commedia dell'arte*. După cum își aduce aminte Erast Garin: “Pornind de la exerciții elementare pe tipare metrice diferite, am continuat către sarcini mai complicate: stăpânirea mișcării libere ritmice pe tipar metric dat, și, în final, am ajuns la

² Ibid.: 131-133

stăpânirea mișcării libere pe contrapunct nerestricționat” (Schmidt 1996: 40).

Pe lângă gimnastică, actorii lui Meyerhold trebuiau să studieze anatomia și fiziologia. Această combinație între rigoarea academică și disciplina fizică a dus la dezvoltarea “biomecanicii”, un sistem de mișcare care folosea conflictele dintre două forțe opuse, ca mijloc de a genera tensiunea dramatică în corp.

Cu timpul, disciplina biomecanicii a ajuns să influențeze maniera în care acțiunea scenică era prezentată. Secvențe de acțiune erau introduse în scene care le contraziceau momentumul, în așa fel încât semnificația acțiunii să crească. Meyerhold întrerupea deliberat scenele care cereau un tempo rapid, cu momente de mișcări lente, în așa fel încât să creeze o tensiune ritmică care, prin neașteptatul ei, pune stăpânire pe spectator. De asemenea, scenele erau jucate într-o astfel de manieră, încât emoții opuse erau prezentate simultan:

Bruno... stătea în fața publicului, cu fața palidă și nemișcată, și cu intonație egală... rostea monologurile sale grandilocvente. Dar, în același timp, acest Bruno era ridiculizat de actorul care făcea salturi acrobatice în momentele cele mai pătimașe ale discursului său, râgâind și rostogolindu-și ochii în timp ce îndura cel mai dramatic chin.

(Boris Alpers în Braun 1969: 174)

Se poate vedea cum biomecanica oferea deopotrivă actorilor mijloacele fizice de a executa astfel de contorsiuni, dar și dexteritatea mentală de a fi capabili să ocupe două poziții – aceea a actorului și cea a personajului – în același timp. Acesta era “noul actor” al lui Meyerhold, capabil să păstreze o distanță critică față de personaj, dobândind în acest fel abilitatea de a convinge publicul să facă la fel.

Schimbările bruște ale perspectivei erau făcute cu scopul de a atrage atenția publicului asupra anumitor elemente ale spectacolului, și pentru a-i genera spectatorului experiența stării de nesiguranță care, în ciuda bolșevismului profesat de Meyerhold, era profund simptomatică pentru lumea imprevizibilă în care Meyerhold credea că trăia. Meyerhold a adus teatrul în secolul douăzeci, atât prin reintroducerea teatralității, dar și

prin producerea unei imagini viabile a unei lumi eterogene și nesigure. Fundamental interesant în ceea ce-l privește pe Meyerhold nu este atât problema *artificialitate* versus *realism*, cât apariția în spectacolele sale a primelor semne ale unei nedeterminări bine înrădăcinate, a unei multitudini de perspective viabile asupra lumii. În acest sens Meyerhold a fost, într-adevăr, un regizor modern, aflat înaintea timpului său.

Alte lecturi:

Braun, E. (ed.) (1969) *Meyerhold on Theatre*, London: Eyre Methuen.
(1986) *The Theatre of Meyerhold*, London: Methuen.
Leach, R. (1989) *Vsevolod Meyerhold*, Cambridge: Cambridge University Press.
Schmidt, P. (ed) (1996) *Meyerhold at Work*, London: Applause.

În românește:

Repetițiile și teatrul reînnoit – secolul regiei, volum conceput și realizat de George Banu, traducerea Mirella Nedelcu-Patureau, editura Nemira, 2009

SHOMIT MITTER
traducere de Anca Ioniță

JACQUES COPEAU (1879 – 1949)

Judecat după propriile standarde, Copeau și-a ratat atât cariera de regizor, cât și pe cea de actor, dramaturg și profesor de teatru. O astfel de evaluare nu trebuie să ne surprindă atât timp cât modelele sale erau Eschil, Molière, Shakespeare sau Zeami. Scrierile lui Copeau sunt pline de regrete că nu a trăit într-un timp propice pentru teatru, o epocă de aur în care componentele vitale ale poeticului și polemicului să fie unite de către un *homme de théâtre* de geniu, care ar fi putut fi chiar el însuși. Numai că o astfel de realizare durabilă s-a dovedit a fi cu neputință de atins, având în vedere că activitatea sa s-a desfășurat între cele două

războaie mondiale – fie nu era el omul, fie nu era momentul, fie amândouă. Iar Parisul, “cel mai la modă dintre toate orașele”, sigur nu era locul. Copeau era, temperamental, nepotrivit pentru tipul de succes pe care orașul îl avea de oferit:

Adevărul este că succesul, în loc să mi se urce la cap, nu a făcut decât să mă trezească continuu. Asta pentru că, pe măsură ce am învățat meseria, am început să mă familiarizez cu dificultățile și resursele ei; cu cât lucram mai mult, cu atât eram mai uimit de posibilitățile artei mele. Minte mea se umplea de idei noi, imaginația se îmbogățea cu descoperiri. Și nici una dintre aceste idei nu își găsea un loc în munca mea agitată de zi cu zi, care încetul cu încetul îmi eroda puterea și mă îndepărta de mine însumi.

(Rudlin and Paul 1990: 52)

Ideile la care ar fi putut lucra includeau concepte cheie precum sancționarea textului, arhitectura scenică (pe care o opunea producției individuale a decorului), reînnoirea teatrului clasic și căutarea unui stil contemporan de dramaturgie. Oricum, noile idei care nașteau, pentru el, un orizont în continuă îndepărtare, includeau, printre altele, crearea unei noi comedii improvizate și a unei noi tragedii “corale”, a jocului de ansamblu (ca într-o “frăție”, cum o numea el) și o călătorie inițiată în căutarea unui teatru popular religios. Primul care a admis că viziunea sa era apostolică a fost chiar Copeau. În 1919 îi scria lui Jean Schlumberger, primul manager al teatrului său din Paris, Vieux Colombier: “Mulți m-au numit deja, în derâdere sau insultându-mă, un apostol. Dacă nu sunt asta, atunci nu sunt nimic”. Atunci când Vieux Colombier era numit cu dispreț o capelă, iar directorul său un jansenist¹ teatral, Copeau a replicat:

Aceste zeflemele nu ne sperie. Tot ceea ce adună oamenii împreună este religios. Fără credință nu se poate realiza nimic mareț, și tocmai această conștiință semi-religioasă a artei și a misiunii

¹ Nota traducătorului: Jansenismul – ordin religios al Bisericii Catolice înființat de către Cornelius Jansenius, în 1936, ca o grupare de teologi erudiți care se opuneau moralei iezuite. Cel mai cunoscut membru al acestei grupări este filozoful Blaise Pascal.

noastre formează partea cea mai bună a idealului nostru. Ceea ce vrem este să atragem publicul, acel public care are nevoie de ceva mai mult decât îi oferă viața, și vine să găsească acel ceva la teatru.

(Ibid.: 200)

Vroia ca această capelă, pe care o golise de toate vestigiile iluziei scenice creată de cel de-al patrulea perete, în secolul nouăsprezece, să ofere posibilitatea unei comuniuni (împărtășiri) între o congregație mică și un repertoriu catolic (cu “c” mic) care includea piese clasice vechi și moderne, ca și texte noi. În timpul războiului îi scrisese unuia dintre principalii săi colaboratori, Louis Jouvet, că ceea ce “căuta era o comuniune de suflet, a întregii ființe, în cadrul unei munci la fel de pasionată ... și sacră ca cea a artizanilor din Evul Mediu (muncind, ca și ei, cu simplitate și fără aroganță)” (Mignon 1993: 112). Nu voia să ia parte la mișcarea Little Theatre Movement², dar, ca un prim pas necesar pentru renașterea artei teatrale, se mulțumea și cu o sală de numai 360 de locuri, cu condiția ca publicul “să fie compus, în parte, din iubitori de teatru inteligenți, parte din oameni care nu mai voiau să încurajeze banalitatea sau lipsa de sinceritate din teatrul comercial, și parte dintr-o nouă categorie, formată chiar la intersecția celorlate două.” (Rudlin and Paul 1990: 132). Un astfel de spectator, Rainer Maria Rilke, comenta:

Ce plăcere să vezi forțe bine-intenționate pe scenă, potrivite, decente, dezvăluindu-și gândurile în fața ta, fără să încerce să te cucerească împotriva voinței tale cu ajutorul unor trucuri, ci pur și simplu prin simpla lor prezență acolo, ca natură omenească bine ordonată. Ce concepție frumoasă, sănătoasă și fericită despre teatru, și câtă nevoie avem de ea, cu toții.

(Mignon 1993: 90)

² Nota traducătorului: Mișcare teatrală care a apărut în Statele Unite după anul 1912, și a marcat începutul unei reforme sociale a acestei arte, prin întoarcerea spre teatrul de cameră, intim, psihologic, ca răspuns la dispariția spectacolelor grandioase și a marilor melodrame, a căror funcție fusese preluată de către industria cinematografică.

Viziunea lui Copeau despre teatrul Vieux Colombier era una a unui “instrument pur” și a unui mediu nefalsificat, pentru cea mai bună poezie dramatică disponibilă; de aceea, pentru inaugurarea lui din 1913, a creat ceea ce el numea un *dispositif fixe*, un decor architectural permanent. Copeau credea că schimbarea de decor destabilizează textul dramatic, în timp ce “o arhitectură scenică dată atrage, cere și scoate la iveală o anumită concepție dramatică și un anumit stil de prezentare.” (Rudlin and Paul 1990:88). Punerile în scenă ale măștrilor săi, dramaturgii antici greci, cei elizabetani, Molière și Teatrul Noh, aveau toate ceva imuabil. Pentru re-inaugurarea din 1919 a teatrului Vieux Colombier, scena a fost turnată din nou din beton, cu trepte și rampe – reminiscențe ale scenografiilor lui Adolphe Appia –, planuri tari, inflexibile, pe care se juca. În timpul vacanței de vară din anul 1920, uitându-se, într-o zi, la scenă, “în starea ei naturală”, a reflectat: “am înțeles că tot ceea ce i se întâmplase în ultima stagiune – recuzită, costume, actori, lumini – nu făcuseră decât să o desfigureze. Trebuie să începem, deci, de la scenă”. (ibid.: 86)

În acel spațiu dedicat, Copeau plasa textele sale venerabile: o piesă care nu era demnă de un astfel de respect nu merita, în ochii lui Copeau, să fie interpretată. Ceea ce oferea publicului său erau mai degrabă prezentări, decât viziuni regizorale ale unor astfel de texte; concepțiile de spectacol nu erau impuse dictatorial, ci descoperite printre rândurile textului. Își ținea actorii citind piesa în jurul unei mese rotunde până când reușea să le întrețină interesul de a analiza nu numai rolurile lor, dar și înțelesul și ritmurile textului, ca întreg. Odată ajunși la scenă (nu avea nevoie de o sală de repetiții separată, pentru că un teatru de repertoriu făcea posibilă folosirea scenei în timpul zilei, când nu era ocupată de decor) schița planul de scenă, care însemna poziționarea grupurilor de actori, intrările și ieșirile, și apoi repeta *sotto voce*, fără elocință, atent să nu forțeze textul, schițând numai tempoul și ritmul, atent să nu înainteze prea repede.”³ După aceea actorii învățau textul și se aruncau în interpretarea rolului. Când păreau că au pierdut înțelegerea inițială a rolului,

³ Saint-Denis, Michel (1982) *Training for the Theatre*, New York and London: Heinemann: 30

Copeau își încuraja actorii să păstreze simțul fizic al identității cu rolul și să nu aibă grija emoțiilor pe care se presupunea că trebuie să le întruchieze. Funcția sa era aceea de a fi “ghidul și sprijinul” actorului. Principala lui sarcină era:

*să păstreze actorul în linia și în limitele rolului său, nu numai indicându-i momentul în care s-a apropiat de adevăr, nu numai corectându-i greșelile, dar și înțelegând dificultățile cu care acesta este confruntat și arătându-i cum să depășească aceste dificultăți.*⁴

Atitudinea sa față de actori era confidențială, chiar confesională. La fel îi trata și pe muncitorii din atelierele de decoruri, pe costumieri și mașiniști – aparent fiecare detaliu al unei producții semnată Copeau avea o problemă, iar această problemă trebuia rezolvată chiar de el.

Ca urmare, nu este deloc surprinzător faptul că, după stagiunea 1919-1920, tensiunea creată între idealul urmărit de Copeau și realitate, a început să-l uzeze. În ultimii doi ani ai războiului, compania de teatru s-a aflat la New York, unde a jucat un fel de “repertoriu săptămânal”, un program-pedeapsă, stabilit ca urmare a numărului mic de spectatori vorbitori de limba franceză care să formeze un public. Acum, fără să mai poarte stindardul culturii franceze în exil, dar așteptat cu mare nerăbdare de elita culturală a orașului său natal, măcinarea zilnică continuând să existe, boala modernă a epuizării totale s-a instalat. Până la sfârșitul stagiunii 1923/24 de la Vieux Colombier, Copeau nu mai era nici sănătos și nici mulțumit de scena fixă, de textele disponibile sau de calitatea actorilor. Suprafața de beton a scenei reafirmase forța dramaturgilor clasici, dar se dovedise inospitalieră pentru noii dramaturgi. Conform spuselor prietenului său, André Gide, dramaturgii sunt cei care l-au abandonat pe Copeau, dar ar fi mai aproape de adevăr să spunem că el este cel care i-a abandonat progresiv pe aceștia, având în vedere că puține piese dintre cele prezentate aveau acea calitate poetică pe care o căuta.

⁴ Jacques Copeau, citat în Cole, Toby, Chinoy, Helen Krich (eds) (1963) *Directors on Directing: A Sourcebook of the Modern Theatre*, New York: Pearson Allyn & Bacon: 150.

Mai mult, propria sa încercare de a scrie capodopera lipsă, mult așteptată sa *La Maison natale/ Casa natală*, fusese un fiasco, spectacolul fiind anulat după numai câteva reprezentații. Iar în ceea ce-i privește pe actori, aveau nevoie de mai multe, nu mai puține indicații regizorale, altfel reveneau la felul lor de a juca, reducând spectacolul “la vechile lor obiceiuri, la clișeele, la afectarea lor. Nu inventează nimic”, protesta Copeau, “totul este pură imitație a imitației” (Rudlin 1986: 45). Copeau a încuiat ușa teatrului Vieux Colombier și a lăsat purificarea teatrului parizian pe seama grupului său de oameni de teatru, în special a lui Louis Jouvet și Charles Dullin, pentru a se dedica noilor sale idei. În următorii cinci ani a experimentat împreună cu o companie formată din tineri actori, într-un sat din Burgundia. “Frăția” *Les Copiaux*, născută din școala de actorie de la Vieux Colombier, o înlocuia acum pe aceasta din urmă. Textul trecea acum pe locul doi, în urma creativității actorului, actorul în urma ansamblului, ansamblul, în urma regizorului său.

Sub supervizarea lui Copeau, cu sprijinul său dramaturgic și cu dese sale participări ca actor, *Les Copiaux* au înaintat câțiva pași de-a lungul unui drum pe care spera el că alții vor merge, mai apoi, mai departe. Folosirea măștilor devenise un element fundamental al spectacolelor ca și al pregătirii lor, iar estacada goală a *commediei dell'arte* devenise dispozitivul lor fix. În anul 1929, Copeau a ieșit din problemele lucrului de zi cu zi. Când mica trupa a realizat prima lor bucată autonomă, *Les Jeunes gens et l'araignée/ Tinerii și păianjenul*, Copeau a perceput-o ca pe un spectacol care nu mai încarna ideile sale sau modul în care el credea că acestea trebuiau prezentate. *Les Copiaux*, simțindu-se oarecum eliberați, și-au schimbat numele în *La Compagnie des quinze* (Compania celor cinsprezece) și au continuat fără el.

Poate fi spus că pentru Copeau, căutările sale teatrale nu serveau numai la obținerea comuniunii cu spectatorii, dar și dorinței sale de a se împărtăși (devenise catolic practicant în anul 1925). Deși nu prea mai avea mare credință în teatru, în spectacolele sale pe texte religioase puse la scară mare în aer liber – *Santa Uliva/ Sfânta Uliva* (1933), *Savonarola* (1935) și *Le Miracle du pain doré/ Miracolul pâinii de aur* (1943) – și piesa sa despre Sf. Francisc din Assisi, *Le Petit pauvre* (care nu a fost jucată niciodată în timpul vieții lui) a reușit, cu toate acestea, să creeze

un teatru al Credinței. Și-a dat seama că rolul teatrului nu mai era legat de ideea de distracție nocturnă – această funcție putea fi lăsată în seama noilor medii reprezentate de cinematograful și radio – ci avea posibilitatea de a crea spectacole de masă, pentru zile de sărbătoare profană sau religioasă. În aceste producții, arhitectura reală o înlocuia pe cea de scenă, iar aerul liber al mănăstirilor Santa Croce din Veneția și Hospices de Beaune din Burgundia, ce înlocuiau betonul teatrului Vieux Colombier, era cucerit de entuziasmul pentru rolul pe care îl juca corul de actori și cel de cântăreți, în căutarea misteriosului și a metafizicului. Într-un mister medieval pe care l-a adaptat pentru celebrarea a 500 de ani de la fondarea instituției caritabile Hospices de Beaune, și în care juca rolul *meneur du jeu* (conducătorului de joc), a fost capabil să intre în comuniune nu numai cu publicul și cu colegii săi actori, dar și cu sine însuși și concepția sa despre divinitate.

Alte lecturi

Mignon, Paul-Louis (1993) *Jacques Copeau*, Paris: Julliard.

Rudlin, John (1983) *Jacques Copeau*, Cambridge: Cambridge University Press.

Rudlin, John and Paul, Norman H. (eds and trans.) (1990) *Jacques Copeau: Texts on Theatre*, London: Routledge.

JOHN RUDLIN

traducere de Anca Ioniță

ALEXANDER TAIROV (1885–1950)

În interpretările standard ale teatrului rus al secolului douăzeci, Alexander Tairov este privit, încă, cu precauție, ca o figură marginală. Faptul că el nu aderase la direcția principală a teatrului rus – psihologismul stanislavskian, și nici la abordarea mai formală a lui Meyerhold – i-a făcut pe teoreticieni să vadă arta lui Tairov ca pe un vlăstar ciudat și străin. Singularitatea acestui regizor împiedică o abordare solidă și

obiectivă a moștenirii lăsate de Teatrul de Cameră din Moscova, care a fost fondat în 1914 de Tairov și care a fost recunoscut, în următorii 35 de ani, ca o forță majoră a teatrului rus. Teatrul de Cameră a fost închis într-una din ultimele campanii staliniste, fiind acuzat de cosmopolitism, o acțiune plină de cruzime care confirmă cât de străină era estetica formală a regizorului, de realismul socialist oficial.

Contribuția lui Tairov poate fi văzută în termenii a patru concepte inter-relaționate care formează estetica regizorului: teatrul estetic, spectacolul sintetic, măiestria actoricească și ritmul. Toate cele patru aspecte aveau rădăcini adânci în cultura modernistă a Perioadei de Argint Ruse (1900 – 1917). Din tot acest vârtej de idei, inovații și aspirații, demne de atenție sunt două influențe filozofice majore: cea a fenomenologului Gustav Schpet și, respectiv, a poetului-teoretician Viaceslav Ivanov. Tairov a extras din ele o sensibilitate modernistă îmbibată de criza viziunii despre lumea creștin-umanistă, ce apăruse în momentul păbușirii idealului indivizibil Adevăr, Bine și Frumos, ce a dus la formarea celor trei entități autonome.

Alegând, la începutul carierei sale, Frumosul, în detrimentul Binelui și al Adevărului, Tairov l-a interpretat ca pe un concept atotcuprinzător, care le absorbea pe celelalte două. Frumosul era evidențiat atât de forma spectacolelor sale, dar și de prezența feminină în jurul căreia se țesea intriga. În ceea ce privește aspectul vizual al conceptului, singura sa justificare era frumusețea unei imagini sau a unei mișcări: pe scena lui Tairov ea se manifesta în tipare de lumină care se schimbau continuu, în culoare, mișcare și decoruri dinamice, ca și cum regizorul voia să se conformeze ideii lui Kazimir Malevici “că frumusețea vizuală este auto-suficientă... De ce să nu fie posibil ca frumusețea să existe în forme incomprehensibile”?¹ Frumusețea ca prezență feminină era încarnată de imaginea tragicului creată de Alisa Koonen, interpreta principală a lui Tairov și una dintre marile tragediene ruse. Această personificare a Frumosului era destul de curajoasă pentru a se întâlni, față în față, cu o lume inferioară și ostilă ei – în ciuda dispariției iminente a acțiunii. Punerea în scenă centripetă, în care Koonen era plasată intenționat pe

¹ Malevici, K. (1999) ‘Teatr <1>’, *Eksperiment* 5: 98

mijlocul scenei – dominând de la înălțimea ei lumea, complet detașată de viața de zi cu zi și imersată într-un sublim tragic – s-a dovedit a fi emblematică pentru întreaga operă a lui Tairov. În fața unei lumi în delir care încerca să o distrugă, Koonen apărea deopotrivă grandioasă și fragilă, arogantă și neajutorată.

Spectacolele lui Tairov, deși frumoase și încântătoare, ignorau adesea tot ceea ce regizorului i se părea mult prea trivial omenesc pentru a fi interesant. Farmecele de zi cu zi ale vieții domestice erau lăsate, pentru a fi descrise, în seama Teatrului de Artă din Moscova. Scena lui Tairov era dominată de spirit, și nu de prietenie. Personajele lui Tairov făceau parte din tipologia eroilor, și de aceea nu aveau nicio șansă să stabilească vreun raport cu egalii lor. Era exclusă, din același motiv, noțiunea de intimitate între actorii de pe scenă și publicul din sală. Primatul principiului estetic l-a dus pe Tairov la ideea teatrului ca scop în sine. Pentru el, o scenă rămânea întotdeauna o scenă, un loc unde se juca, fără nevoia de a imita viața (teatrul naturalist) și nici de a reflecta transcendentalul (teatrul simbolist).

Schpet, care credea că teatrul este o artă autonomă și nu o formă de artă interpretativă, l-a ajutat pe Tairov să-și configureze chemarea pentru “teatralizarea Teatrului”.² Obiectivul era să producă o sinteză a elementelor de vorbire, cânt, dans, pantomimă și circ într-un tip nou de spectacol care nu era nici teatru, nici operă, balet sau pantomimă, ci se înrudea cu teatrul sincretic al Greciei Antice. Cele mai bune producții ale lui Tairov – incluzând spectacole precum *Prințesa Brambilla* (1920), *Fedra și Giroflé-Girofla* (1922), *Patima de sub ulmi*, *Zi și noapte* (1926), *Negrul*³ (1929), *Opera cerșetorului* (1930) și *O tragedie optimistă* (1933) – nu au fost, și nu s-a intenționat să fie, un teatru pur dramatic.

Sinteza la nivelul jocului actoricesc aducea după sine problema genurilor. Faptul că elementele de vorbire, cânt și dans trebuia să se amestece, crea nevoia unui conținut mai universal al textelor, dar făcea

² Tairov, A. (1970) *Zapiski rejhissera. Stati. Besedi. Rechi. Pisma*, Moskva: VTO:192.

³ Nota traducătorului: Tairov a pus în scenă piesa lui Eugene O'Neill *All God's Chillun Got Wings/ Toți copiii Domnului au aripi*, sub titlul simplificat *Negro*.

în același timp imposibilă pentru Tairov punerea în scenă a unor texte psihologice, realiste, sau a dramei documentare. Tairov a ajuns să identifice două structuri capabile să găzduiască astfel de creații – tragedia-mister și comedia-arlechinadă. Ambele genuri se potriveau cu stilul său: grupuri în mișcare, gesturi largi, maiestuoase și tipare ritmice de vorbire și acțiune. Genurile de mijloc, precum melodrama și tragi-comedia, au fost excluse până în anul 1923 când, începând cu spectacolul *Un om care se numea Joi*, în repertoriu au început să se strecoare diverse alte combinații de genuri. Arlechinada s-a topit în spectacol de revistă și comedie muzicală cu tente satirice puternice; tragedia s-a coborât până la nivelul dramei expresioniste, și, în final, până la nivelul piesei corecte politic.

La conceptul sintezei s-a adăugat și sistemul de idei exprimat de Nietzsche în “Nașterea tragediei din spiritul muzicii”, cu care îi făcuse cunoștință Viaceslav Ivanov. Dihotomia apolinic/dionisiac și ideea muzicii ca formă de artă înrudită cu teatrul au devenit germenii practicii sale teatrale. Spectacolele tragice ale lui Tairov începeau să expună complexitate și diversitate în interiorul paradigmei apolinic/dionisiac, atât în ceea ce privește forma cât și conținutul: fie un personaj apolinic aducea armonie într-o lume dionisiacă, fie o creatură dionisiacă se revolta împotriva opresiunii apolinice. Premierile lui Tairov, un adevărat artist, cu o disciplină formală meticuloasă erau spectacole desăvârșit rafinate, în care componentele vocale și gestuale erau executate cu precizie și armonie. Regizorul renunțase la imaginile vagi simboliste, cu adevărurile lor mistice și jocul actoricesc neimplicat. În locul lor, pune accent pe culorile locale, tangibile, decorurile tridimensionale, gesturile ample – principiul apolinic al ordinii și clarității. Tragedia și-a continuat călătoria îmbrăcată în armura ritualului, iar arlechinada a continuat să se rostogolească, similar unui angrenaj mecanic calculat.

Conceptul teatrului sintetic a adus în prim-plan cea de-a treia componentă majoră a esteticii lui Tairov, și anume măiestria actoricească. Într-adevăr, acum că elementele de vorbire, cânt, dans, pantomimă, de obicei separate, constituiau un mijloc de expresie unificat pentru actor, numai un actor-virtuos ar fi fost capabil să realizeze această uniune a lor pe scenă. Ca urmare, Tairov pune un accent mare pe meșteșugul

actoricesc, pe versatilitatea cu care corpul și vocea actorului erau folosite. În școala de actorie pe care a fondat-o, ca parte a Teatrului de Cameră, Tairov echipa actori disciplinați și în formă fizică cu o stăpânire completă a plasticității corporale și a expresiei ritmice. Actorilor li se cerea, de asemenea, să știe să declame o poezie și să cânte. Declarația regizorului despre actor ca fiind “unicul purtător suveran al artei teatrului” (Tairov 1969: 90) nu era nici un truism, nici o figură de stil. Tairov își încuraja actorii să-și demonstreze talentele: pentru el, esența actului teatral nu avea nimic de a face cu transformarea sineului în personaj. Existența ficțională a personajului nu înlătura procesul real al virtuozității flamboiante a actorului. În timpul repetițiilor, membrii Teatrului de Cameră nu se identificau niciodată cu rolurile lor: pronumele cu care obișnuiau să indice personajul erau ‘el/ea’ și nu ‘eu’. În această privință, actorii lui Tairov, cu sufletele vesele și spiritele lor jubilante, se asemănau cu cei ai comediei dell’arte. Pentru Tairov, actorul pe scenă personifica modelul ființei umane desăvârșindu-se în întregime în procesul creativ de auto-realizare.

În timp ce actorii creau personaje fiind conștienți tot timpul de actul creației, în teatrul lui Tairov publicul era distribuit în rolul unui receptor pasiv. Spectatorii trebuiau să admire un produs teatral gata făcut, în loc să-și folosească propria experiență și inteligență pentru a face, activ, conexiuni. Experiența spectatorului era limitată la o plăcere formală, pur estetică: nici vorbă de identificare emoțională cu narațiunea. În viziunea lui Tairov, plăcerea publicului era o funcție a combinațiilor formale dintre diferitele ritmuri folosite pe scenă.

Ritmul este cea de patra componentă majoră a esteticii lui Tairov, cea care a rămas mereu baza explorărilor sale. Adept al lui Nietzsche, Tairov credea că “muzica este arta cea mai apropiată de teatru” (ibid.: 153). Căuta un principiu teatral de bază, care să fie similar celui muzical. Se străduia să scoată la iveală muzica secretă a unei piese, ascunsă sub intrigă sau sub mesajele ei tematice. Ritmul a devenit principiul structural fundamental pentru compoziția regizorală. Formele arhitecturale ale decorului – fie că erau cubiste sau constructiviste – erau gândite pentru a scoate la iveală ritmurile vizuale. Liniile negre ale machiajului evidențiau ritmurile corpurilor și ale fețelor. Costumele ajutau la

dezvăluirea tiparelor de mișcare ale actorilor. Ritmurile în continuă schimbare ale luminilor, culorilor și ecranelor mobile se armonizau cu ritmurile vorbirii, adăugând expresivitate compoziției teatrale regizorale.

Cele mai bune spectacole ale lui Tairov aveau o structură de balet. În 1959, Erwin **Piscator**, reamintindu-și impresiile pe care i le făcuse teatrul de avangardă rus, scria despre un element specific ‘Tairov’, a cărui expresie era o “virtuozitate particulară...și o integrare a tuturor elementelor spectacolului în mișcare și formă”.⁴ Piscator sugera ceva despre un *gestalt* vizual – un efort cultural magnific, în care integrarea elementelor era obținută prin supunerea tuturor elementelor de pe scenă principiului ritmului vizual. Gesturile, mișcările și relocările în spațiu – asemeni unei picturi grandioase, dinamice, executată cu ajutorul corpurilor actorilor – par să-i fi impresionat pe contemporanii lui Tairov mai mult decât desfășurarea poveștii. Sprijinite de lumină și culoare, aceste conflicte de mișcare pură – urcare versus coborâre, diagonal versus orizontal, centripet versus centrifug – transmiteau acțiunea scenică într-un format grandios, non-psihologic. Cu toate acestea, spectacolele sale nu erau total lipsite de emoție umană: așa cum remarcă Andrei Levinson, Tairov “a descoperit un întreg inventar de gesturi, poze și scene de grup indispensabile, esențiale, capabile să exprime cele mai adânci și fundamentale sentimente umane”⁵.

Alte lecturi:

Tairov, A. (1969) *Notes of a Director*, trans. W. Kuhlke and C. Gables, Miami: University of Miami Press.

DASHA KRIJANSKAIA
traducere de Anca Ioniță

⁴ Piscator, E. (1959) “Deutsche und Russische Theater: Gespräch mit G. Semmer, 10.6.1959”, document fotocopiat din Arhiva Piscator din Akademie der Künste, Berlin, citat de Kolyazin, Vladimir (1998) *Tairov, Meyerhold i Germaniya. Piscator, Brekht i Rossiya*, Moskva: GITIS: 62.

⁵ Rudnički, K. (1995) “Strukturnii realism Aleksandra Tairova (20-e godi)” în *Mir iskusstv: Almanah*, Moskva: RIK ‘Kultura’: 57.

ERWIN PISCATOR (1893 – 1966)

Erwin Piscator a fost un revoluționar atipic. În vara anului 1914 era student la filosofie și istoria teatrului, la München. Nu era foarte interesat de politică, iar singura sa experiență practică în teatru era una de amator. Primul Război Mondial a schimbat toate acestea:

Calendarul meu începe cu 14 august 1914...

13 milioane morți

11 milioane desfigurați...

Generația celor în vârstă de douăzeci de ani s-a confruntat cu Războiul. Destinul. Asta a făcut ca orice alt profesor să devină ceva superflu.

Pentru Piscator, scara devastărilor produse de război, împreună cu futilitatea obiectivelor sale era cea mai clară dovadă a decadenței și iresponsabilității societății burgheze. În același timp, exista o legătură îndeajuns de bună între Berlinul comunist și Moscova revoluționară pentru ca Piscator să fi înțeles revoluția ca pe soluția tuturor bolilor sociale. Așa cum războiul în sine l-a îndemnat la acțiune, tot așa revoluția s-a transformat, rapid, în obiectivul său.

Unul dintre efectele experienței de pe front asupra lui Piscator este că a făcut ca teatrul – și arta în general – să pară decadente, un lux pe care vremurile sale și-l puteau permite cu greu. Rezultatul a fost că Piscator se vedea pe sine mai puțin în postura de artist, cât în cea de revoluționar care, din întâmplare, a avut șansa de a folosi teatrul ca pe un vehicul potrivit pentru propaganda sa. O trăsătură pregnantă a cărții lui *Teatrul Politic* este nerăbdarea pe care o manifestă față de artă, în raport cu chemarea la insurecție. “Mai puțină artă, mai multă politică” (ibid.: 25) este o exclamație care parcurge cartea ca un refren. “Noi am eliminat cu totul cuvântul ‘artă’ din programul nostru”, scrie Piscator mândru, “piesele noastre reprezentau un apel, fiind menite să aibă un efect direct asupra evenimentelor curente, să fie o formă de ‘activitate politică’” (ibid.: 45).

Opera sa de început reflectă această preocupare exclusivă pentru revoluție și o aparentă desconsiderare a subtilităților strădaniei artistice. În anul 1920 Piscator a fondat Proletarisches Theater împreună cu un grup de amatori care aveau legături solide cu mișcarea comunistă, și care jucau scheciuri politice simple, dar inflamatorii, în barurile muncitorești. *Russlands Tag/ Ziua Rusiei* (1920), de exemplu, provoca publicul direct, fără ambiguități: “Fie ajungem la o solidaritate activă cu Rusia sovietică în lunile următoare”, se putea citi în program – “sau Capitalul internațional va reuși în acțiunea sa de anihilare a custozilor lumii revoluționare.”¹ Scenariul avea aceeași lipsă de finețe ca și programul:

VOCEA PROLETARIATULUI RUS: Proletari, la luptă.

CAPITALUL INTERNAȚIONAL: Iad, diavol, ciumă.

VOCI DIN TOATE DIRECȚIILE: Luptă, luptă, luptă.

(Willet 1978: 49)

Piscator nu credea că trebuie să-și ceară scuze pentru lipsa de subtilitate a textului său. “Nimic nu era lăsat neclar, sau ambiguu ... și legătura cu evenimentele politice curente era indicată de fiecare dată” (Piscator 1969: 83), scrie Piscator cu satisfacție în volumul *Teatrul politic*. Sloganul său era “Subordonarea întregilor mijloace artistice scopului revoluționar”², iar intenția lui era să-l respecte, fără a face vreun compromis. Un teatru mai complex i-ar fi diluat mesajul politic și nu ar fi ajuns la publicul său, format din muncitori.

Disconfortul cu care Piscator vedea “piesele, în care structura greoaie și problemele te fac să psihologizezi” (ibid.: 81), a avut efectul salutar de a-l face atent asupra potențialului acțiunii directe oferite de formele alternative de teatru, asemeni celor practicate la Moscova, de către **Meyerhold**. Ca și acesta, Piscator a început să folosească structuri dramatice flexibile, care permiteau interpunerea muzicii și a dansului, proiecția clipurilor de film, a titlurilor și a cifrelor statistice. *Rotte Rummel/ Revue Revista roșie* (1924), de exemplu, un montaj care descria triumful comunismului, folosea orice, de la caricaturile lui Georg

¹ Braun, E. (1982) *The Directors and the Stage*, London: Methuen: 145.

² Ibid.: 146.

Grosz și proiecția de diapozitive, până la actori care nu numai că jucau personaje precum Lenin sau Rosa Luxemburg, dar și comentau acțiunea, de pe poziții politice sensibile. Spre deosebire de Meyerhold, însă, Piscator nu era interesat de aspectul formal al acestor tehnici. Principalele interese ale sale aveau de-a face în întregime cu a-i pune sub acuză pe cei vinovați și a lupta pentru cauza victimelor:

Mii de oameni învață acest lucru, de aceea ar trebui să înveți și tu! Crezi că această problemă îi privește numai pe ceilalți? Nu, te privește și pe tine! Acest lucru este tipic pentru societatea în care trăiești, nu poți să scapi – este aici, din nou, și din nou!

(Ibid.: 82)

Partidul Comunist German îi comisionase producția unor piese, iar el și-a dus la îndeplinire sarcina foarte bine. A făcut procesul clasei conducătoare, dovedind, fără urmă de îndoială, necesitatea revoluției. Povestea teatrului lui Piscator este povestea luptei sale cu povara acestei dovezi.

Cele două lucruri de care are nevoie avocatul acuzării pentru a obține verdictul de vinovăție sunt dovezi plauzibile și o schemă logică care permite o singură deducție, obținută pe cale rațională. Filmul îi oferea lui Piscator acces la ambele. Acesta nu numai că îi dădea posibilitatea de a documenta lumea într-o manieră indisputabilă, dar îi permitea, de asemenea, să-și structureze argumentele în așa fel încât, revendicări mutual antitetice, prin faptul că nu se coroborau una cu alta, ofereau un comentariu caustic asupra stării de lucruri pe care Piscator vroia să o atace: “*Comentariul oferit de film însoțește acțiunea asemenea unui cor ... Nivelează criticile, face acuzații, furnizează date importante și, câteodată, într-adevăr, instigă...*” (ibid.: 239).

În *Rasputin* (1927), Piscator a pus în scenă o discuție despre cele mai detaliate puncte ale strategiei militare, în fața unui ecran pe care erau proiectate clipuri din filmul real al masacrului de pe Somme. Titlurile erau folosite pentru a obține efecte similare: imagini cu cadavre erau interpușe cu proiecții ale unor citate din scrisorile trimise de Țar soției sale, în care ridica în slăvi viața sănătoasă și însuflețită pe care o ducea, în poziția de conducător al armatei sale.

Un regizor care caută să folosească contradicția ca pe un mijloc de contestație, are nevoie de o scenă care este deopotrivă încăpătoare, cât și flexibilă, și care oferă un număr mare de spații diferite, fiecare cu mediul său și perspectiva corespunzătoare. În anul 1942, Piscator a primit cu bucurie oferta de a lucra la Volksbühne Theater am Bulowplatz, o arenă imensă, echipată cu cicloramă, scenă turnantă și o tribună ajustabilă. Cu toate acestea, nici acest teatru, nici Theater am Nollendorffplatz, unde Piscator va pune bazele viitorului Piscator-Bühne, (Teatrul Piscator) nu erau atât de avansate tehnic ca teatrul pe care Piscator îl proiectase, dar pe care nu îl putea construi din lipsă de fonduri. Acest "Teatru Total" ar fi avut "arii de joc variabile și o serie de șaptesprezece cabine de proiecție (pentru diapozitive sau filme), nouă în jurul sălii cu un sigur sector de scaune, șapte în spatele cicloramei, și una în turela care putea fi coborâtă prin acoperiș".³ În perimetrul mai puțin extravagant, dar perfect utilat al teatrului său existent, Piscator și-a folosit ingeniozitatea pentru a crea un teatru ce se ridica la înălțimea sarcinii date de obținerea perspectivei multiple, de care acesta avea nevoie. Dacă teatrul său nu putea găzdui fizic structura multi-etajată pe care o vroia, atunci a folosit lumina pentru a crea spații diferite de joc. Dacă scena lui Piscator nu era atât de pliabil elastică precum vroia el, atunci a proiectat un covor rulant care funcționa pe principiul unei curele de transmisie, și care transporta, între scene, actorii. Dacă conflictul dintre scenele care se jucau simultan, în arii diferite de joc, nu era suficient pentru a demasca ipocrizia pe care Piscator o avea în vizor, atunci planta în public actori care își făceau auzite opiniile asupra diverselor probleme aflate în litigiu, pentru a oferi perspectivă asupra acțiunii.

Prima producție a lui Piscator la Theater am Bulowplatz a fost piesa lui Alfons Paquet *Fahnen/ Steaguri* (1924). Spectacolul era jucat pe o scenă turnantă, separată de ziduri, în segmente, unele dintre ele fiind echipate cu nivele multiple în așa fel încât acțiunea să aibă loc simultan în locuri diferite. De exemplu, scenele 12 și 13, erau jucate în același timp în așa fel încât verdictul curții judecătorești să se transforme, pe nesimțite, într-un banchet. Judecătorii veneau la recepție aruncându-și,

³ Ibid.: 151.

în văzul spectatorilor, robele, pentru a da la iveală fracurile și cravatele albe pe care le purtasera tot timpul pe dedesubt – subliniind, în acest fel, complicitatea dintre burghezie și lege. Acțiunea era flancată de două ecrane mari pe care erau proiectate titlurile fiecărei scene, fotografiile ale diferitelor personaje și comentarii critice la adresa acțiunii. De exemplu, o scenă în care era vorba despre o condamnare nedreaptă, era jucată în fața unui titlu care spunea “Bombele au fost aruncate de poliție”. *Steaguri* a fost primul spectacol care a folosit proiecțiile de titluri în acest fel.

Prima piesă pusă de Piscator la Piscator-Bühne din Theater am Nollendorfplatz a fost textul lui Toller, *Hoppla, wir leben! / Hopla, trăim!* (1928). Hugh Rorrison descrie decorul producției:

O schelă înaltă de 7,5 metri, lată de 10 metri și adâncă de 3 metri a fost construită pe șine, pe o scenă turnantă. Era împărțită vertical în trei secțiuni, cele de la margini având trei spații cubice situate unul peste celălalt, iar cea din mijloc era reprezentat de un ax desupra căruia se afla un dom. Scări pe exterior și prin spate furnizau accesul la toate nivelele. Un ecran de 7,5 metri pe 10 metri se putea coborî în fața acestei schele, pentru film, iar pentru proiecții, erau coborâte plase albe sau negre...

(Ibid.: 202)

Piesa începea cu o secvență de film despre război. Filmul era folosit din nou pentru a arăta trecerea timpului, cu ajutorul unor clipuri ce descriau o serie de evenimente istorice precum revoluția din Uniunea Sovietică și începuturile lui Mussolini în Italia. Acțiunea scenică era presărată cu cântece, iar reflectoarele erau folosite pentru a evidenția acțiunea din fiecare spațiu cubic al schelei. Într-o scenă, dansul a fost folosit pentru a produce un efect bizar creat de un grup de schelete scăldate în lumină roșie, care dansau charleston. Deși spectacolul a primit cronici entuziaste, Piscator a fost supărat că alegerea criticilor fusese aceea de a sublinia nivelul artistic înalt al spectacolului, în detrimentul mesajului său politic. La o decadă după ce își începuse cruciada politică, Piscator nu lăsa ca celebritatea sa în creștere să umbrească natura eminamente revoluționară a proiectelor sale.

Producții precum *Steaguri* și *Hopla, trăim!* creau o problemă pentru actorii lui Piscator: pe lângă prezentarea personajelor lor, aceștia trebuiau să “clarifice conexiunile istorico-economice” (Willett 1978: 190), ieșind, adesea, din personaj pentru a se amesteca cu spectatorii, sau pentru a le vorbi despre relevanța piesei în raport cu situația politică curentă. Deși Piscator avea un studio unde își antrena actorii, nu a urmărit niciodată sistematic acest aspect al artei sale. Scopul mărturisit al lui Piscator, acela de “a uita de Artă și de a construi un ansamblu pe baza unei convingeri revoluționare comune” (ibid.: 50) îi părea mult mai important, decât acela de a-și îndoctrina actorii în materie de tehnică de actorie: “Având în vedere că perspectiva noastră asupra lumii este una activistă, educația actorilor noștri trebuie să se facă în acest sens ... Vor fi organizate conferințe politice și literare pentru a-i familiariza pe actori cu materialul literar și conceptul politic al teatrului nostru” (Piscator 1963: 199-200). Această sarcină a fost lăsată în seama lui **Brecht**, aceea de a duce mai departe abordarea metodică a antrenamentului actoricesc în jocul non-naturalist.

Deși Piscator era foarte entuziasmat în ceea ce privește aspectele tehnice ale producției teatrale, toate acestea reprezentau costuri imense de întreținere. Ironia făcea ca Piscator să depindă de burghezie pentru a-și finanța teatrul său revoluționar. Deși a acceptat umilirea de a primi sprijin financiar din partea comunității pe care vroia s-o înlocuiască, criticii săi nu erau la fel de indulgenți. Herbert Ihering, de exemplu, nota că, menținerea în repertoriu a producției *Aventurile bravului soldat Svejk* (1928) pe o anumită perioadă de timp, numai pentru că avea succes de public, era incompatibilă cu ceea ce ar fi trebuit să fie agenda politică unitară a unui colectiv teatral. Astfel Piscator a fost forțat să scoată din repertoriu spectacolele cu succes de public, pentru a respecta decizia de a prezenta un număr predeterminat de producții, pe stagiune. Nici nu este de mirare că rezultatul a fost colapsul financiar al teatrului său. *Svejk* a fost scos din repertoriu, iar un număr de producții realizate la repezeală, au fost introduse în locul acestuia. Lipsa lor de succes la public a făcut imposibilă pentru Piscator strângerea fondurilor necesare prelungirii contractului de închiriere la Theater am Nollendorfplatz.

A reușit să reînvie pentru foarte puțin timp Piscator-Bühne, dar, tocmai când acest proiect era pe punctul de a se materializa, a părăsit Germania. A lucrat ca regizor de film în Uniunea Sovietică, înainte de a se muta în Statele Unite, Piscator s-a întors în Germania în 1951. Și deși a continuat să lucreze ca regizor liber-profesionist – iar mai târziu ca Intendant⁴ al Theater der Freie Volksbühne – marile sale spectacole fuseseră deja realizate. După o serie de cronici proaste, Piscator a decis, într-o notiță făcută în jurnalul său ce poartă data de 8 mai 1956, că:

trebuie să clarific în mintea mea

1. Dacă talentul meu, în sine, este în declin ...

2. Sau dacă publicul s-a schimbat ...

(Willett 1978: 172)

Ceea ce se întâmplase, desigur, era că timpurile se schimbaseră. Piscator era acum un revoluționar fără revoluție. Așa cum admitea el însuși cu amărăciune “existențialiștii, degenerații și cei care au renunțat la orice speranță” (ibid.: 173) au preluat frâiele. Europa intra în era lui Beckett și Ionesco.

Alte lecturi:

Piscator, E. (1963) *The Political Theatre*, trans. Hugh Rorrison, London: Eyre Methuen.

Willett, J. (1978) *The Theatre of Erwin Piscator*, London, Methuen.

În românește:

Piscator, Erwin *Teatrul politic*, Editura Politică, București, 1966.

SHOMIT MITTER
traducere de Anca Ioniță

⁴ Nota traducătorului: director artistic.

ANTONIN ARTAUD (1896 – 1948)

În anul 1936, actorul, regizorul, dramaturgul și eseistul Antonin Artaud a fost declarat nebun. Unul dintre primii membri ai mișcării suprarealiste din Paris, având o influență majoră asupra avangardei teatrale europene, Artaud a fost trimis într-un azil, unde și-a petrecut cea mai bună parte a restului vieții sale.

O trăsătură grăitoare a psihozei lui Artaud era plăcerea pe care o avea în a ieși în evidență pentru persecuție. Fie că era convins că el este cel care fusese crucificat pe Golgota, sau că lama tibetani îi doreau moartea, Artaud nu a încetat să se identifice cu marii martiri ai istoriei religioase. Ca și ei, Artaud se vedea pe sine însuși ca fiind singurul bastion al adevărului, rezistând mândru împotriva atacurilor neîncetate ale inautenticității:

Și ce este un nebun autentic? Este un om care a preferat să înnebunească... decât să aibă un fals în raport cu o anumită idee superioară despre onoarea umană... Un om nebun este un om pe care societatea a refuzat să-l asculte, și pe care a vrut să-l împiedice să rostească adevăruri de nesuportat.

(Eslin 1976: 96)

Nebunia era *la raison d'être* pentru Artaud, religia sa, sursa mândriei sale. Precum marii martiri ai miturilor, Artaud simțea că este de datoria sa să scuture societatea pentru a o scoate din indiferența mutilantă, pentru a o face atentă la marile adevăruri, la care, credea el, numai el avea acces, dat de sus. Artaud simțea că trebuia să-i răscumpere pe torționarii săi căzuți, să orchestreze salvarea omenirii, să redea ființelor umane capacitatea de a experimenta transcendentul.

Acest lucru, credea Artaud, putea să-l facă prin intermediul teatrului. Teatrul era pentru Artaud sala sa de operații, școala sa, vehiculul revoluției sale. Prin teatru avea să-i învețe pe semenii săi că era posibil să trăiești viața cu pasiune. Nu urma să facă asta prin intermediul conferințelor sau al discursurilor publice, ci prin expunerea oamenilor la

o fervoare atât de formidabilă, încât să vadă lumina și să fie schimbați pentru totdeauna. Având în vedere că rațiunea și limbajul nu aveau forța de a schimba atitudinile adânc înrădăcinate ale oamenilor față de viață, teatrul îi dădea posibilitatea lui Artaud să atace partea mortificată a spectatorilor prin intermediul simțurilor. Artaud vroia să "pună stăpânire pe anatomia umană și, prin intermediul ei, să vindece" (ibid.: 76).

Teatrul este singurul loc din lume, ultimul grup de mijloace pe care încă le posedăm, capabil să influențeze direct anatomia, iar în timpul unor perioade nevrotice, profund senzuale, precum aceea în care suntem imersați acum, să atace senzualitatea de bază prin acele mijloace fizice cărora ea nu le poate opune rezistență.

(Artaud 1981: 61)

Teatrul ar putea galvaniza oamenii mai bine decât oricare altă instituție. Ar putea șoca și speria publicul. Ar putea uimi și neliniști, zgudui și năuci. Ar putea, dacă nu altceva, tulbura oamenii făcându-i să accepte revolta morală pentru care pleda Artaud.

Desigur că Artaud era conștient de faptul că formele contemporane de teatru erau mult prea blânde pentru a servi nevoilor sale compulsive și extravagante. "Teatrul de seară (after-dinner theatre)" (ibid.: 84) al Parisului anilor '30 era mult prea legat de limbaj și de slăbiciunile rațiunii pentru a genera aceste energii primitive pe care Artaud le avea în minte. "Pagubele aduse de teatrul psihologic", scria Artaud în *Teatrul și dublul său*, "ne-au făcut să nu mai fim obișnuiți cu acțiunea directă, violentă pe care trebuie să o aibă teatrul" (ibid.: 64). În locul tradiției principale reprezentate de Comedia Franceză, care pentru Artaud era "un teatru neautentic, facil și fals" (Eslin 1976: 76), el gândea un teatru ritualic și ceremonial, care să ia cu asalt simțurile și să sfâșie nervii:

Țipete, lamentații, apariții, surprize, virtuozități dramatice ... de toate felurile, splendoarea magică a costumelor inspirate de anumite modele rituale, lumini strălucitoare, frumusețea incantatorie a vocilor... măști, manechine înalte de câțiva metri și schimbări bruște de lumină...

(Selling 1975: 84)

Poate cea mai mare realizare a lui Artaud este aceea de a fi avut curajul să forjeze din această viziune un proiect pentru teatru care, oricât de revoltător și nepractic ar fi fost, reprezenta cel puțin un nou mod de a vedea funcția artelor în viața noastră.

Piatra de temelie a proiectului lui Artaud era convingerea sa că teatrul poate exista independent de limbaj. Comunicarea non-verbală în teatru a ajuns recent atât de în vogă, încât s-a uitat cât de radicală a fost revolta lui Artaud împotriva "dictaturii cuvintelor" (Artaud 1981: 29) la timpul său: "Noi vedem teatrul numai ca pe reflectarea fizică a scenariului, iar tot ceea ce aparține teatrului în afara scenariului... ne apare ca parte a punerii în scenă, inferioară scenariului" (ibid.: 50).

Pentru Artaud, această problemă avea două aspecte. Primul era limbajul, care, în opinia lui, nu era la înălțimea sarcinii extraordinare de a distila o realitate mai înaltă, mai misterioasă și de a o comunica unui public sceptic și apatic. Când Artaud a făcut faimoasa sa declarație că "limbajul trebuie sfărâmat pentru a atinge viața" (Esslin 1976: 70), a localizat izvoarele condiției umane mult în afara sferei gramaticii și a vocabularului. În al doilea rând, teatrul avea, ca o parte naturală a structurii sale vizuale și armonice, exact elementele care îi ofereau acces la aceste nivele de ființare care ne scapă. Dacă teatrul ar fi fost capabil cu adevărat să dezvolte valoarea ideografică a gesturilor, atunci și-ar fi transmis apelul său către subconștient direct prin intermediul corpului. Dacă, în locul vorbirii, s-ar fi folosit incantația și mișcarea hieratică, atunci filtrul întunecat al rațiunii ar fi fost ocolit, iar teatrul și-ar fi dat seama de potențialul său nelimitat pentru transcendență.

În concepția lui Artaud, teatrul are expresivitate maximă atunci când arcul prosceniumului (portalul scenei) este eliminat și este lăsat liber într-un spațiu larg, precum un hambar sau o fabrică, spațiu pe care actorii l-ar împărți cu spectatorii. Nu ar exista decor, iar publicul ar fi înconjurat de acțiune. Actorii ar fi îmbrăcați splendid, cântând la instrumente antice care produc sunete de neîndurat, tocmai pentru a exprima impactul forțelor necontrolabile. Lumina este gândită în așa fel încât să vină către public "în valuri, ori în perdele, sau precum o salvă de săgeți care ard" (Sellin 1975: 85).

Nici unul dintre scenariile pe care Artaud le-a schițat nu are, din nefericire, indicații asupra manierei în care aceste spectacole extatice pe care le descriau ar fi putut fi realizate pe scenă. În Actul 3 al *Sonatei fantomelor*, de exemplu, lumina trebuia să fie în așa fel încât "totul să fie distorsionat ca și cum ar fi fost văzut printr-o prismă" (Artaud 1971: 103). În *Cucerirea Mexicului*:

Zidul scenei este îndesat cu capete, gâtlejuri, aflate la înălțimi diferite... Corăbii zburătoare traversează un Pacific de un indigo roșiatic... Spațiul este înălțat prin gesturi rotitoare, fețe oribile, ochi scânteietori, pumni închiși, pene, o armură, capete, burți care cad precum grindina coplesind pământul cu explozii supranaturale.

(Schumacher 1989: 82)

Este greu de imaginat cum cineva poate convinge burțile să cadă precum grindina – sau cât de eficient ar fi un astfel de dispozitiv, în condițiile în care el ar fi posibil – dar ceea ce metafora transmite cu siguranță este pasiunea lui Artaud. El recurgea, de fapt, tot timpul, la metafore puternice: când, de exemplu, Artaud insistă ca lumina folosită în scenă să aibă o culoare "la fel de complexă și la fel de subtilă ca și chinul" (Sellin 1975: 115), sau când vrea ca sunetele "să se împrăsteie pe o deschidere largă, formând arcuri" (ibid.: 117), el se exprimă ca un poet. "Tăcerea vine și pleacă în rafale" (Artaud: 1971: 108), scrie Artaud în planul său pentru spectacolul *Le Coup de Trafalgar/ Lovitura de la Trafalgar*, iar indicația nu prezintă nici o urmă a vreunei cerințe tehnice. În ciuda disprețului său pentru limbaj, metafora este cea care-l atrage mai mult, și nu efectele scenice. Artaud susținea ideea unui teatru mai degrabă tangibil decât rațional; și cu toate acestea, întreaga sa operă, cu brutalitatea sa viscerală, s-a dovedit a fi mai mult abstractă, decât materială.

Nu este surprinzător că ideile elocvente, dar ciudate, ale lui Artaud despre meșteșugul regiei de teatru au rămas în mare parte nerealizate. La începutul anilor 1920 Artaud a jucat într-un număr de piese regizate de către Dullin, Pitoeff și Komissarjevski. La sfârșitul anilor '20 a început să joace în filme, dar a și fondat Teatrul Alfred Jarry împreună cu Roger

Vitrac și Robert Aron. Aici a regizat patru spectacole; despre niciunul nu se poate spune nici pe departe că ar încarna ideile sale. În vara anului 1935, Artaud a produs spectacolul *Les Cenci/ Familia Cenci*. Era prima încercare de a-și realiza viziunea despre teatru. Spectacolul a fost măcelărit de critici și a fost oprit după numai câteva reprezentații. Cu tot disprețul pe care Artaud îl avea față de limbaj, acesta a reprezentat atracția ultimă. În ciuda convingerii sale profunde cum că numai sunetul și mișcarea ar fi putut să-i cuprindă viziunea, mediumul său adevărat a fost limbajul (cuvântul). Ironia este că mesajul purtat de acest medium a fost și rețeta pentru distrugerea sa. Ceea ce cuvintele lui Artaud proclamau cu eficiență era nevoia de a sparge structurile limbii și de a le înlocui cu catalizatori non-verbali. Cu toată retorica lui anti-semantică, la o ultimă analiză, Artaud depindea neputincios de cuvinte pentru a-și transmite viziunea despre un teatru care s-ar fi extins dincolo de constrângerile verbale.

În munca oricărui artist se recomandă extinderea potențialului expresiv al unui mediu. A concepe, însă, această extindere fără să pui teoria în practică este, fără nici un fel de dubiu, mai puțin de admirat. Astfel, în timp ce marea majoritate a criticilor aclama maniera în care se pretindea că Artaud rupsesse dependența teatrului de limbaj (de cuvânt) și inventase un cadru în care un nou vocabular de stimuli urma să opereze, mulți diagnostica ca pe un eșec defectul serios al lui Artaud de a nu fi produs măcar un singur exemplu de spectacol conform concepției sale. Și, cu toate acestea, cu cât citești mai mult scrierile sale, cu atât mai puțin te poți opune condamnării spiritului său implacabil de nepractic. Artaud s-a agățat de eșecul acesta precum o văduvă de copilul ei. Deși era, fără îndoială, devastat de căderea spectacolului *Les Cenci/ Familia Cenci*, se poate spune că, într-un anumit sens, succesul l-ar fi putut distruge și mai mult. Este ca și cum un triumf ar fi micșorat esența viziunii lui Artaud, ar fi adus pe pământ aspectul ei transcendent, demonstrând că este fezabilă. Într-un sens mai adânc, Artaud trebuia să dea greș pentru a-și păstra stima de sine. Orice altceva, în afara tragediei personale, l-ar fi făcut muritor, plasându-l într-o zonă a lumii de care avea oroare.

Pe de altă parte, opera lui Artaud *a avut* o dimensiune practică. Și-a folosit ideile – nu pe scenă ci, cu mult mai admirabil, în propria sa viață. Artaud remarcă undeva că nu putea “concepe o operă de artă care să aibă o viață separată de existența vieții în sine” (Schumacher 1998: xxiv). Și, astfel, și-a făcut din propria sa viață un medium, devenind el însuși un exemplu al principiilor cu care se căsătorise. Frumusețea lui Artaud rămâne, în cele din urmă, nu în ceea ce a scris, ci în felul în care a trăit. Cel mai semnificativ aspect al moștenirii lui nu este teatrul care se joacă astăzi în numele său; este dorința de a folosi teatrul pentru a întipări în mintea semenilor săi capacitatea de a trăi autentic.

Alte lecturi

Artaud, A. (1971) *Collected Works*, Vol. 2, trans. Victor Corti, London: Calder & Boyars.

(1981) *The Theatre and its Double*, Victor Corti, London: John Calder.

Esslin, M. (1976) *Artaud*, Glasgow: Fontana / Collins

Schumacher, C. (ed.) (1989) *Artaud on Theatre*, London, Methuen.

Sellin, E (1975) *The Dramatic Concepts of Antonin Artaud*, Chicago: University of Chicago Press.

În românește:

Artaud, Antonin, *Teatrul și dublul său*, Editura Echinox, Cluj Napoca, 1977.

Borie, Monique, *Antonin Artaud. Teatrul și întoarcerea la origini. O abordare antropologică*, Editura Polirom, Iași, 2007, traducerea Ileana Littera, Editura UNITEXT, București și Editura Polirom, Iași, 2004.

SHOMIT MITTER
traducere de Anca Ioniță

BERTOLT BRECHT (1898-1956)

Pentru dramaturgul, regizorul și poetul Bertolt Brecht, teatrul era un instrument de schimbare socială. “Am vrut să iau principiul care se referă la faptul că nu este numai o problemă de interpretare a lumii, ci și de schimbare a ei, și să-l aplic la teatru” (Brecht 1984: 248). Marxismul său deschis și experimentele teatrale revoluționare au făcut din el o forță vitală atât în Berlinul anilor '20, cât și în cel al anilor 1940 și 1950, unde a regizat în cea mai mare parte la Teatrul de stat Berliner Ensemble. Chiar și în perioadele intermediare, în exilul său în Scandinavia “de vest” (1933 – 41) și mai târziu în Statele Unite (1941 – 47), Brecht a continuat să creadă cu tărie că un teatru care se rezuma numai la interpretarea lumii era un teatru care accepta acea lume, fără o atitudine critică. Când, de exemplu, un actor stanislavskian cerceta “circumstanțele date” ale unui rol, se sugera că acele circumstanțe, fiind “*date*”, nu puteau fi schimbate. Când actorii stanislavskieni căutau să-și “*justifice*” acțiunile, susțineau involuntar *situațiile* pe care le prezentau. Motivațiile „firul roșu al acțiunii” pentru actorii Sistemului stanislavskian generau impresia că secvența concisă de evenimente prezentate era, într-un fel, inevitabilă: dat fiind *a*, urmează neapărat *b*. În ceea ce-l privește pe Brecht, teatrul naturalist făcea să pară natural faptul că lucrurile erau așa cum erau. Tipul acesta de teatru accepta lumea așa cum era; milita împotriva schimbării.

Acest lucru era pentru Brecht o anatemă. În viziunea sa, realitatea socială era un construct uman și, ca urmare, era cât se poate de supusă schimbării: nimic nu este absolut într-un lanț de evenimente. Ca urmare, în teatrul său, căuta să rupă secvențele de acțiune, în așa fel încât să demonstreze că, fiind dat *a*, *nu* trebuia să urmeze inevitabil *b*. Acest lucru i-ar fi încurajat, spera el, pe spectatorii săi să nu mai accepte că viețile lor erau, într-un fel, predeterminate și imposibil de a fi îmbunătățite. Într-un efort de a disloca ceea ce el vedea drept determinismul mutilant al teatrului stanislavskian, Brecht a dezvoltat așa numitul “teatru epic”, în care segmente de acțiune dramatică adiacente erau

deliberat disociate una față de cealaltă: “o operă epică, spre deosebire de una dramatică, poate fi tăiată cu o pereche de foarfece în bucăți individuale, care sunt capabile de a viețui fiecare, independent.” (ibid.: 70).

De exemplu, structuri narative construite foarte strâns erau sparte de către cântece (songuri), care îi îndemneau adesea pe spectatori să pună sub semnul întrebării tot ceea ce vedeau pe scenă. Folosea deseori placarde pentru a a sparge linia povestirii și pentru a oferi un comentariu critic al acțiunii. Acest lucru, spera Brecht, ar fi distrus iluzia că personajele piesei trăiau niște vieți rigide, determinate. În acest fel, publicul nu s-ar mai fi lăsat dus de val, de către un presupus lanț de circumstanțe inevitabile, și ar fi avut în schimb șansa de a lua în calcul și alte cursuri de acțiune.

Termenul pentru acest efect al teatrului epic este “distanțare”. Distanțarea se produce atunci când lucrurile familiare sunt făcute să apară nefamiliare, în așa fel încât să poată fi analizate critic:

Efectul de distanțare constă în a transforma obiectul despre care vrem să fim conștienți ... din ceva obișnuit, familiar, imediat accesibil, în ceva straniu/ ciudat/bizar, frapant și neașteptat... Înainte ca familiaritatea să se transforme în conștientizare, familiarul trebuie dezbrăcat de tot ceea ce nu este frapant; trebuie să renunțăm să presupunem că obiectul respectiv nu are nevoie de explicații.

(Ibid.: 143–144)

Astfel, Brecht va pune în scenă secvențe de acțiune pe un fundal pe care sunt proiectate titluri care comentează critic evenimentele portretizate. La Festivalul Baden-Baden, în spectacolul *Der Ozeanflug/ Zborul peste ocean*, de exemplu, un semn mare din spatele actorilor îi îndemna pe spectatori să urmărească textul în programul de sală și să cânte și ei cu glas tare, împreună cu actorii. În producția berlineză a *Operei de trei parale* (1928), titlul piesei era scris cu litere de o șchioapă pe cortină, iar pe ambele părți ale scenei apăreau texte, în timp ce actorii jucau. În *Die Massnahme/ Măsuri necesare* (1930), o sfoară separa publicul de acțiune; în *Edward al II-lea* (1924) și în *Capetele rotunde și*

capetele ȕuguiate (1936), Brecht a folosit o plasă de sârmă pentru a separa publicul de actori. Prin intermediul acestor procedee, spera să “alieneze” spectatorii de acțiunea piesei și să-i încurajeze să re-examineze evenimentele din perspectiva găsirii unor direcții alternative ale acțiunii, posibil mai constructive decât cele portretizate pe scenă.

Pentru a genera distanțarea pe scenă, actorul brechtian trebuia întotdeauna să fie prezent într-o ipostază duală – aceea de actor și de personaj. Acolo unde **Stanislavski** căuta să micșoreze distanța dintre actor și rol, Brecht menținea ruptura deliberat, pentru a se asigura că lipsa neliniștitoare de consecvență interioară a personajului era posibilă:

Trebuia construită o distanță clară între actor și rol în maniera de a juca. Actorul trebuia să fie capabil de a critica. Pe lângă acțiunea personajului, o altă acțiune trebuia să fie acolo, în așa fel încât selecția și critica să fie posibile.¹

Exemplul pe care Brecht ni-l dă este cel al regizorilor care le arată actorilor cum să joace o scenă: în timp ce portretizează personajele respective, sunt prezenți și ca ei înșiși, ca regizori ce comentează ceea ce fac, în așa fel încât actorii lor să înțeleagă mai bine care sunt cerințele. În *Micul Organon* al lui Brecht există o descriere a lui Charles Laughton jucându-l pe Galileo în spectacolul *Viața lui Galilei* (1947), pus în scenă în Beverly Hills:

Actorul apare pe scenă într-un dublu rol, ca Laughton și ca Galilei... Laughton este cel care este, de fapt, acolo, stând pe scenă și arătându-ne cum și-l imaginează pe Galilei... Noi suntem cei care îl punem să fumeze un trabuc și apoi ne imaginăm cum îl pune deoparte, din când în când, de fiecare dată când vrea să ne arate alte atitudini caracteristice ale personajului din piesă.

(Ibid.: 194)

Folosirea trabucului este o lovitură regizorală de geniu. Atâta vreme cât Laughton trebuie să pună trabucul jos de fiecare dată când îl imper-

¹ Brecht, Bertolt (1964) ‘Notes on Stanislavski’, *Tulane Drama Review* 9 (2):156

sonează pe Galilei, trabucul va fi asociat cu Laughton, iar absența lui, cu personajul Galilei. Rezultatul este prezența amândurora, a personajului și a actorului – ceea ce, așa cum vroia Brecht, le reamintea spectatorilor că ceea ce văd pe scenă nu este realitatea, ci un construct uman care, ca și realitatea, poate fi schimbat.

Distanțarea în teatru este eficientă în măsura în care actorul are capacitatea de a empatiza mai întâi cu personajul, și mai apoi de a se îndepărta de rol. Așa cum Brecht remarcă odată într-o discuție cu Giorgio **Strehler**, deși teatrul său depindea de deconstrucția empatiei emoționale, acea empatie trebuia mai întâi creată, având în vedere că pentru a distruge o atmosferă, mai întâi trebuia construită. Ca urmare, la repetiții, actorii lui Brecht trebuiau mai întâi să învețe cum să se identifice cu personajele lor și numai după aceea să meargă un pas mai departe, pentru a rupe vraja acelei identificări. Acest lucru se reflectă în cele trei etape ale programului de repetiții pe care Brecht l-a conturat pentru compania sa de teatru:

- (1) Înainte de a fi asimilat sau de a te pierde în personaj, trebuie mai întâi să ajungi să te familiarizezi cu el...
- (2) Faza a doua este cea a empatiei, căutarea adevărului personajului în sens subiectiv... să devii una cu el...
- (3) Apoi vine cea de-a treia fază, în care încerci să vezi personajul din afară, din punctul de vedere al societății.²

Stadiul inițial al repetițiilor se sprijinea puternic pe Stanislavski: Carl Weber își aduce aminte că, pentru a studia ceea ce Stanislavski ar fi numit “situațiile date” ale piesei, “la repetiții erau aduse picturi și documente din perioada piesei”.³ Scenele erau lucrate în funcție de motivație: Mutter Courage, de exemplu, pentru a-l speria pe fiul ei Eilif cu războiul, trebuia mai întâi să-și schimbe atitudinea față de acesta, înainte de a se îndrepta către sergent pentru a-l lăsa să tragă la sorți. Astfel, actorii lui Brecht foloseau mai întâi tehnici stanislavskiene în încercarea de a “deveni” personaje.

² Ibid.: 159

³ Weber, Carl (1967) ‘Brecht as Director’, *The Drama Review* 12 (1): 104

Însă, odată ce personajele erau stabilite, actorii lui Brecht trebuiau să învețe cum să iasă din ele, pentru a obține perspectiva asupra rolului. În acest stadiu, Brecht îi ruga pe actori să-și spună rolul la persoana a treia sau la timpul trecut, în așa fel încât să se plaseze, literalmente, în afara rolului. În același scop, actorii erau rugați să schimbe rolurile între ei sau să-și parodieze unul altuia interpretarea. Un alt mod de a disloca actorii din personajele lor era ca aceștia să joace o scenă foarte lent sau foarte rapid. Pe măsură ce acțiunile “naturale” ale personajului deveneau “ne-naturale”, pentru că erau încetinite sau accelerate, actorii se îndepărtau de rolurile lor, obținându-se astfel distanțarea. Ideea de a pune actorii să spună replici tragice în cheie comică sau să vorbească peste un acompaniament muzical s-a dovedit atât de eficientă, că procedeul a fost de multe ori menținut și în spectacol. Pentru publicul obișnuit cu vorbirea realistă, replicile cântate sau fragmentate duceau la distanțarea de acțiune și, mai degrabă, la punerea sub semnul întrebării, a ceea ce se spunea pe scenă, decât a acceptării.

Ca rezultat al acestor exerciții actorii, care începuseră prin a se identifica cu personajele lor, acum învățau să se distanțeze de ele. Cu toate acestea, ceea ce Brecht cerea în timpul jocului nu era distanțarea emoțională în sine, ci *tranziția* de la identificare la detașare. Ea este cea care creează distanțarea. De aceea mai urma o etapă a repetițiilor, în care actorii trebuia să învețe arta de a aluneca în interiorul personajului și de a ieși, intermitent, din el. Unul dintre modurile de a obține acest lucru era ca actorii să spună replicile odată cu indicațiile de scenă atribuite personajelor lor. Acest lucru îi obliga pe actori să folosească două tonuri ale vocii – a lor și cea a personajului – subliniind astfel explicit natura provizorie a realității.

Brecht nu făcea acest lucru numai pentru a sublinia faptul că o piesă de teatru este doar o piesă de teatru. Vroia să folosească această conștiințizare, această stare de atenție a minții, pentru a explora posibilitatea schimbării sociale. Funcția teatrului în această schemă nu era să constrângă publicul să adopte un anumit punct de vedere, ci să folosească distanțarea ca pe un mod de a-i încuraja pe spectatori să gândească în termenii unor alternative:

Când apare pe scenă, pe lângă tot ceea ce face în toate punctele esențiale, actorul va descoperi, va specifica, va face subînțeles tot ceea ce nu face; adică va juca în așa fel încât alternativa să iasă la iveală cât mai clar posibil, în așa fel încât jocul lui să lase loc altor posibilități să interfereze... Termenul tehnic pentru acest procedeu este “nu..., ci...”.

(Ibid.: 137)

“Nu x, ci y” este un exemplu de structură a unei propoziții care cuprinde o distanțare oferind, în același timp, o alternativă. “Mașina nu este roșie, ci albastră” distanțează culoarea albastră ca fiind numai una dintre culorile pe care le poate avea mașina. Aplicată la materialul presupus rigid din care este făcută viața oamenilor, distanțarea este concepută pentru a revela ideea că există întotdeauna o alternativă la modul în care stau lucrurile.

Alte lecturi:

Brecht, B. (1984) *Brecht on Theatre*, London: Methuen.

Fuegi, J. (1987) Bertolt Brecht: *Chaos According to Plan*, Cambridge: Cambridge University Press.

Volker, K. (1978) *Brecht: A Biography*, trans. John Nowell, New York: Continuum Publishing Group.

În românește:

Brecht, Bertold, *Scieri despre teatru*, Editura Univers, București, 1977.

SHOMIT MITTER
traducere de Anca Ioniță

LEE STRASBERG (1901- 1982)

Strasberg e o alegere ciudată pentru o carte despre mari regizori. El a regizat foarte puțin, iar atunci când a făcut-o, creațiile lui nu au fost considerate mari realizări. Și totuși, contribuția lui Lee Strasberg la dezvoltarea artei actoricești a fost atât de profundă, încât este imposibil să fie exclus. ”Împreună cu Stanislavski și cu Brecht, a fost unul dintre marile nume ale secolului al XX-lea” (Hirsch: 1984: 150), spune Viveca Lindfords despre regizorul care a edificat aproape singur cel mai de succes sistem de antrenament actoricesc din istorie. Acesta a hrănit talentul unei întregi galaxii de staruri, incluzându-i pe Marlon Brandon, James Dean, Paul Newman, Al Pacino, Shelly Winters, Marilyn Monroe, Anne Bancroft și Steve McQuenn – atât la Group Theatre din New York, pe care l-a co-fondat în 1931, cât și la Actor’s Studio, al cărui director a devenit în 1951. Strasberg era maestrul măștrilor, profetul în grija căruia cei mai mari actori ai epocii își încredințau talentul.

Strasberg se referea adesea la o discuție cu Richard Boleslavski ca fiind esențială pentru stabilirea fundamentului pe care și-a așezat întreaga operă viitoare:

Boleslavski a spus în prima sa prelegere, ”sunt două feluri de actorie. Una crede că actorul poate realmente trăi o experiență pe scenă. Cealaltă crede că actorul numai indică ce experiență trăiește personajul, dar nu o experimentează el însuși. Noi postulăm un teatru al experienței adevărate. Esențial pentru această abordare este că actorul învață să știe și să facă, nu prin înțelegere mentală, ci prin înțelegere senzorială”. Deodată am știut: asta este! Asta este! Acesta era răspunsul pe care îl căutam!”

(Hethmon 1965: 145)

Ce este interesant în legătură cu metoda lui Strasberg e faptul că, în timp ce accepta fără comentarii prima premisă – aceea că actorul trebuie să experimenteze cu adevărat ceea ce trăiește personajul pe scenă – eșua

în a prelua cea de a doua afirmație – anume că ruta cea mai eficientă a actorului către lumea adevăratelor sentimente este prin corp, mai degrabă decât prin minte.

Pentru Strasberg, emoția putea veni numai dinăuntru, din depozitul de asociații și reacții existente al actorului. Numai acestea puteau hrăni senzații autentice pe scenă și numai acestea aveau statut de realitate pentru actor. Sarcina actorului era mai puțin să se scufunde în trecutul personajului său, decât să exploreze propriile experiențe emoționale în căutarea acelor care puteau fi folosite pentru a susține senzația de real pe scenă. Odată ce erau localizate experiențele emoționale potrivite, ele trebuiau să fie re trăite cu precizie, astfel încât emoția rezultată, care era astfel "genuină", putea fi atribuită personajului din piesa jucată. Asta era ceea ce Strasberg numea "memorie afectivă".

Experiențele noastre sunt literalmente gravate în sistemul nostru nervos. Ele sunt coapte în cuptorul existenței noastre și pot fi re trăite... Când lucrează memoria afectivă, alegi o experiență proprie care este paralelă cu un moment particular dintr-o scenă... Când Kean ridică craniul lui Yorick în Hamlet, plângea de fiecare dată, fiindcă spunea că îi amintește de unchiul său. Actorul antic grec Polis aducea cenușa propriului său fiu decedat când spunea orația de înmormântare din Electra.

(Hirsch 1984: 141-142)

Cu Strasberg actorii căutau să-și alcătuiască rezerve de memorie afectivă pe care să o poată invoca atunci când era nevoie. În spectacol, un actor experimentat știa când să "pornească" memoria afectivă astfel încât să obțină reacția emoțională scontată într-un anume moment. Priceperea unui regizor care conduce un exercițiu de memorie afectivă stă în a limita actorul la memoria simțurilor. Actorii nu trebuie să încerce să-și amintească emoțiile: trebuie să încerce să-și amintească numai experiența simțurilor asociată cu acele emoții, astfel încât acestea să fie rechemate prin mijloace concrete și pe care te poți baza.

Dacă spui "îmi amintesc că stăteam în picioare într-o cameră când mi s-a întâmplat", asta implică faptul că picioarele tale atingeau ceva. Ce anume atingeau? Poți să-ți amintești ce parte

a piciorului tău atinge ce fel de covor? Exista vreo lumină? Mai știi de unde venea ea? Poți să revezi modelul pe care îl făcea lumina pe perete?

(Hethmon 1965: 110)

Strasberg era convins că, dacă stimulii senzoriali erau rechemăți cu destulă vivacitate, emoțiile asociate cu ei se infiltrau automat în ființa actorului în plin spectacol.

Istoria Actor' s Studio povestită de Foster Hirsch include o imagine fascinantă din culise a lui Strasberg conducând un exercițiu de memorie afectivă cu actorul Pete Masterson:

"Ai ales o experiență pe care ai vrea să ți-o amintești... Când ești gata, spune-mi unde ești, ce vezi și ce atingi..."

"Sunt într-o cameră.... e întuneric, văd o lampă lângă o canapea.. de alamă... o plantă în ea. Văd o lumină galbenă, o lumină verde. Port ceva de bumbac aspru, mi-e cald. O căldură lipicioasă. Am gâtul uscat.. ating un câine..."

"Vrei să scoți un sunet? Haide, relaxează-te..."

De undeva, dinăuntru, adânc, actorul emite un geamăt scăzut, susținut.

(Hirsch 1984: 141)

Interesantă aici nu este numai atenția pentru detaliu, ci și maniera în care Strasberg e capabil să vizualizeze peisajul interior pe care îl explorează Masterson, intervenind în consecință. Această capacitate aproape telepatică de a citi mintea actorului îi câștiga lui Strasberg încrederea tuturor. Fără această încredere, memoria afectivă n-ar fi funcționat. Emoția puternică este timidă: iese la suprafață numai atunci când drumul e liber. Reușita lui Strasberg e aceea de a fi știut să mențină întotdeauna drumul liber.

Dar încrederea nu poate garanta de una singură succesul unui exercițiu de memorie afectivă. Actorul trebuie să aibă un spectru de abilități tehnice dintre cele mai sofisticate. În munca lui Strasberg exista deci un program destul de elaborat de pregătiri preliminare, primul stadiu fiind acela de a ajuta actrii să se relaxeze fizic. Relaxarea era pentru Strasberg condiția fundamentală pentru orice muncă de creație: era atât

de importantă, încât adesea consuma tot timpul alocat repetițiilor numai pentru a atinge starea de relaxare dorită. "Relaxați-vă", obișnuia el să spună, "nu-mi pasă dacă nu mai ajungeți să faceți exercițiile." (Hethmon 1965: 90). Exercițiile pe care le folosea ca să obțină starea de relaxare erau destul de obișnuite: actorii lucrau fiecare parte a corpului separat, încercând să găsească o poziție în care erau destul de relaxați ca să ațipească. Tensiunile mentale erau localizate în anumite părți ale corpului cum ar fi și tâmpilele și rădăcina nasului, care erau selectate separat și relaxate.

A doua etapă de lucru implica imersiunea actorilor într-un act de imaginare detaliată a unei acțiuni:

Deși v-ați săpunit mâinile de sute ori în viață, aici, când nu aveți nici un săpun adevărat, vă este dificil să recreați senzația... Ar trebui să vă spuneți: "stai puțin... măcar știu care este greutatea săpunului? Care este forma lui?"

(Ibid: 96-97)

Lucrul cel mai important aici este atenția pentru detaliu care devine, în viziunea lui Strasberg, cel mai important aliat al actorului. Ceea ce face posibil pentru actor să-și reconstituie senzații familiare, când aceste senzații lipsesc de fapt, este cercetarea detaliată la care este supusă memoria. Exercițiul este deci o lecție pe drumul încercării primejdioase de a transforma ficțiunea în realitate – ceea ce este, desigur, misiunea actorului, în forma sa cea mai generală. Pentru Strasberg, aceasta este treaba actorului. El aduce la viață pe scenă lucruri inexistente. Și trebuie să le facă reale pentru el mai întâi, pentru ca apoi să convingă publicul de realitatea lor.

Exercițiul care construiește cel mai eficient un pod peste prăpastia dintre tentativele preliminare de a transforma ficțiunea în ceva real este cel numit de Strasberg „momentul intim”. Acesta cere actorului să joace cele mai intens intime situații sub privirile fixe ale unui public. Spre exemplu actrițelor li se poate cere să îndeplinească un ritual de igienă corporală care are loc în mod normal numai în intimitatea camerei de baie. Asta poate părea jenant, dar creează într-adevăr pentru actor posibilitatea de a face următorul pas pe care până la urmă îl va cere memoria

afectivă – revelarea unui moment care este acut dureros, care trece prin însuși nucleul fragilității lor ca ființe umane.

Exercițiul momentului privat este un fel de terapie. Poate să sfâșie apărarea actorului, să elibereze tensiuni care s-au adunat de ani de zile, și să ajute la eliberarea actorului atât fizic, cât și vocal.

”Îmi amintesc o tânără actriță care avea probleme în a exprima ceea ce simțea, rememorează Strasberg. Și-a amintit un moment când stătea întinsă în pat ascultând muzică turcească. A început să danseze. Un dans fierbinte! Într-un fel, asta a declanșat totul. Din momentul acela vocea ei a început să se schimbe, avea mai multe nuanțe vocale și am început să obținem reacții mult mai bogate..”

(Hirsch 1984: 138)

Interesant aici este felul în care o eliberare psihologică atrage după sine schimbări fizice în corp, schimbări care, s-ar putea crede, depășesc cu mult sfera de competență a atitudinii și a percepției. Exercițiul întrupează esența viziunii lui Strasberg despre antrenamentul actorului: antrenarea vocii nu se face prin exerciții vocale, ci prin exerciții care eliberează sinele actorului.

Deși mare parte din munca lui Strasberg s-a desfășurat în afara unor roluri sau scenarii date, el a și regizat ocazional și nu fără succes. Producția lui din 1933, *Bărbați în alb*, de exemplu, este acum uitată, dar cândva era privită ca ”unul dintre reperele teatrului american” (Ibid. 85).

De-a lungul verii lui 1933, Strasberg și-a dirijat actorii ca un sergent, trecându-i prin exerciții și improvizații pe tema rutinei dintr-un spital. A fost un caz tipic de exagerare regizorală, dar a dat rezultate: spectacolul a strălucit prin schimburile de replici dintre actori, creând iluzia unei lumi miniaturale, un micro-cosmos care forfotește. Venirile și plecările pacienților și ale personalului erau redată cu minuțiozitate și cu sunetele autentice de rigoare – sporovăiala din fundal, sonerii, sirene...

(Ibid. 85-86)

O altă caracteristică memorabilă a regiei introdusă de Strasberg era ceea ce el numea ”focalizare în adâncime” – o tehnică prin care acțiunea din prim-plan este dublată pe fundal de un segment de mișcări coregrafiate care, citite împreună, sugerează că acțiunea e parte dintr-o realitate mai largă ce continuă, indiferent de drama ce are loc.

Metoda de lucru a lui Strasberg a fost atacată, de-a lungul timpului, din două direcții: mai întâi, s-a argumentat că metodele lui reduc drama la orbitele pe care se învârt experiențele actorilor, care sunt inevitabil mai limitate decât acelea ale personajelor pe care aceștia le joacă. Cum observa Sabra Jones: „tehnica e fascinantă, dar poate distruge piesa promovând narcisismul actorului în detrimentul dramaturgului... Actorul se va gândi cum l-a trădat mama lui la 4 ani în loc să joace scena”. (ibid. 212)

În al doilea rând, actorii găseau adesea că e ”dureros să cauți prin amintiri.... Lee a mutilat o groază de oameni”. (ibid. 77)

”m-a pus să trec din nou și din nou printr-o experiență dureroasă – colegul meu de cameră fusese ucis cu un an în urmă – până când am crezut că o să plesnesc.”

(Ibid. 77)

Pe de o parte erau aceia care credeau că Strasberg e vicios, iar pe de altă parte cei care îl considerau o piatră de încercare, fundamentul creativității lor în teatru. Această polarizare este inevitabilă, dată fiind sensibilitatea materialului cu care Strasberg a ales să lucreze: personalitatea interioară a actorului. Ce rămâne important este că viziunea pe care el a adus-o în teatru a avut implicații pentru noțiunea generală de autenticitate. Eforturile lui Strasberg de a reduce distanța dintre real și pretins au avut o semnificație care a depășit cu mult teatrul: au devenit un stil de viață.

Alte lecturi:

Hethmon R.H. (1965) – *Strasberg at the Actors Studio*, New York, Theatre Communications Group.

Hirsch F. (1984) – *A Method to Their Madness: The History of the Actors Studio*, New York, Da Capo.

SHOMIT MITTER

traducere de Cristina Modreanu

JEAN VILAR (1912 – 1971)

Misiunea lui Vilar, fondatorul Festivalului de la Avignon în anul 1947 și al Théâtre National Populaire (Teatrul Național Popular – TNP) din Paris în anul 1951, misiunea lui Vilar era să creeze un public nou care să corespundă ideii sale de “teatru popular”. Până atunci teatrul fusese o instituție a păturii de mijloc. Noul său public avea să vină atât din clasa muncitoare, cât și din toate celelalte *classes laborieuses*: clerici și alți mici amployați, artizani, negustori, muncitori din zonele rurale, dar și țărani (Vilar 1975: 189, 335). Această idee îl situa pe Vilar pe poziții opuse curentului marxist de gândire care, via **Brecht**, avusese un impact atât de mare asupra artiștilor și intelectualilor francezi din perioada cuprinsă între anii 1940 și 1960. Criticilor săi de stânga, în special lui Jean Paul Sartre, Vilar le explica insistent că atât timp cât “popular” nu însemna pur și simplu “proletar”, nu era obligat să producă un teatru militant care să se potrivească conceptului canonic de clasă muncitoare: “teatrul trebuie să fie deschis tuturor” (ibid.: 188-191, 348).

Termenii folosiți de Vilar au reactivat principiul accesului universal la educație și cultură, care aparținea politicii de unificare națională a celei de-a Treia Republici Franceze (1875 – 1940). Aceste idei îl legau și de Firmin Gémier, care fusese numit în anul 1920 de către guvern să formeze o companie de teatru popular la Palais de Chaillot, același loc pe care un guvern ulterior i-l oferea lui Vilar, pentru al său TNP.

Republicanismul nu a fost singurul factor care a influențat conceptul lui Vilar de teatru “popular”. A fost profund influențat și de către mișcarea de Rezistență, al cărei scop de eliberare națională prin intermediul claselor de jos, a inspirat crearea unor asociații de masă spontane precum *Peuple et Culture* (Popor și cultură) și *Travail et Culture* (Muncă și cultură), fondate la sfârșitul anului 1944. Prima dintre ele avea drept scop educarea “maselor”, iar cea de-a doua, “artă pentru toată lumea”. Ambele au dat naștere Mișcărilor de Tineret, care, printre multiple alte activități, găzduiau și cooperativa organizată de Vilar împreună cu partenerii săi, actorii–regizori Jean Louis Barrault, Roger

Blin și Hélène-Marie Dasté, care organizau ateliere de actorie pentru viitorii activiști culturali din zonele defavorizate, în special cele din zona rurală. Vilar credea în necesitatea răspândirii pe o arie cât mai largă a teatrului, având în vedere că acesta este un depozit de “cunoaștere și cultură” și reprezintă măsura după care “poate fi judecată măreția unei civilizații” (ibid.: 356, 503).

Aceste activități făceau parte din curentul de “descentralizare”, prin care bunurile, beneficiile și oportunitățile concentrate în Paris, urmau să fie trimise către provincie. Vilar a creat Festivalul de la Avignon în ideea descentralizării, fiind unul dintre primele exemple ale democratizării teatrului în Franța, deoarece era ușor accesibil din punct de vedere social și geografic, putea găzdui un număr mai mare de spectatori, oferea bilete ieftine și locuri la fel de bune pentru toată lumea. Toate acestea se opuneau ideii de teatru ca privilegiu rezervat unui grup anume. Festivalul avea loc vara, iar reprezentațiile în aer liber dădeau un aer de sărbătoare evenimentului. Sprijinit financiar și material de municipalitate, festivalul avea o semnificație națională, mai degrabă, decât locală, realizând ideea de unificare pe care Vilar o atribuisese teatrului popular. Deși cea mai mare parte a publicului era din regiunea respectivă, festivalul atrăgea spectatori din toată Franța, și, din ce în ce mai mulți, din străinătate.

Festivalul era dedicat în special tinerilor din grupa de vârstă 18 – 25 de ani. Școlile erau convertite în Centre, care ofereau masă și casă la prețuri foarte rezonabile, procurau bilete la spectacole, organizau discuții și dezbateri, precum și excursii în regiune. Pe toată durata festivalului, Vilar organiza întâlniri între regizori, performeri, dramaturgi și public. Cea mai mare realizare a sa o reprezintă crearea acestei întregi rețele, prin intermediul căreia noul public era antrenat în procesul de dezvoltare a sensibilității artistice, de a deveni bine informat, alert și articulat – criterii indispensabile, în viziunea sa, pentru ceea ce generațiile următoare aveau să descrie drept “împuternicirea” publicului.

Sub directoratul lui Vilar, până la moartea sa, care a survenit în anul 1971, festivalul și-a extins orizonturile pentru a include și muzică, film, dans. Vilar depășise și dificultățile financiare care îl împiedicaseră, în anii 1950, să continue procesul de educare a artiștilor și a publicului, prin aducerea în festival a unor trupe de teatru internaționale inovatoare.

Cu acest scop în minte a invitat trupa americană Living Theatre să joace producțiile *Paradise Now* /*Paradisul acum* și *Antigona* la ediția din 1968 a festivalului. Numai că spectacolele au fost prinse în vârtoarea ce a urmat evenimentelor din Mai '68, când extremiști care se auto-intitulau *enragés* au venit la Avignon de la Paris, pentru a-l acuza pe Vilar de crearea unui "supermarket al culturii" (Bardot 1991: 497–552). Julian Beck, creatorul lui Living Theatre, s-a alăturat scandalului, opunându-i lui Vilar propria sa marcă de radicalism-anarhist. Astăzi festivalul încorporează, încă, imensa contribuție a lui Vilar ca actor, regizor și manager, la dezbaterea esențială pentru secolul douăzeci pe tema: cine face teatrul și pentru cine, în societatea de azi, și de ce acest lucru are importanță.

Festivalul de la Avignon era creația lui Vilar. Teatrul TNP, pe de altă parte, i-a fost oferit lui Vilar de către Jeanne Laurent, un suporter fervent al descentralizării care urma să ocupe un post cheie în viitorul Minister al Culturii. TNP-ul, cu sediul în Palais de Chaillot urma să fie "Festivalul Avignon de iarnă", iar Avignonul – reședința de vară a TNP-ului. Sala de la Chaillot putea găzdui 4000 de spectatori, ceea ce corespundea, cel puțin la suprafață, imaginii pe care Vilar o avea despre un teatru de masă, așa cum era exemplificată de către Palatul Papilor din Avignon, pe care îl transformase în amfiteatru. Cu toate acestea, glacialul palat Chaillot, cu spațiile sale imense și coridoarele și scările inospitaliere, era "un dar otrăvit" (Vilar 1975: 396). Idiosincraziile sale arhitecturale făceau alegerea unui repertoriu potrivit extrem de dificilă. Același lucru se poate spune și despre regie și joc actoricesc.

Peste toate acestea, termenii de exploatare stabiliți de guvern erau nefavorabili. Teatrul era, din punctul de vedere al guvernului, "național", pentru că era subvenționat; din punctul de vedere al lui Vilar, "național" însemna că acest teatru aducea împreună întreaga națiune, indiferent de clasă. Subvențiile, cu toate acestea, erau ridicole: numai 50 de milioane de franci vechi anual, în comparație cu cei 450 de milioane primiți de Comedia Franceză și un miliard, primiți de Operă (ibid.: 181). Toate echipamentele, costumele și recuzita cumpărate de către TNP din subvenții, aparțineau statului. Teatrul trebuia să se auto-finanțeze din biletele vândute. Deficitele erau responsabilitatea directorului și trebuia

să fie rezolvate de către el (deși statul acoperea deficitele Comediei Franceze și ale Operei) (ibid.: 244). Cam la asta se rezuma ajutorul guvernului pentru principala sa companie de teatru popular!

Vilar a eliminat toate semnele externe ale privilegiilor. A coborât prețul билетelor, menținându-le la acest nivel scăzut. Sala, pe care a refăcut-o pentru a adăposti 2700 de locuri, nu mai era împărțită în funcție de categoria socială, așa cum sunt celelate săli de teatru din Paris, construite în stil italian. A interzis bacșișul pentru plasatoare, un gest obligatoriu pentru fiecare spectator de teatru, la vremea aceea, ca și plata pentru garderobă. Ora de începere a spectacolelor a fost schimbată de la 9:00 pm la 8:00 pm, în așa fel încât muncitorii din suburbii să ajungă acasă înainte de miezul nopții. Fiecare reformă a lui Vilar era concepută ca să-i ajute practic pe cei cu câștiguri medii și mici, și pentru a schimba felul în care teatrul era perceput, ca atare. Ceea ce pentru noi reprezintă azi experiența obișnuită de a merge la teatru, în anii 1950 ai lui Vilar, reprezenta aproape o revoluție.

Cea mai îndrăzneată inovație a sa a fost sistemul de grupuri de tarife pentru sindicate și alte organizații de muncă precum *les comités d'entreprises* – comitetele secției unei fabrici, formate din muncitori care organizau evenimente educative sau de timp liber, în fabrică sau în afara ei. Bilete de grup cu preț redus și avanpremiere speciale erau organizate pentru aceste comitete și pentru o întreagă plajă de *associations populaires*, ce includea și asociațiile de tineret, similare celor implicate în Festivalul de la Avignon. Acești spectatori erau aduși și luați de la teatru cu autobuze angajate special pentru acest scop. Discuții despre spectacole, cu Vilar și actorii săi, erau organizate fie la locul de muncă, fie în cluburi, sau la Chaillot. Nimic nu era considerat prea nesemnificativ pentru a deschide TNP-ul către noi spectatori, printre care se afla și proletariatul “greu” al lui Sartre. Nimic nu era cruțat pentru a face din teatru un veritabil “*service public*”, atâta timp cât teatrul era la fel de necesar ca “apa, gazul, electricitatea” și “la fel de indispensabil vieții ca pâinea și apa” (ibid.: 103, 109, 173).

Procesul de integrare socială inițiat de Vilar continua să aibă nevoie de noi acțiuni. Și-a dus trupa de teatru în suburbiile muncitorești, în special Suresnes și Gennevilliers, în așa fel încât “acest Paris care este

mai mare decât Parisul” să nu rămână pentru totdeauna neglijat de către capitală (ibid.: 199). Gândite pentru nevoile comunității, sălile din această parte a orașului erau nepotrivite pentru o reprezentație teatrală. Puneau destule probleme, de la instalația de lumini și adaptarea spectacolului la scene mici sau chiar la absența lor, până la acustica proastă, frig, și cabine și locuri pentru spectatori, improvizate. Cu toate acestea Vilar era hotărât să prezinte compania de teatru ca și cum ar fi fost la Chaillot sau Avignon, cu același repertoriu, stil și vedete, printre care se numărau și Gérard Philipe și Maria Casarès. Vilar refuza să lase mai jos ștacheta, pe ideea falsă că cei din clasa muncitoare nu ar fi înțeles ceea ce Parisul cultivat considera drept normal.

Programul TNP de reprezentații teatrale urmate de discuții și dezbatări, în zonele suburbane a durat opt ani. În același timp, se aștepta ca această companie de teatru să aducă teatrului francez recunoaștere internațională, similar Comediei Franceze, deși nu dispunea nici pe departe de aceleași resurse ca aceasta din urmă. Acest lucru însemna turnee în Europa, ca și în Uniunea Sovietică, Canada (Québec), Argentina și Chile, cultura fiind folosită de către Franța pentru a câștiga influență politică. După negocieri permanente cu guvernul pentru condiții mai bune financiare și de muncă pentru compania sa, Vilar a demisionat în anul 1963.

În timpul directoratului lui Vilar la TNP, s-au realizat progrese importante din punct de vedere artistic. Cortina a dispărut de la Chaillot. Cele trei băți tradiționale în podea care anunțau începutul spectacolului au fost înlocuite de o trompetă – o practică pe care Vilar o stabilise la Avignon. Stindarde viu colorate fluturau în afara teatrului, pentru a crea o atmosferă de ceremonie, așa cum se întâmpla și la Palatul Papilor, Vilar susținând că serviciul zilnic pentru public nu înseamnă, neapărat, că acesta trebuie să fie sărăcăcios. A eliminat luminile de la marginea rampei, a dat jos rama care înconjură scena, pe care a extins-o până la nivelul sălii pentru a facilita “dialogul cu publicul”, atunci când, din pricina mărimii Palatului Chaillot, nu era posibilă crearea unei atmosfere intime. Spațiul fără decor a devenit marca sa. A modificat cu ingeniozitate scenele de la Chaillot și Avignon, în conformitate cu principiul său estetic: a realizat, pe aceeași scenă, spații de joc diferite, pentru a semnaliza schimbarea centrului de atenție, sau schimbările de scenă,

și a folosit fâșii de lumină pentru a pune în valoare acțiunea, timpul și locul. Lumina practic înlocuia decorul. Recuzita ocazională – un scaun, o scară, un copac stilizat, mai degrabă decât unul natural, sau o imensă sculptură mobilă realizată de Alexander Calder – toate erau folosite ca obiecte de joc, și nu pentru efectul lor.

Singura concesie făcută scenei erau costumele bogate și machiajul expresiv. Costumele istoricizau personajele, ajutând spectatorii să le situeze în perioada corectă, lucru necesar, credea Vilar, unui teatru cu un repertoriu plin de clasici francezi. *Cidul* (1951) și *Lorenzaccio* (1952) au devenit spectacolele-marcă ale teatrului. Atașamentul lui Vilar pentru repertoriul național era intim legat de factori pragmatici și ideatici. În zona pragmatică, Vilar era conștient de dimensiunea “națională” a sarcinii sale: era responsabil pentru Théâtre National Populaire, ceea ce, le reamintea el criticilor săi, îl obliga să arate spectacole de teatru franceze în străinătate (ibid.: 210). Pe de altă parte, Vilar insista asupra importanței pe care o au clasicii francezi pentru teatrul *popular*, pentru că scriitorii clasici, indiferent de țară, reprezintă mijlocul cel mai bun de educație generală și culturală. În felul acesta, ei aparțineau, în aceeași măsură, acelor *classes laborieuses*, ca și altora.

Inovațiile multiple ale lui Vilar au reușit să redea actorului importanța locului său în economia spectacol. Ceea ce căuta în jocul unui actor era acea calitate “internă” care îi oferea capacitatea de a proiecta emoții, gânduri, acțiuni ce se delimitau total de histrionismul afișat. În acest punct Vilar se aseamăna cu ideile lui **Copeau** și ale teatrului său, Vieux Colombier, ca urmare TNP-ul a dezvoltat un stil sobru de actorie, care imprima producțiilor lui Vilar un aer de echilibru și armonie.

“Stilul” TNP-ului, nota Vilar, se baza pe un efect de distanțare natural, care a ajutat compania în abordarea lui Brecht (ibid.: 250). A fost primul regizor de teatru francez care a pus în scenă Brecht, mai întâi *Mutter Courage* la Suresnes (1951), urmat de premierele de la Chaillot cu *Ascensiunea lui Arturo Ui* (1960), *Omul cel bun din Siciuan* (1960) și *Viața lui Galilei* (1963). Spre înfrustarea lui, detractorii săi au găsit Brecht-ul său mult prea moral și prea puțin politic, din cauza înțelegerii deficitare pe care Vilar o avea în ceea ce privește scopul final al spectacolului, și anume trezirea curiozității și a facultăților critice ale claselor

sociale de jos.¹ Cu toate acestea, acolo unde Brecht propaga ideea conștiinței revoluționare, Vilar țintea la ceea ce poate fi cel mai bine numit drept conștiință civică.

Vilar a atacat statutul pe care regizorul îl căpătase de la Copeau încoace, argumentând că relația dintre actor și spectator era mult mai importantă. A mers atât de departe încât l-a numit pe regizor “un creator de miracole egocentric”, declarând că mizanscena “trebuie înlăturată, asasinată” (ibid.: 295, 255); prefera să vorbească despre el însuși ca *régisseur* (regizor tehnic), și despre munca sa la spectacol ca despre *régie*. Atacul său asupra pretențiilor mari pe care regizorii le aveau în ceea ce privește importanța muncii lor, venea din prețuirea pe care Vilar o avea față de text. Scopul spectacolului era să respecte textul pe care îl reprezenta. Pentru Vilar, “autorul este creatorul teatrului”, în timp ce *regisseurs* și actorii sunt numai interpreții Cuvântului autorului (Vilar 1955:65).² Ca urmare, mizanscena nu putea pretinde să fie un act de creație în adevăratul sens al cuvântului. Cel mult putea fi considerată un act triplu de interpretare a autorului, realizată de către *régisseur*, actori și public. (ibid.: 96).

Textele preferate ale lui Vilar, din dramaturgia sa națională sau universală, erau acelea din care putea extrage teme care, credea el, se refereau la problemele presante ale zilelor lui. Temele cu cea mai mare semnificație pentru el din textele clasicilor erau: războiul, tirania și puterea, ca în *Cinna* lui Corneille (1954), *Prințul von Homburg*, de Kleist (1952) sau *Moartea lui Danton* de Büchner (1953) care, în regia lui Vilar, era un spectacol depre stalinism; impactul corupției (*Lorenzaccio*); și a tot-prezentei ideologii a banilor (*Le Faiseur /Întreprinzătorul* de Balzac, 1957). Textele clasice “eroice” ale repertoriului său, de la *Cidul* la *Antigona* lui Sofocle (1960), explorau lupta conștiinței individuale cu autoritatea, reprezentată de obicei de către stat. Această temă a fost redescoperită de către Vilar în texte moderne precum *Omor în catedrală* (1952), piesa *Viața lui Galilei* a lui Brecht sau cea a lui Robert

¹ Vezi, în special, Copfermann, Emil (1969) “Et si ce n’était pas Vilar?” în *Le Théâtre populaire, pourquoi?*, Paris; Maspéro: 199-206

² Litera mare pentru “Cuvânt” este sublinierea mea.

Bolt *Un om pentru toate anotimpurile/ A Man for all Seasons*, reintitulată *Thomas More* (1963.)

În ceea ce privește textele contemporane, alegerea lui Vilar reflecta aceleași idei, focalizându-se mai deschis pe problematici curente pentru ora aceea: nazismul (Brecht), gaulismul și războiul din Algeria (*Le Crapaud-Buffle /Lingăul-Bizon*, Armand Gatti, 1959) și războiul atomic (*Nucléa* lui Henri Pinchette, 1952). Vilar a pus în scenă un număr de piese contemporane franceze la teatrul Récamier, pe care îl închiriasse ca spațiu experimental. Deși această întreprindere a sa a fost de scurtă durată, și fără succes, trebuie să-i dăm credit pentru dorința sa de a expune unui public mai larg dramaturgi precum Gatti, Vinaver, Vian, Pinget și Obaldia. Se lamenta că nu existau texte contemporane potrivite nevoilor sale și credea că "Teatrul absurdului" nu avea preocupări civice, deși a pus în scenă *Ultima bandă a lui Krapp* de Beckett, la teatrul Récamier, în 1960.

Alte lecturi:

Bardot, Jean Claude (1991) *Jean Vilar*, Paris: Armand Colin.

Leclerc, Guy (1971) *Le TNP de Jean Vilar*, Paris: Union Générale de l'Edition.

Vilar, Jean (1955) *De la Tradition théâtrale*, Paris: Gallimard.

(1975) *Le Théâtre, service public et d'autres texts*, prezentate și notate de către Armand Delcampe, Paris: Gallimard.

Wehle, Philippa (1974) *Model for an Open Stage: a Study of Jean Vilar's Theatre for People*, Columbia University, dizertație nepublicată.

În românește:

Vilar, Jean, *Tradiția teatrală*, traducere și note de Paul B. Marian, Editura Meridiane, București, 1968.

MARIA SHEVTSOVA
traducere Anca Ioniță

TADEUSZ KANTOR (1915 – 1990)

Tadeusz Kantor, artist vizual, teoretician, regizor de teatru și fondator (împreună cu Maria Jarema) al companiei de teatru CRICOT 2 (1955), s-a născut la Wielopole, Polonia. A urmat școala la Tarnów și Cracovia. Ca student la pictură și scenografie al Academiei de Arte Frumoase din Cracovia (1933-1939), Kantor a făcut cunoștință cu simbolismul, constructivismul și mișcarea Bauhaus. În 1938 a fondat Teatrul Efemer (Mecanic), unde a prezentat *Moartea lui Tintagiles* de Maurice Maeterlinck. În anul 1942, împreună cu un grup de tineri pictori, Kantor a organizat, în timpul ocupației naziste, o companie de teatru *underground* experimentală ce se numea Teatrul Independent, pentru care a regizat *Balladyna*, de Juliusz Slowacki (1942) și *Întoarcerea lui Odysseus* a lui Wyspianski (1944). Așa cum el însuși a notat în “Lecția 1” din “Lecțiile de la Milano” (Kantor 1993) această producție s-a dovedit a fi esențială pentru crearea conceptelor sale teatrale de obiect, realitate de cel mai jos rang și spațiu autonom. Aceste concepte au fost explorate cu atenție începând cu anul 1944 până în anul 1990, perioadă în care Kantor a pus sub semnul întrebării versiunile oficiale ale istoriei, care reușiseră să cosmetizeze bântuitoarea întrebare a lui Adorno despre ce înseamnă „a reprezenta” după Auschwitz, și a chestionat convențiile ce reglementează creația artistică și expunerea artei către public.¹

Astfel:

1944. CRACOVIA. TEATRU CLANDESTIN. ÎNTOARCEREA LUI ODYSSEUS DE LA ASEDIUL STALINGRADULUI.

Abstracționismul care a existat în Polonia până la izbucnirea celui de-al Doilea Război Mondial, a dispărut în perioada genocidului în masă. (...)

Opera de artă și-a pierdut puterea.

¹ Vezi Adorno, Theodor (1978) ‘Commitment’ în Arato, Andrew and Gebhardt, Eike (eds) *The Essential Frankfurt School Reader*, Oxford: Basil Blackwell: 300–318.

Re-producerea estetică și-a pierdut puterea.

*Mânia ființelor umane prinse în cursă de către alte fiare umane
a blestemat A R T A. Nu am avut decât puterea de a înșfăca
primul lucru aflat la îndemână.*

OBIECTUL REAL

și să-l numim operă de artă!

Cu toate acestea,

*era un obiect SĂRAC, incapabil de a avea vreo funcție în viața
reală, un obiect gata de a fi aruncat.*

Un obiect depozitat de o funcție a vieții care l-ar fi salvat.

*Un obiect care fusese dezgolit, fără funcție,
a r t i s t i c ! (...)*

Un scaun de bucătărie...

*Un obiect care era golit de orice funcție a vieții a ieșit la
suprafață pentru prima oară în istorie.*

Acest obiect era gol.

(Kantor, 1993: 211-12)

Luând în considerare semnificația și direcțiile de transformare din arta secolului douăzeci, în general, ca și cele din mișcarea Dada, suprarealism, arta abstractă și arta informală, în particular, Kantor sublinia aici drumul pe care l-a parcurs de la formele geometrice și abstracte, care aveau să șteargă sau să transceadă evenimente istorice precum Primul și cel de-al Doilea Război Mondial, către realitatea degradată plină de obiecte pe care evenimentele războiului le decojiseră de caracteristicile lor funcționale. Nu numai obiectul își pierduse funcția artistică. După Kantor, mai important era faptul că Odysseus, în producția din 1944 *Întoarcerea lui Odysseus* “refuza categoric să fie numai o imagine, o reprezentare. (...) În timpuri de nebunie create de om, în timpuri de război, moartea și trupele ei înfricoșătoare, care refuzaseră să li se pună cătușe de către Rațiunea și Bunul Simț Uman, au izbucnit în, și au fuzionat cu sfera vieții” (ibid.: 274). Patosul dramei și personajele ei mitologice erau aruncate în viața de zi cu zi – reprezentată în acest caz de către război – și fuzionau cu ea. Piesa nu a fost realizată într-o clădire a unui teatru, ci într-o cameră care “fusese distrusă”:

cărămizi goale se holbau de sub zugrăveală, ghipsul curgea din tavan, din podea lipseau câteva scânduri, pachete abandonate zăceau acoperite de praf, bucăți de epavă erau împrăștiate peste tot, scânduri goale, rămășițe ale punții unei nave erau aruncate la orizontul acestui decor în descompunere, o mitralieră se odihnea pe o grămadă de fier vechi, o portavoce militară atârna de un cablu metalic ruginit. Silueta aplecată a unui soldat cu caschetă și o pelerină decolorată (a unui soldat german) stătea în picioare, în fața unui zid. În această zi de 6 iunie 1944, soldatul devenise parte din această cameră.

(Ibid.: 272)

Dacă în 1944 Kantor își focaliza atenția asupra unui obiect care își pierduse, din cauza războiului, funcțiile pre-alocate, în 1963, obiectele expuse în cadrul Expoziției Populare făceau irelevantă orice clasificare prin care acestea erau localizate în secvențe de timp și spațiu unificatoare. În schimb, obiectele își re-articulau funcțiile în relații formate accidental, care nu puteau fi anticipate conform nici unei norme prestabilite. Expoziția Populară, cunoscută și ca Anti-Expoziția, aduna obiecte care de obicei erau împinse către marginile activității creative, cosmetizate cu ajutorul convențiilor tradiționale și respinse ca irelevante: “Era un inventar (de fapte, obiecte teatrale, desene, schițe, rețete, scrisori, bilete de tramvai și autobuz, etc.) fără niciun fel de cronologie, ierarhie sau localizare.”² Astfel, atenția era concentrată mai degrabă pe structura lor inerentă, decât pe efectele lor adunate; pe procesul manual de semnificare decât pe suveranitatea vizuală a ochiului care produce imaginea reprezentatională într-un spațiu clasic, tridimensional; pe procesele non-figurative, non-ilustrative; pe “ceea ce refuză consolarea formelor corecte, pe ceea ce refuză consensul gusturilor ce permite o experiență comună a nostalgiei imposibilului și investighează noile prezentări.”³

Pentru a realiza acest lucru Kantor a încorporat elemente confecționate de-a gata (*ready-made*) – obiecte, evenimente și medii – în activitatea artistică. Așa cum observa Kantor:

² Kantor, Tadeusz (1976) ‘Zero’ în *Ambalaze*, Warszawa: Galeria Foksal: 21

³ Lyotard, Jean-François (1993) *The Postmodern Explained*, trans. Don Barry, Bernadette Maher, Julian Pefanis, Virginia Spate and Morgan Thomas, Minneapolis: University of Minnesota Press: 15.

*Realitatea poate fi numai
 'f o l o s i t ă'. (...)
 Folosirea realității
 în a r t ă
 semnifică
 o anexare a realității. (...)
 În timpul acestui proces,
 realitatea
 t r a n s g r e s e a z ă
 propriile sale l i m i t e
 și se mișcă în direcția
 'i m p o s i b i l u l u i'.
 Realitatea anexată conține în sine
 obiecte reale,
 situații,
 și un mediu descris
 de timp și loc.*

(ibid.: 96-97)

Strategia anexării realității semnifică un proces de explorare a funcției obiectelor în relație cu alte elemente poziționate în spațiu. Îi permitea artistului "să fie surprins, accidental și neașteptat, de către sfera necunoscută și ignorată a realității, care intervine în artă" (Borowski 1982: 76). În producția lui Kantor cu piesa lui Stanislaw Ignacy Witkiewicz *Caracatița*(1956), mediul, obiectele și actorii erau angajați într-un proces complicat de constituire a unor formații spațiale diverse, a unor șocuri și tensiuni care să deblocheze imaginația și să spargă carapacea impregnabilă a piesei. Această explorare a luat forme diferite, în momente diferite, pe parcursul anilor 1960. În "Teatrul Informel"⁴ (1961) Kantor explora materia:

⁴ Nota traducătorului: Arta informelă (din franceză: "fără formă") este un curent ce s-a născut la începutul anilor 1940, ca reacție la abstractizarea geometrică a curentelor de început de secol 20 (cubism, futurism, etc.). Noul stil de pictură rămâne abstract, găsindu-și, însă, sursa de creație în angajarea emoțională și fizică a artistului. Printre pictorii care aparțin acestui curent al anilor '40 – '50 se numără Jean Dubuffet, Wols și Willem de Kooning.

*(un aspect necunoscut al REALITĂȚII sau al stării sale elementare),
care este
eliberat de necesitatea de a se conforma legilor realității,
este fluid și în continuă schimbare;
scapă constrângerilor impuse de definițiile logice;
face toate încercările de a o comprima într-o formă solidă ridicolă,
neajutorată, și inutilă.
este peren distructiv pentru toate formele,
fiind nimic mai mult decât o manifestare;
este accesibil numai prin forțele distrugerii,
prin capriciu și risc de COINCIDENȚĂ,
prin acțiune rapidă și violentă.*

(Kantor 1993: 51)

În “Teatrul Zero” (1963; vezi *ibid.*), Kantor repoziționează radical reprezentarea stărilor emoționale ale actorilor și relația lor cu textul dramatic. În *Nebunul și călugărița* (1963), a folosit o construcție făcută din scaune pliante, numită “mașina morții”. În timp ce opera pe scenă, mașina distrugea posibilitatea de a prezenta un text dramatic, iar personajele lui – actorii – împinși la o parte, trebuia să se lupte pentru spațiul de joc și pentru a nu fi aruncați din scenă. Atât timp cât acțiunea de pe scenă era construită prin referințe la alte evenimente ce aveau loc în mediul de pe scenă, acțiunile nu puteau ilustra subiectul piesei, după cum nici actorii nu puteau crea iluzia personajelor lor; actorii nu puteau să se reprezinte decât pe ei înșiși și propriile lor emoții. Astfel, “Teatrul Zero” reprezenta un detur de la satisfacerea instantanee a publicului: își tachina spectatorii prin lipsa sincronicității dintre text și acțiunea de pe scenă, ca și cea dintre emoțiile așteptate și exprimarea propriei stări emoționale a actorilor.

În “Teatrul Happening” (1976; vezi *ibid.*), Kantor atrăgea atenția asupra realității de zi cu zi și asupra potențialului ei de a fi un mediu non-conceptual sau un obiect gata făcut “găsit; un obiect a cărui structură era densă și a cărui identitate era delinată de către propria ficțiune, iluzie

și dimensiune psiho-fizică” (ibid.: 85). Folosind obiecte, materie, obiecte marginalizate, obiecte degradate care erau poziționate în cadrul țesăturii dinamice, fluide și deschise a realității, Kantor arunca o provocare modelului de activitate culturală sau artistică care se baza pe reprezentarea artistică a imaginii/obiectului sau a textului. (Experimentele teatrale ale lui Kantor prin care a continuat să dezvolte aceste idei între 1965 și 1969, au luat forma happeningurilor).⁵

Manifestul “Teatrul Morții” (1975; vezi ibid.) a marcat o schimbare în ceea ce privește experimentele teatrale ale lui Kantor. Spectacolele care i-au urmat explorau noțiunile de memorie, istorie, mit, creație artistică și funcția artistului ca un cronicar al secolului douăzeci. În *Clasa moartă* (1975) explorarea amintirilor avea loc într-un spațiu aflat în spatele unei bariere de netrecut. Spectatorii care intrau în spațiul reprezentației întâlneau un grup înghețat de Oameni Bătrâni care așteptau un semn de la Kantor pentru a se angrena într-un proces de construcție și deconstrucție a amintirilor, a unor narațiuni istorice, și pentru a aduce la viață fragmente uitate din viața lor personală. Spectacolul *Wielopole, Wielopole* (1980) a introdus conceptul de cameră a memoriei, care era locuită de membrii familiei Kantor, care aduceau în prim plan procesul dubios de reconstrucție a memoriei personale private și publice. *Wielopole, Wielopole* a fost încercarea lui Kantor de a da o formă materială amintirilor sale vizuale, puse în scenă într-un spațiu tridimensional. *Lăsați artistul să moară* (1985) a continuat proiectul “memoriei”. De data aceasta, teoria sa a negativelor a modificat noțiunea de cameră a memoriei – acum numită “cameră-depozit a memoriei”. Spațiul de joc era locul unde amintirile, în loc să se desfășoare liniar, erau super-impuse, una peste cealaltă. Nimic nu descrie mai bine acest proces decât următoarea declarație făcută de Kantor:

*Sunt făcut din multiple serii de personaje care îmbrățișează toate
posibilitățile din copilărie până la momentul prezent
toate mărșăluind din ADÂNCURILE TIMPULUI.
Toate sunt eu.*

⁵ Kobialka, Michal (2002) ‘Tadeusz Kantor’s Happenings: Reality, Mediality, and History’, *Theatre Survey* 43 (1): 59-79

*Stau pe scenă: EU, CEL REAL.
Pe pat stă unul dintre gemeni:
EU, CEL CARE MOARE...
Imediat va apărea UN MIC SOLDAT –
EU LA VÂRSTA DE ȘASE ANI
ÎNTR-UN CĂRUCIOR.*

(Ibid.: 342)

În spectacolul *Nu mă voi întoarce niciodată* (1988) Kantor explora conceptul de “han al memoriei”, care exista dincolo de constrângerile timpului și spațiului, unde Kantor, Sinele său, putea în sfârșit să-și întâlnească propriul trecut, pe Ceilalți. Așa cum nota, până acum:

*Când am vrut să mor,
altcineva murea pentru mine.
Juca rolul meu murind. (...)
Când (...) am continuat să mă întorc la amintirile
Clasei mele,
nu eram eu, ci ceilalți (actorii)
care se întorceau la băncile lor.*

(ibid.: 353)

În hanul memoriei Kantor descria dihotomia dintre Sine și obiectele creației sale prin integrarea sa totală în acțiunea de pe scenă, care se defășura ca un colaj de obiecte din spectacolele sale anterioare și de întâlniri neașteptate cu obiecte ale creației sale.

Producția *Azi e ziua mea* (1990) era plină de obiectele și oamenii aflați în camera imaginației/memoriei a lui Kantor: picturile sale, obiecte și personaje din producții anterioare, oameni, și așa mai departe. Toate participau în procesul de explorare a relației dintre lumea Iluziei și lumea Realității.⁶ Această producție continua procesul inițiat în spectacolul *Nu mă voi întoarce niciodată*, în timp ce demola bariera de netrecut pe care Kantor o stabilise în 1975, prin plasarea unor bănci de școală într-un colț al spațiului de joc, separate de public prin două frânghii. Acum spațiul

⁶ Vezi Kantor (1993) Part 2, ‘The Quest for the Self/Other: A Critical Study of Tadesuz Kantor’s Theatre’ pentru a discuție detaliată a conceptului memoriei în spectacolele lui Kantor din perioada 1975 – 1990.

artei și spațiul vieții convergeau, se suprapuneau și fuzionau “împărțind aceeași soartă și același destin” (ibid.: 383).

Experimentele teatrale ale lui Kantor și cronicile sale asupra istoriei oficiale și neoficiale ale secolului douăzeci sunt o mărturie că teatrul său este un răspuns adus realității, și mai puțin o reprezentare a sa – oricare ar fi această realitate, fie că este vorba de cel de-al Doilea Război Mondial, Europa de după război sau Polonia socialistă. Teatrul, insista el:

este o activitate care apare atunci când viața este împinsă către limitele sale ultime, acolo unde toate categoriile și conceptele își pierd înțelesul și dreptul de a exista; acolo unde nebunia, febra, isteria și halucinația sunt ultimele bariere ale vieții înainte de apropierea de TRUPELE MORȚII și de MARELE TEATRU al morții.

(ibid.: 149)

Alte lecturi

Bablet, Denis (1983) *Tadeusz Kantor*, Paris: CNRS Editions.

Banu, Georges (ed.) (1990) *Kantor, l'artiste a la fin du XX^e siècle*, Paris: Actes Sud-Papiers.

Borowski, Wiesław (1982) *Tadeusz Kantor*, Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe.

Kantor, Tadeusz (1993) *A Journey Through Other Spaces: Essay and Manifestos: 1944 – 1990*, ed. And trans. Michal Kobińska, Berkeley: University of California Press.

Plesniarowicz, Krzysztof (ed.) (1999) *Hommage a Tadeusz Kantor*, Krakow: Cricoteka.

(2000) *The Dead Memory Machine: Tadeusz Kantor's Theatre of Death*, Aberystwyth: Black Mountain Press.

În românește:

Michal Kobińska – *O călătorie în alte spații: Teatrul lui Tadeusz Kantor*, traducerea Cipriana Petre, Colecția FNT, editată de Facultatea de Teatru și Televiziune, Cluj, 2010.

Repetițiile și teatrul reînnoit – secolul regiei, volum conceput și realizat de George Banu, traducerea Mirella Nedelcu-Patureau, editura Nemira, 2009.

MICHAL KOBIŃSKA
traducere de Anca Ioniță

JOAN LITTLEWOOD (1914 - 2002)

Descrisă de unul dintre colaboratorii săi, Murray Melvin, ca "Galileo al nostru: ea a deschis noi lumi pentru noi" (Independent, 26 martie 1994), regizoarea britanică Joan Littlewood a fost pionierul unei practici teatrale hrănite din cercetare creativă, experimentare formală, urgență politică și dintr-un respect profund pentru umanitate și o celebrare a acesteia în toată complexitatea, frumusețea, eșecurile și umorul ei. Respingând metodele sterile, burgheze ale teatrului britanic pe care le cunoștea de la RADA (Royal Academy of Dramatic Art – școala de teatru oficială din Marea Britanie, *n.trad.*), pe care o frecventase la începutul anilor 30, Littlewood s-a mutat la Manchester unde s-a implicat în mișcarea de teatru a muncitorilor. Aici l-a întâlnit pe Ewan MacColl împreună cu care a fondat în 1936 Uniunea teatrală, un nucleu de actori, designeri și tehnicieni decisi să producă un teatru care să se confrunte cu forțele sociale și politice contemporane, inclusiv cu războiul dintre clasele sociale, cu abia înmugurita mișcare pacifistă, cu războiul civil din Spania și cu mișcarea fascistă aflată în expansiune. După ce mișcarea a fost forțată să se desființeze în timpul celui de al doilea război mondial, câțiva membri ai fostei Uniuni teatrale s-au reorganizat în 1945 într-o companie pe care au numit-o Theatre Workshop și au început să prezinte în turneu piese noi de Ewan MacColl în nordul industrializat al Angliei, în Scoția și în Ținutul Galilor.

În 1952 Theatre Workshop a luat decizia de a-și asigura o bază permanentă la Theatre Royal, Stratford East, în Londra. Această mutare în centrul metropolitan a determinat plecarea lui MacColl, care se temea că astfel bazele filosofice și metodele companiei vor fi amenințate. În deceniul următor, reinterpretările radicale ale clasicii, noile piese vibrante, formele de teatru populare, experimentele de avangardă, inventivitatea teatrală și reprezentările zguduitoare ale vieții clasei muncitoare i-au adus grupului Theatre Workshop reputația de a fi revigorat scena britanică. Compania s-a remarcat drept una dintre cele mai aclamate de critică și influente din Europa. Totuși, de-a lungul carierei

sale, Littlewood a purtat o luptă nesfârșită cu ostilitatea finanțatorilor ce refuzau să-i recunoască originalitatea și influența în teatru printr-o susținere financiară adecvată.¹ Forțată să curteze managerii din West End, decizi să câștige de pe urma formulelor de succes ale Theatre Workshop, Littlewood s-a retras din regie după epocala ei producție cu *Oh, what a Wonderful War! / Oh, ce război minunat!* (1963), iar în 1975 a ieșit complet din teatru după moartea lui Gerry Raffles, partenerul ei de viață de-a lungul unei lungi perioade și directorul Theatre Workshop.

Littlewood a scris la un moment dat: ”nu cred în supremația regizorului, a scenografului, a actorului și nici măcar în aceea a scriitorului. Numai prin colaborare această extraordinară artă a teatrului reușește să supraviețuiască și să aibă succes”², și și-a menținut credința în importanța muncii în colectiv, precum și în importanța împărțirii ideilor, abilităților și creativității. Mai presus de orice ea a refuzat să adopte o prezență directorială autocrată, prestabilind care va fi rezultatul unei producții înainte de începerea repetițiilor. Littlewood insista: ”nici o minte și nici o imaginație nu poate prevedea ce va deveni o piesă până ce toți stimulii fizici și intelectuali, care se cristalizează în poetica autorului, nu vor fi fost înțeleși de către membrii companiei, iar apoi încercați – în termeni de mimare, discuție și muzică exactă a gramaticii; cuvinte și mișcare se aliază și se integrează într-un întreg”³.

Plină de zel în a se îngriji de un ansamblu teatral care să poată demonstra o inteligență fizică, emoțională și creativă, Littlewood a găsit căi de a facilita aceste calități prin cercetare, antrenament și un proces dinamic de repetiții. Ea a fost o susținătoare a antrenamentelor regulate pentru voce și mișcare prin care încuraja actorii calificați să-și întărească meșteșugul și prin care crea un vocabular incorporând cunoștințele lor comune. Întâlnindu-se prima dată cu munca lui Laban⁴ la RADA,

¹ Holdsworth, Nadine (1999) They’d Have Pissed on my Grave: the Arts Council and Theatre Workshop, *New Theatre Quarterly* 15 (57): 3-16

² Littlewood, Joan (1965) „Goodbye Note from Joan” in Marrowitz Charles, Milne, Tom and Hale, Owen (eds) *The Encore Reader*, London: Methuen: 133

³ Ibid.: 133

⁴ Nota traducătorului: Rudolf Laban (1879-1958) a fost dansator, coregraf și teoretician al mișcării.

Littlewood i-a îmbrățișat teoria și analiza sistemului chinestezic⁵ și l-a invitat pe Jean Newlove care studiasse cu Laban să se alăture companiei Theatre Workshop în 1948. Membrii companiei au transpus ideile lui Laban privind interrelaționarea dintre timp, spațiu și energie, aplicându-le la caracterizarea fizică, ritm și dinamică spațială, pentru a contracara ”o rezistență internă pe care o avem cu toții față de folosirea propriilor corpuri în feluri diferite de cele cu care ne-am obișnuit” (Goorney 1981: 159).

Într-o desprindere radicală de tradiția bazată pe text a teatrului britanic din acea epocă, acest antrenament formal presupunea jocuri și improvizație menite să ”dezvolte inițiativa, să trezească curiozitatea, să exerseze imaginația” (Littlewood 1994: 199). Scopul era acela de a crea condițiile pentru inovație teatrală, printr-un ”proces de gândire” (ibid 372) care capacita actorul să fie original, intuitiv, sensibil și *autentic*, în repetiții și în spectacol. Improvizația intensivă intenționa să surprindă autenticitatea umanului din interacțiunea zilnică, stările schimbătoare, tăcerile, detaliile fizice, ritmurile, texturile, antagonismele, tiparele de vorbire și relațiile spațiale complexe, așa încât actorii să poată *trăi* mai degrabă decât să *joace* pe scenă, ei completându-se și contrapunctându-și reciproc acțiunile, ca un veritabil ansamblu de jazz. Lucrând la piese clasice, actorii cercetau substratul social al textului, analizau obiectivele, experimentau cu fiecare rol și înlocuiau dialogul cu limbajul colocvial, jargoane sau acțiuni ca să obțină împreună cea mai eficientă sincronizare, rostire și ton. Noile piese erau puncte de plecare pentru improvizație, iar Littlewood a căpătat reputația că taie, reconfigurează și adaugă material, acesta fiind răspunsul ei la cerințele evenimentului viu și ale interacțiunii creative dintre text și spectacol. Această tendință a asigurat angajarea Theatre Workshop în campania împotriva cenzurii în teatru, mai ales după deschiderea unei anchete pentru spectacolul cu piesa lui Henry Chapman, *You won't always be on top/ Nu vei fi mereu în vârf* din 1957.

⁵ Nota traducătorului: sistem care se bazează pe interpretarea limbajului corporal, gesturi și expresii faciale – sau, mai formal, a comportamentului non-verbal legat de mișcarea, fie a unor părți din corp, fie a corpului ca întreg.

Una dintre calitățile remarcabile ale lui Littlewood ca regizor era abilitatea ei de a menține în centrul interesului explorarea, experimentul și improvizația până în ultimul moment în procesul de repetiție. Cu seara premierei bătând la ușă, ea încă sculpta și coregrafia materialul astfel încât să genereze relațiile spațiale cele mai potrivite și o secvențiere dramatică a imaginilor, a formațiilor de grup, a schimbărilor de tempo, ritmuri, tonuri, energie, text, muzică, mișcare și acțiune. Chiar și atunci, Littlewood refuza să admită închiderea, fixarea și reînvierea de-o seară a unor corpuri frumos ambalate. Orice semn de complacere, de comoditate, de "tras la public" sau de "afurisită de exagerare actricească"⁶ era denunțat în note scânteietoare afișate pe pereții cabinelor, ironizat cu cerbicie în întorsături de frază și genera de obicei nesfârșite repetiții. Succesul acestor metode riguroase și neconvenționale se baza pe încrederea construită în timp între colaboratori cu vechime. Totuși, de-a lungul anilor, Theatre Workshop a devenit o alianță destul de liberă de participanți care veneau și plecau, în timp ce membrii stabili plecaseră să facă munci mai lucrative în altă parte sau erau încurcați în transferuri în West End. Această dispersare însemna că Littlewood lucra din ce în ce mai mult cu actori nefamiliarizați cu tehnicile de improvizație sau cu posibilitățile metodelor ei imprevizibile.

Din punct de vedere estetic, Littlewood se inspira dintr-un amestec eclectic de surse. Ca o coșofană, ea devora, fura și reconstitua ideile din marea tradiție populară a grecilor, *commedia dell'arte* și teatrul Renașterii, dar și din idei contemporane de punere în scenă, strategii de compoziție, dispozitive scenice și stiluri de interpretare de la Stanislavski, Laban, Meyerhold, Appia, Piscator și Brecht. Ea asimila ideile folosite, renunța la restul și, în acest proces, își stabila propria abordare, destul de flexibilă ca să se adapteze la fiecare text dat și care o autoriza să angajeze factorul creativ și critic al spectatorului în feluri diferite. Încă din timpurile când colabora cu Uniunea teatrală, Littlewood și-a antrenat

⁶ Permișiunea acordată Teatrului Clwyd Cymru în 2003 pentru refacerea spectacolului *Oh, ce război minunat!*, text în care Littlewood reitera antipatia ei față de "nenorocita de interpretare". Vezi Paget, Derek (2003) "The War Game is Continuous": Productions and Receptions of Theatre Workshop's *Oh, What a Lovely War!*, *Studies in Theatre and Performance* 23 (2): 71-85.

meșteșugul scenic pentru a anima atât axa orizontală, cât și pe cea verticală a spațiului de joc și pentru a crea un teatru multi-compozit care făcea apel la posibilitățile tehnologice ale design-ului, luminilor și sunetului. Lucrând îndeaproape cu scenograful John Bury, Littlewood respingea decorurile obișnuite, de serie, în favoarea unor rețele uimitoare de niveluri, rampe, schele, scripeți, combinate cu zone iluminate, cu raze și oaze de lumină ce aruncau desăvârșite umbre geometrice. Fiecare producție aducea o nouă integrare și straturi de semnificații legate de spațiu, poveste, imagine, sunet, cântece și coregrafie. Un decor constructivist, secvențe sonore sincronizate, lumini ritmate și mișcare stilizată au apărut în spectacolul *John Bullion* (1934). *The Good Soldier Schweik/ Bunul soldat Swejk* (1938) introducea proiecții pe fundal și o estetică a filmului mut. În 1945 spectacolul-coupé al Theatre Workshop alcătuit din *The flying Doctor/Doctorul zburător* de Molière și *Johnny Noble* de Ewan MacColl folosea comedia grotescă și caricatura Fraților Marx în prima parte, respectiv *commedia dell'arte* în cea de a doua. Partea a doua, o "operă-baladă", folosea amplificarea sunetului, interpretări à cappella, dans și secvențe naturaliste.

În anii 50 Littlewood a căpătat o reputație internațională pentru producțiile sale minimaliste desăvârșite, montări moderne pornind de la clasici precum *Arden din Faversham*, alături de descrieri fascinante ale vieții clasei muncitoare care se combinau cu spiritul exuberant al muzicalului popular. *The Quare Fellow/Un tip altfel* de Brendan Behan (1956) a inițiat tendința de a combina discursul popular robust, umorul macabru și o perspectivă sumbră asupra absenței umanității, totul într-o piesă despre pregătirile ce au loc într-o închisoare în vederea execuției unuia dintre cei aflați acolo în arest. Ca de obicei, Littlewood se concentra pe acțiunea autentică: "rutina de fiecare zi era improvizată, curățarea celulelor, fumatul rapid, conversațiile pe furiș, comerțul cu tutun, plictiseala și răutatea vieții din închisoare" (Goorney 1981: 105). O autenticitate similară transmitea și descrierea realistă a lui Shelagh Delaney din piesa *A taste of Honey/Gustul mierii*, pe care Littlewood a montat-o într-un stil direct, cu glume de varieteu și o mică orchestră de jazz pătrunzând prin al patrulea perete.

Pentru mulți critici, inventivitatea tehnică, formatul și divertismentul popular din spectacolul *Oh, ce război minunat!* au atins cel mai înalt punct al reușitelor cu care se poate lăuda Theatre Workshop. Inspirat de programul radio al lui Charles Cilton, *A long, long trail/ O lungă, lungă judecată*, Littlewood a creat pentru spectacol un cadru muzical alcătuit din cântece exuberante, îndrăznețe, comice din primul război mondial, adăugând un colaj de stiluri de joc antagonice care sublinia brutalitatea absurdă a războiului și se transforma într-o sfidătoare celebrare a rezistenței și supraviețuirii. Imagini proiectate de-a lungul întregii lărgimi a scenei cu postere ce făceau reclamă recrutării erau urmate de dovezi fotografice despre victimele de război. Între timp, pe un panou dedicat știrilor apăreau informații contextualizate, despre armele de ucidere în masă și statistici oficiale despre lupte pierdute sau câștigate. Tehnicile jurnalistice uzuale funcționau în interacțiune dinamică cu acțiunea cu multe fațete din spectacol: interjecțiile ludice ale unui maestru de ceremonii, actori, clovni ce jucau scheciuri satirice, acte de vodevil sau scene realiste de viață.

Alături de interesul ei pentru procesul de lucru al spectacolelor și pentru estetică, Littlewood se reîntorcea constant la materiale ce ridicau întrebări urgente despre responsabilitatea umană, acțiunea politică și răspunderea etică. În 1936, războiul civil din Spania a generat o montare cu *Fuenteovejuna/ Fântâna turmelor* a lui Lope de Vega, o poveste a revoltei împotriva stăpânilor feudali tiranici, care promova solidaritatea cu lupta Brigadei Internaționale de luptă împotriva fascismului și forțelor lui Franco. Implicațiile și anxietatea generalizată generate de descoperirea energiei atomice și evenimentele de la Hiroshima și Nagasaki au hrănit spectacole ca *Uranium 235* (1946). *The Other Animals/Celelalte animale* (1948) prezenta o meditație filosofică despre natura adevărului și conștiință din perspectiva unui prizonier politic. Piesa în stil de vodevil a lui Brendan Behan, *The Hostage/Ostaticul* (1958) ataca fără discriminare legile coloniale impuse de Marea Britanie, IRA și biserica catolică, printre alte instituții, menținând în același timp preocuparea pentru misiuni umanitare, fiind vorba despre un soldat de 18 ani ucis din greșeală, după ce fusese luat ostatic în semn de protest față de planul Marii Britanii de a executa un revoluționar IRA. Chiar și

când Littlewood avea de-a face cu clasici, ea nu aplica operei lor obișnuitul tratament reverențios, ci făcea totul pentru a ajunge la subiecte arzătoare, cu rezonanță politică, chiar dacă asta însemna tăieturi importante în text sau rearanjarea scenelor. Explicând versiunea ei de *Macbeth* în costume moderne, care făcuse din Macbeth un dictator față în față cu un pluton de execuție pentru crimele sale împotriva umanității, Littlewood spunea:

"Poezia din timpul lui Shakespeare era una activă, viguroasă, dinamică, adică era ca oamenii cărora le aparținea. Dacă Shakespeare mai are vreo semnificație astăzi, un spectacol cu opera lui nu trebuie privit ca o reconstrucție istorică, ci ca un instrument destul de ascutit cât să provoace gândul, să extindă atenția omului asupra problemelor sale și să-i întărească credința în semenii săi." (citată din Goorney 1981: 154)

Oh, ce război minunat! a cimentat această tradiție a criticii social politice, cu o disecție satirică a imperativelor capitaliste, a relațiilor dintre clasele sociale și a urmărilor devastatoare ale Marelui Război, "un război care să pună capăt tuturor războaielor", re-interpretat în umbra lungă a celui de-al doilea război mondial și a răspândirii erorilor politice din foarte prezentul la vremea aceea Război Rece. Cum angajamentele sale în teatrul profesionist au scăzut de-a lungul anilor 60, Littlewood și-a redirecționat energiile tot mai mult spre proiecte locale care întăreau democrația culturală. În particular, ea a inițiat proiectul rămas nerealizat *Fun Palace/Palatul bunei-dispoziții*, descris ca o "universitate a străzii"⁷. Littlewood reconceptualizase ce ar putea include "distracția" în epoca tehnologiei, propunând o combinație de artă înaltă, cultură populară și educație într-un unic, vast, complex care să funcționeze în cartierul East End al Londrei. Împreună cu arhitectul Cedric Price, Littlewood a prevăzut o rețea flexibilă de activități multiple, care estompa granița dintre viața de zi cu zi și teatru, dintre educație și distracție, dintre observare și participare, dintre plăcere și demers intelectual, dintre obținerea unor noi îndemânări și bucuria de a nu face nimic. Mai presus de orice,

⁷ Littlewood, Joan (1964) „A Laboratory of Fun”, *New Scientist* 22, 14 May: 432

Littlewood lupta să încurajeze participarea activă într-un spațiu public, comun, cu intenția de a anima preocupările umaniste cu transformările sociale și valorile bazate pe comunitate care ieșiseră la suprafață în cele mai bune dintre operele sale. De la abordarea clinică din *Living Newspapers*, la revitalizarea clasicii, apoi la tragi-comediile tip ”felie de viață”, și până la planurile ambițioase pentru un ”laborator al plăcerii”⁸, ea a încercat să sfideze plicticoasa tradiție politicoasă a teatrului englez, să celebreze și să afirme resursele creative și potențialul social al intervenției culturale, al colaborării și al imaginației colective împărtășite.

Alte lecturi:

- Barker, Clive (2000) „*Joan Littlewood*” in Hodge, Alison (ed.) *Twentieth Century Actor Training*, London: Routledge: 113-128
 Goorney, Howard (1981) *The Theatre Workshop Story*, London: Methuen
 Goorney Howard and Mac Coll, Ewan (eds) (1986) *Agit-Prop to Theater Workshop*, Manchester: Manchester University Press
 Littlewood, Joan (1994) *Joan's Book: Joan Littlewood's Peculiar History as She Tells it*, London: Methuen.

NADINE HOLDSWORTH

traducere de Cristina Modreanu

IURI LIUBIMOV (1917 –)

Deși este născut în anul Revoluției din Octombrie, un copil al noului stat sovietic, Liubimov s-a aflat într-o permanentă opoziție față de acesta, fără ca această opoziție să facă din teatrul său unul politic. Pe parcursul a aproape patruzeci de ani el le-a insuflat atât actorilor, cât și publicului, credința în propria valoare și într-un sistem de valori în care ființele umane sunt situate în afara politicii.

⁸ Ibid.: 432

Liubimov și-a început cariera regizorală prin respingerea esteticii impusă de sus teatrului sovietic al anilor 1950: iluzia teatrală, legitimată de către “metoda” lui **Stanislavski**, sau mai degrabă de către distorsiunea ei; conceptele Teatrului de Artă din Moscova de *perejivanie* (trăire artistică) și realism psihologic, care mai degrabă adormeau emoțional spectatorii, decât să-i invite să gândească; iluzia stabilității politice reprezentată în piesele realist-socialiste. A apelat, în schimb, la teatrul epic al lui **Brecht**, care favoriza o abordare demonstrativă, rațională și “țipător” de teatrală.

Ruptura lui Liubimov cu “sistemul” stanislavskian a fost declanșată de repulsia pe care o avea față de decorurile pompoase și costumele cerute de realismul scenic:

Fundaturile pictate grosolan, toate elementele de recuzită precum bărbile, perucile, paharele; decorurile care imitau viața reală precum norii, tușișurile, pașiștile, hamacele... sunt la fel de iritante ca și credința generală în necesitatea machiajului, folosirea vopselei și a pudrei pe fața cuiva, lucru dovedit a fi de cele mai multe ori un nonsens, fiind chiar respingător atunci când este vorba de un bărbat.¹

Toate acestea serveau numai la crearea unei imitații ieftine a realității. Împreună cu studenții săi de la Școala Șciukin a Teatrului Vahtangov, Liubimov a pus în scenă, în 1963, piesa *Omul cel bun din Sîciuan*, producție care l-a confirmat ca regizor. În ultimele zile ale “dezghețului” lui Hrușciiov, a fost numit director artistic al Teatrului de Dramă și Comedie din Piața Taganka. Teatrul Taganka era, ca toate teatrele sovietice, expus cenzurii exercitate de organele de partid și de stat, cu care Liubimov se va lupta, în următorii douăzecișicinci de ani, pentru realizarea programul său artistic. Tensiunea constantă dintre el și autorități devenea material de lucru la repetiții, Liubimov citând adesea episoade conflictuale pe care le avea cu autoritățile pentru a explica unui actor anumite acțiuni ale personajului. Acest lucru a alimentat reputația sa de regizor avangardist dizident.

¹ Liubimov, Iuri (1974) ‘Algebra garmonii’, *Avrora* 10:60.

La Taganka Liubimov a creat o nouă trupă și un repertoriu propriu, care număra la final mai mult de treizeci de producții. Acestea includeau nu numai piese de teatru, dar și adaptări de proză și poezie clasică și contemporană, cu lumină, decor, muzică, coregrafie, pantomimă, cântece și dans. Teatrul lui Liubimov este unul de autor, în care regizorul manipulează materialul spectacolului în funcție de viziunea sa. Teatrul este un loc în care cel de-al patrulea perete dintre scenă și sală a fost dat jos. Actorul comunică direct cu publicul și iese din rol în așa fel încât propria sa personalitate să fie evidentă în rol.

Portretele a patru mari regizori ai secolului trecut – Stanislavski, **Meyerhold**, Vahtangov și Brecht – dominau nu numai foierul teatrului Taganka, dar și opera lui Liubimov. Cu toate acestea, abordarea sa teatrală nu este rezultatul unui amalgam format din stilurile celor patru regizori. Este idiosincronică. Liubimov pornește de la exterior spre interior, de la forma unui text dramatic către conținutul său, de la mișcare sau acțiune spre sentimentul corect sau subtextul jocului actoricesc. O trăsătură fundamentală a tuturor spectacolelor sale este structura lor fragmentară. O astfel de structură poate fi găsită în piesele lui Brecht, dar poate fi și creată folosind fragmente de proză cu structură episodică sau colaje de poezii. Liubimov și-a clasificat multe dintre producțiile în care folosea un colaj din operele unui singur autor (poeziile lui Maiakovski din volumul *Ascultă!*, 1977), sau în care combina operele mai multor autori (poezia de război din *Cei căzuți și cei vii*, 1965), drept “montaje”, “colaje” ori “spectacole”.

Folosirea materialului episodic era legată și de ritmul vieții contemporane, element care juca un rol vital în opera lui Liubimov. Dezvoltările sociale și istorice, ca și progresul tehnic au schimbat ritmul de viață al oamenilor, obligându-i să prelucreze informația cu o viteză mai mare, ceea ce impunea un alt ritm pentru desfășurarea evenimentelor de pe scenă. Odată cu această schimbare de ritm apăsarea și fragmentarea și simultaneitatea acțiunii.

Liubimov distruge iluzia lumii scenei ca realitate separată și, asemenea lui Brecht, dorește să-i facă pe spectatori să conștientizeze faptul că sunt la teatru:

Nu trebuie să uităm niciun minut că suntem într-un teatru, nu trebuie să încercăm să acționăm cu mijloace ne-teatrale, nu trebuie să imităm realitatea; numai așa sentimentul adevărului și al vieții adevărate va fi mai puternic pe scenă, iar spectatorii ne vor crede.²

Ca urmare, actorul nu trebuie să se prefacă că se identifică complet cu personajul său, nici să-și provoace, artificial, emoții. El/ea trebuie să aducă propria lor personalitate atât în rol cât și în felul în care răspunde reacției spectatorilor:

Legătura actorului cu tot ceea ce-l înconjoară pe scenă, la care se adaugă faptul că este conștient în permanență de sală ca de un partener viu, impun anumite cerințe asupra registrului de joc al unui actor: (...) Actorul de la Taganka este capabil să-și schimbe atitudinea și ... să o redefinească în orice moment al spectacolului; personajul, personalitatea actorului și receptarea lor de către spectator se întâlnesc și fuzionează în această atitudine.³

Acest mod de lucru însemna că replicile erau întotdeauna rostite cu subînțeles, în funcție de situația la zi, din țară. De exemplu, în timpul reprezentațiilor din 1990 cu piesa *Zece zile care au zguduît lumea* (1965), actorii spuneau despre o scenă jucată cu actori de musical: “De asta au nevoie oamenii noștri”. Comentau astfel atât atracția pe care musicalul o avea asupra americanilor din anii '20, cât și procesul de comercializare a culturii, în Moscova erei post-perestroika. Reflecțiile asupra perioadei revoluționare erau astfel extinse până în prezent.

Prin faptul că folosea numai recuzită și costume autentice, decorul împiedica ipocrizia și jocul “fals”, asigurând astfel sinceritatea spectacolului. “Obiectele reale luate din viața de zi cu zi și puse de scenograf să interacționeze cu actorii, fac imposibilă strecurarea oricărei falsități în joc”.⁴ Scenograful lui Liubimov, David Borovski, furniza o metaforă

² Liubimov (1975) *Hudojnik, sțena, ekran*: 20.

³ Krecetova, Rimma (1977) ‘Liubimov’ în *Portretî rejisorov*, Moskva: Iskustvo: 138, 140.

⁴ Berejkin (1972) ‘Stenografi veîci’, *Dekorativnoe iskustvo* 11:31

centrală care concentra atât conținutul materialului literar într-o imagine formală, cât și conceptul de bază al producției.

Liubimov scria, adapta sau asambla texte pentru a forma o piesă, asumându-și astfel responsabilitățile unui *auteur*. Regiza spectacolele arogându-și dreptul la interpretarea personală a materialului ales. În acest tip de teatru actorul devine un executant. Conform lui Liubimov:

*Teatrul este o artă colectivă, dar este de-a dreptul naiv să ne gândim că actorul și regizorul sunt pe picior de egalitate în procesul de creație al spectacolului. Sarcinile lor sunt diferite. Regizorul gândește conceptual, în timp ce profesia actorului este aceea a unui executant.*⁵

La repetiții Liubimov își manevrează actorii ca pe niște păpuși, cerându-le să repete intonațiile și gesturile pe care el le demonstrează. În timpul spectacolului, asemeni unui dirijor, controlează ritmul acțiunii cu ajutorul unei torțe. Lucrul său cu actorul se baza mai degrabă pe personalitatea actorului, decât pe școala de actorie din care proveneau aceștia, ceea ce a atras, în primii săi ani la Taganka, actori care s-au dezvoltat mai apoi și în alte sfere artistice. Printre ei se aflau poetul-bard Vladimir Vișoțki, scriitorul Vladimir Filatov și regizorii de film Vladimir Gubenko și Ivan Dihovicinî. A dezvoltat procedeul prin care mai mulți actori jucau un singur personaj, pentru a sublinia fațetele multiple ale acestuia.

Ideile lui Liubimov s-au schimbat odată cu schimbările culturale și sociale din Rusia sovietică, lucru reflectat în producțiile sale. Activitatea sa la Taganka poate fi împărțită în trei etape mari: agitația socio-politică a anilor 1960, când își încuraja spectatorii să preia conducerea propriilor vieți și a scenei politice a țării; abordarea tragică a anilor '70, în care oamenii se simțeau amenințați de către societate și politică; viziunile religioase ale anilor '80, în care credința apărea ca singurul purtător al unui sistem de valori morale. La această ultimă fază a contribuit în mare măsură lucrul la spectacolele de operă pe care le-a regizat în străinătate.

⁵ Liubimov, (1974: 64)

Liubimov este, în primul rând și înainte de toate, un inovator al formei teatrale, dar marea sa inovație o reprezintă crearea unui nou gen teatral, teatrul poetic, în care totul evoluează în jurul unei singure metafore exprimată de decorul spectacolului. În centrul producțiilor sale nu stă opera literară, ci ideea pe care Liubimov o extrage din lectura contemporană a acestei opere. Această idee era susținută de către ritmul mișcării scenice și al cuvântului, de măsura și tempo-ul spectacolului. S-a preocupat constant de modul în care situația individului și a poporului era afectată de anumite condiții istorice, sociale sau personale. Dacă un teatru este politic, fie și numai pentru simplul fapt că place spectatorilor pentru că vorbește despre o societate mai bună, sau pentru că le apără demnitatea, îndemnându-i să acționeze conform propriei lor conștiințe, ori pur și simplu să-și accepte soarta, atunci teatrul lui Liubimov poate fi numit politic. În toate aceste demersuri artistice a rămas un socialist convins, numai că viziunea sa asupra socialismului și egalității se baza pe principiile participării democratice, idee care intra în conflict cu denaturarea sovietică a idealului socialist. Liubimov a recunoscut întotdeauna pericolul reprezentat de o idee politică sau de orice alt fel, și credea că o idee care ajunge să domine comportamentul uman, poate să aducă cu sine distrugerea.

Treptat, locul ideilor, ca importanță în munca sa, a fost luat de către estetică. În era post-sovietică a teatrului Taganka, deși spectacolele aveau încă forță vizuală, elementul muzical a început să devină mai important. Într-un teatru sintetic accentul pe elementul vizual se dovedea a fi o abordare prea intelectualistă pentru a genera o renaștere spirituală. Accentul a fost mutat, ca urmare, pe muzică, care putea să atingă spectatorii pe un plan mai înalt decât imaginile și cuvintele.

Teatrul Taganka ocupa un loc special în societate. Publicul său era compus din dizidenți și membrii ai intelectualității liberale, din deținuți și muncitori, din tineri și pensionari, membri ai organelor de partid și de stat, spectatori din străinătate. Susținut de către intelectualitatea rusă, care se afla sub o presiune constantă din partea autorităților, străduindu-se să existe într-un stat totalitar, teatrul Taganka a jucat un rol foarte important în viața socială și culturală, înainte de exilarea lui Liubimov, petrecută în anul 1984.

Liubimov s-a întors după colapsul Uniunii Sovietice, dar trupa teatrului Taganka se împărțise, deja, în două. Împreună cu jumătatea sa de companie a încercat să redea teatrului Taganka funcția sa de bază – locul în care oamenii puteau găsi sprijin moral și spiritual. Numai că Liubimov nu luase în calcul schimbările sociale și politice petrecute în timpul absenței sale, pierzând contactul cu realitatea și publicul contemporan. Oamenii se putea duce acum la biserică pentru a-și găsi sprijinul spiritual, în timp ce problemele politice erau dezbătute deschis în noul parlament.

Activitatea lui Liubimov după întoarcerea sa în Rusia a scos în evidență faptul că modul său de lucru îi transformă pe actori în niște infirmi, reducându-i la nivelul unor păpuși, în timp ce regizorul din el continua să lupte cu un dușman politic imaginat și invizibil. Liubimov continuă să lucreze sub influență esteticii sale din anii '60, fiind incapabil de a se conecta la societatea sau teatrul contemporan. Unul dintre gândurile repetate de către Liubimov de-a lungul anilor, s-a dovedit a fi adevărat: "Teatrele sunt precum oamenii; trec prin faze diferite: se nasc și mor. Un teatru nu are o a doua viață." (interviu nepublicat, realizat de autor la Berlin, pe 8 august 1988).

Alte lecturi:

- Beumers, Birgit (1997) *Yuri Lyubimov: Thirty Years at the Taganka Theatre* (1964 – 1994), Amsterdam: Harwood.
- Gershkovich, Alexander (1989) *The Theatre of Yuri Liubimov*, trans. Michael Yurieff, New York: Paragon House.
- Lioubimov, Youri (1985) *Le Feu sacré*, Paris: Fayard
- Maļeva, Olga (1999) *Poeticeskii teatr Iuria Liubimova*, St. Petersburg: Rossiskii institut istorii iskutsv.
- Picon-Vallin, Beatrice (ed.) (1997) *Iouri Lioubimov, Les Voies de la Création Théâtrale XX*, Paris: CNRS Editions.

BIRGIT BEUMERS
traducere de Anca Ioniță

GIORGIO STREHLER (1921-1997)

Numele lui Strehler este indisociabil legat de acela al Piccolo Teatro din Milano pe care l-a fondat în 1946 împreună cu Paolo Grassi, care i-a fost director asociat până în anii 70. Piccolo a fost primul teatru permanent de repertoriu din Italia și, după modelul Teatrului de Artă din Moscova, a rupt tradiția italiană a teatrului condus de un actor vedetă. Încrederea lui Strehler și a lui Grassi în rolul social al teatrului era ceva nou pentru Italia. Ei împărtășeau convingerea lui **Vilar** că teatrul de înaltă calitate era pentru toată lumea și constituia un "serviciu public" mai degrabă decât un privilegiu (Strehler 1974: 36)¹. Convergența perspectivelor lor se datora în plan mai larg circumstanțelor de după război, perioadă în care cei trei creatori și-au definit pozițiile democratice, anti-fasciste, Strehler și Grassi având un profil mult mai pronunțat socialist decât Vilar.

Piccolo a fost ghidat de viziunea lui Strehler despre ceea ce el numea în 1972 teatru "supranațional", adică european (ibid.: 95). În anii 70, el a prezentat o serie de spectacole din repertoriul curent la Teatrul Odeon din Paris – *Regele Lear* (1972), *Livada de vișini* (1974) și piesele lui Goldoni – *Veverița* (1975) și *Arlechino, slugă la doi stăpâni* (1977). Piccolo avea deja o reputație majoră în Europa, dar impactul acestui turneu la Paris a fost imens. Imediat după, în 1978, Strehler a montat trilogia lui Goldoni, *Vilegiatura*, pentru Comedia Franceză, care l-a jucat la Teatrul Odeon în limba franceză.

¹ Traducerea autoarei. Strehler explică: "am fost o generație fără profesori, fără lideri... eram tineri..în ceea ce privește experiența umană și teatrală. Și noi eram aceia care aveau să-i "ghideze" pe alții. Acești "alții" trăiau separat într-o lume numai a lor, în care modul lor de lucru și întreaga lor abordare a teatrului deveniseră decadente. Ei erau profund rupți de realitate în toate felurile. Nu știau nici cuvintele cu care să vorbească, nici felul în care să le spună. Înceau să țină viu un teatru care, atât din punct de vedere istoric, cât și din punct de vedere uman era cel puțin cu 50 de ani în urmă." Strehler (ed.)(1953) 1947-1958 Piccolo Teatro: Moneta: 13, citat în engleză în Hirst (1993: 9).

Aspirațiile supranaționale ale lui Strehler au crescut odată cu unificarea progresivă a Europei, dar și grație sprijinului primit de la puternice personalități pro-europene, precum Jack Lang, fondator al Festivalului de Teatru Tânăr de la Nancy, care promova teatrul de avangardă. Lang a devenit ministrul Culturii în Franța, în guvernul lui François Mitterand, în 1981. În 1983, Lang a transformat Odeon-ul din Paris în "Odeon-teatru al Europei", noua identitate anunțând intențiile sale pentru această instituție. L-a numit pe Strehler primul director al noii instituții, iar pentru restul anilor 80 acesta și-a împărțit timpul între Paris și Milano. În 1990, Strehler a devenit primul președinte al Uniunii Teatrelor Europene, o agenție cu sediul la Odeon-Teatru al Europei și având ca scop promovarea schimburilor și protecția teatrelor aflate în situație de risc, inclusiv companiile din Estul Europei.

Producția inaugurală a lui Strehler la Odeon-Teatru al Europei în 1983 a fost mult aclamatul spectacol de la Piccolo cu *Furtuna* de Shakespeare (premiera milaneză – 1978). Un an mai târziu a venit și prima producție în limba franceză, *Iluzia*, Strehler revenind la titlul revizuit în 1660 al lui Corneille, *Iluzia comică*, pentru a marca schimbarea de accente. Spectacolul nu insista pe natura iluzorie a teatrului, ci pe întrepătrunderile dintre iluziile vieții și cele ale teatrului, o temă ce revine adesea în teatrul lui Strehler. La fel ca *Furtuna*, *Iluzia comică* reflecta de asemenea asupra puternicei relații a teatrului cu oamenii, în maniera rafinat vizuală și subtil emoțională a tuturor producțiilor sale.

Iluzia își proiectează ideile prin intermediul imaginilor subversive. Alcandre, magicianul, îi arată lui Pridamant moartea fiului său Clindor pe care acesta îl exilase – dar numai pentru a întoarce apoi această imaginea invers și a-i arăta că, de fapt, Clindor este actor și interpretează un rol. Pridamant se află în public, neputând să se alăture fiului său când descoperă că moartea acestuia n-a fost decât un truc. El este astfel lăsat cu speranțele sale de reconciliere distruse, ideea demonstrației fiind aceea că dorințele nu sunt altceva decât fantezii, după cum demonstrează teatrul și magia. Soluția lui Strehler de a-l așeza pe Pridamant între spectatori este o idee inovatoare, întărită de o altă noutate: distribuirea dublă a actorilor pentru fiecare rol, pentru redarea fizică a ideii de oglindă, explorată și tematic. Scenografia lui Erzio Frigero – colaborator de-o

viață al lui Strehler – și costumele lui Luciano Damiani se potrivesc perfect cu intențiile spectacolului. O panoramă pastorală, cu scene stil Watteau² traversează un ecran transparent, totul fiind scăldat în clarobscur. O podea de marmură scânteietoare sugerează peștera lui Alcandre, aluzie la peștera cu umbre înșelătoare a lui Platon.

În *Furtuna*, jocul iluziilor se desfășoară simultan pe mai multe planuri: *vizual* – prin detalii precum valuri de mătase pe post de marea unde o corabie micuță e sfărâmată, indicând că furtuna este un truc magic; *fizic* – prin salturile acrobatice și coregrafiate ale lui Ariel în aer, prin costumul și machiajul de clown ale acestuia, ce deoalează magia lui Prospero; *gestic* – prin ambiguitatea lui Ariel, care într-un moment este un "sălbatic" abia ducând la capăt ritualuri arhaice, iar în altul are manierele unui tânăr frumos, cu alură urbană. Caliban reprezintă servitutea impusă de colonialism și de profesia de actor, în timp ce Prospero este văzut ca figura emblematică a regizorului. La sfârșitul spectacolului, Prospero ridică bagheta și o rupe în două, moment în care întreaga scenă se prăbușește. Cortina și draperiile cad pe podea; cutia orchestrei, pe care fusese drapată marea de mătase, se prăbușește și ea. Este dezvăluită puterea teatrului de a se preface și de a convinge, la fel și capacitatea lui de a influența oamenii și de a-i ajuta să-și reconstruiască viețile. Apoi, în timpul monologului lui Prospero, scena este reasamblată sub ochii spectatorilor – puterea magiei de a construi, de a reface, de a inspira. Spectacolul mai demonstrează și că puterea politică (configurată prin Prospero), nu este imuabilă, ci poate fi doborâtă.

Această *Furtuna* era cea de a doua montare a lui Strehler cu această piesă (prima data din 1948) și urma practica lui de a reveni asupra unor texte ce aveau un înțeles cheie pentru viziunea sa. *Arlecchino...*, de exemplu, a avut șase versiuni diferite, de la prima din 1947, în prima stagiune a lui Piccolo, până la ultima, din 1987. Toate reflectau relația diferită a lui Strehler cu timpurile schimbătoare. Prima celebra și revitalizează *commedia dell'arte*, care căzuse în uitare în Italia, dându-i înălțime

² Nota traducătorului: Jean-Antoine Watteau, 1684-1721, pictor francez, cunoscut pentru revitalizarea culorilor și inventarea genului "sărbătorilor galante", pictori baroce cu un aer teatral, inspirate din comediile italiene și din balet.

estetică și ascuțindu-i în același timp potențialul de comentariu social (cum avea să facă și Dario Fo, mai ales în anii 60). De asemenea, celebră prezența politicii în teatru, Arlecchino devenind prototipul lui Strehler pentru intervenția politică populară.

Arlecchino a traversat mai multe stadii ale ideii de putere (1952, 1956, 1963), Strehler dezvoltând improvizația cu fiecare dintre ele. Penultimul său *Arlecchino* (1977) era un spectacol meditativ în care părea să chestioneze viabilitatea puterii populare în climatul din Italia anarho-terorismului și a creșterii popularității autoritarismului. Ultimul său *Arlecchino* (1987) era cu mult mai optimist, confirmând rolul social-politic al teatrului și oferind o sinteză a 40 de ani de cercetare a principiilor corporalității în teatru. Doi extraordinari interpreți au jucat personajul – Marcello Moretti și Ferruccio Soleri (din 1961, după moartea lui Moretti) – ajutându-l pe Strehler și pe actorii lui să devină veritabili pionieri ai *commedia dell'arte* în întreaga lume.³

Commedia dell'arte este întreșesută în opera lui Strehler de oriunde, fie în formulă deplină, evidentă (Stefano și Trinculo din *Furtuna*), fie aluziv (*Livada de vișini*), fie eluziv (*Vilegiatura*). Răsetele ei se amestecă mereu cu miile de tonuri ce fac din spectacolele lui Strehler compoziții atât de nuanțate. Revitalizarea *commediei dell'arte* operată de Strehler a însoțit redescoperirea de către regizor a lui Goldoni, ca observator social spiritual și ca avocat al oamenilor simpli, în detrimentul reputației de Venețian apărând interesele locale, pe care o avea acesta anterior.

³ Moretti a refuzat inițial să poarte inconfortabila mască de *commedia dell'arte*, preferând să și-o picteze pe față. Când Moretti a ajuns în cele din urmă "să accepte tirania măștii", el a fost primul care a descoperit nesfârșita mobilitate a acesteia: a observat forța expresivă a gurii și, treptat, a descoperit cum să externalizeze o serie întreagă de emoții când se lăsa "cucerit" de mască; a găsit libertatea în restricție, iar cea mai rigidă dintre convenții i-a eliberat capacitatea imaginativă, dându-i voie să dea drumul celei mai vitale părți din el însuși" (Strehler citat în Hirst 1993: 42-43). Acest pas a fost posibil și pentru că măștile de carton tare și fire destrămate din primul *Arlecchino* semnat de Strehler au fost înlocuite la a doua montare cu măștile din piele, flexibile, create de Amleto Sartori. Abia atunci a înțeles Moretti cum masca poate antrena actorul să-și folosească întreg corpul în scopuri expresive.

Strehler a redescoperit și alți autori locali: Bertolazzi (*Milano-ul nostru* – jucat în dialectul milanez în 1955 și refăcut apoi de câteva ori) și Pirandello, în ale cărui remarci usturătoare și în ale cărui structuri formale el a descoperit un lirism seducător tratând teme serioase, precum fragilitatea umanității și opresiunea. Ciclul dedicat lui Pirandello a început cu *Uriașii munților* în 1947, care a mai avut o versiune la Düsseldorf în 1958 și o versiune milaneză în 1966, ultima fiind declarată ”printre cele mai frumoase montări ale lui” (Hirst 1993: 13). Ciclul s-a încheiat cu *Come tu mi vuoi/ Așa cum mă vrei*, în 1988.

Strehler i-a introdus de asemenea spectatorilor italieni pe Salacrou, Gorki, Büchner și Toller, dar cele mai mari revelații ale sale au fost Shakespeare (începând în 1948 cu *Richard II*, urmat de *Richard III* în 1950) și Brecht (începând cu *Opera de trei parale* în 1956). Treptat, l-a interpretat tot mai mult pe Shakespeare prin prisma lui **Brecht**, subliniind în primul zbaterele politice analizate de cel de al doilea; și, înțelegând ”anglicitatea” lui Shakespeare, a subliniat cum jocul puterii jucat de conducători afecta cetățenii din Europa vremurilor sale. Această abordare era evidentă în *Richard II*, *Richard III* și *Macbeth* (1952), dar era de neconfundat în trilogia *Henry* din 1956, redenumită *Il Gioco dei potenti/ Jocul celor puternici*. Perspectiva lui, în mod explicit brechtiană, asupra provocării puterii conducătorilor de către cei conduși apărea și în *Coriolan* (1956) cu ”rigoarea epică” pe care Strehler o admira la Brecht (Strehler 1974: 99).

Nicăieri nu apare mai puternică dialectica puterii *à la* Shakespeare decât în *Regele Lear*, unde, într-un prolog în surdina, sugerând distanțarea față de acțiune, Tino Carraro, celebratul Prospero din montarea lui Strehler, sfâșie în două bucăți un vâl semi-transparent. Metaforă a divizării regatului lui Lear, aceste două bucăți devin cearceafuri atârând pe sârmă, pentru ca, atunci când sunt scuturate și împachetate de Goneril și Regan, să apară ca o metaforă pentru intruziunea puterii statului în viața personală. Jocul între istorie și domestic continuă de-a lungul întregului spectacol, iar cerceafurile sfâșiate vorbesc despre dezintegrare familială, pasiune sexuală, război civil, destituire din drepturi și nebulie. Spectacolul se joacă în costume negre de piele amintind de fascismul/nazismul european și de lumea *skin-header*-ilor

și a *punk*-iștilor (Goneril, de exemplu, are o coafură Afro și părul vopsit în verde). Aluziile trimit și la cabaretul anilor 30, dar și la discotecile anilor 70.

Producția era montată într-o arenă de circ (scenografia lui Frigerio) unde Nebunul, îmbrăcat în clown modern, este dublat de o Cordelia venită din aceeași zonă clovnescă, pentru a indica cum clovneria este reversul satiric al represiunii și controlului. Narațiunea este redată cu o economie de mijloace tipică lui Strehler. Când Gloucester este orbit, de exemplu, capul lui este împins sub o trapă de lemn aparent inofensivă și scos apoi afară cu pete mari negre în dreptul ochilor. Acest truc simbolizează felul în care situații și evenimente multiple au loc într-un spațiu condensat ce-și redefinește continuu identitatea. Același mecanism devine un pod mobil, o cușcă, peștera lui Edgar și stâncile din Dover de pe care Gloucester intenționează să se arunce.

Pe de altă parte, dialectica puterii à la Brecht l-a purtat pe Strehler prin mai multe versiuni ale *Operei de trei parale*, dintre care ultima jucată la Paris în 1986. Prima (1955), la ale cărei repetiții Brecht însuși a asistat la Piccolo era, conform acestuia, mai bună decât propriile-i montări (Hirst 1993: 96). Asta a condus la calificarea lui Strehler drept moștenitor al lui Brecht, ceea ce i-a adus oferta de conducere a Berliner Ensemble după moartea celebrului om de teatru (ofertă refuzată). După montarea cu *Omul cel bun din Sâciuan* (1958, revăzută în 1977, apoi în 1981), nu a mai trecut practic nici un an fără o montare de Brecht, dintre acestea remarcându-se *Swejk în al doilea război mondial* (1961), *Excepția și regula* (1962), *Galilei* (1963), *Mahagony* (1964) și producții de cântece și poezie, printre care *Eu, Bertolt Brecht*, o serie de trei spectacole dintre care ultimul a apărut în 1979. Toate acestea au filtrat perspectiva din interior pe care Strehler o avea despre Brecht, prin aspecte ale culturii italiene. Cabaretul italian a fost piatra de încercare pentru *Opera de trei parale* și pentru serile de muzică și poezie; armonia vizuală a Renașterii italiene (scenografie și costume de Damiani) contrazicea brutalitatea rațiunii de stat expusă în *Galilei*.

Deși profund influențat de Brecht, Strehler și-a recunoscut în mod repetat datoria față de Stanislavski, de la care a învățat importanța actoriei de grup, a citirii textului și a subtextului și a ideii creării personajelor

cu biografii și motivații psiho-emoționale. În toate operele lui a reușit ceea ce era declarat drept imposibil: să lege teatrul dramatic de teatrul epic – Stanislavski și Brecht – contrar teoriei lui Brecht, care spunea că acestea ar fi în antiteză. Această reușită a fost șocantă în producțiile lui Strehler din anii 70, nu în ultimul rând în diafana *Livadă de vișini* și în *Veverița*, ambele compoziții în alb. În prima, albul simboliza la început viața și amintirea în conflict cu istoria generatoare de abuzuri.⁴ În cea de a doua, albul este culoarea viselor, a aspirațiilor și a luptei de fiecare zi. În *Livada de vișini* un vâl alb, imens, cădea ca un baldachin, din tavanul scenei spre fundalul acesteia, fiind acoperit de frunze ce cădeau continuu din cauza „brizei”. Dedesubt se aflau câteva scaune și măsuțe pentru copii (decorul lui Damiani) amintind trecutul. În *Veverița* un perete alb, ferestre mici și o baltă micuță (tot Damiani) îngustau spațiul, așa încât acțiunea se petrecea adesea la fereastră. Poveștile despre oamenii-veveriță erau interiorizate, dar și exteriorizate, jucate dar și spuse.

Comparația lui Strehler conform căreia teatrul lui seamănă cutiilor chinezești este relevantă pentru toate producțiile sale. Prima cutie conține realitatea imediată a poveștii și a oamenilor. A doua le contextualizează socio-istoric și politic. A treia se referă la instanțe particulare, dar le atribuie valori universale. A patra cutie le conține pe celelalte trei și se poate spune despre ea că are puterea de a cristaliza tot ceea ce s-a sedimentat în ele (Strehler 1974: 260-263). Și totuși, cutia cu imagini a lui Strehler nu poate spera să redea întreaga fluiditate a operei sale, aceasta fiind legată în mod intim de simțul lui muzical. Nici un alt regizor din secolul douăzeci nu a avut urechea lui pentru ritm, intonație, cadență, accent, și nici pentru semi-tonuri, supratonuri, măsuri, armonie, linie melodică, polifonie. Aceste calități au transformat opera lui într-o serie de coloane sonore a căror bogăție orchestrală și finețe s-a mișcat simultan sincron și diacronic.

Simțul său muzical a făcut din Strehler regizorul incomparabil a peste treizeci de opere la Scala din Milano și pe multe alte scene,

⁴ Vezi Maria Shevtsova (1983) "Chekhov in France", 1976-9: Productions by Strehler, Miquel și Pintilie în Donaldson, Ian (ed.) "Transformations in Modern European Theatre", Londra: Macmillan: 85-89

spectacole bazate pe compozițiile unor autori diferiți precum Verdi, Prokofiev și iubitul său Mozart. Ultima lui operă și ultima montare totodată a fost *Così fan tutte* (1997), care a inaugurat Noul Piccolo Teatro, teatrul pentru care se bătuse cu autoritățile milaneze decenii întregi. Strehler a murit înainte de premieră, dar spectacolul era o mostră de operă așa cum o modelase el de 40 de ani: nu grandioasă și exhibiționistă, ci o operă cântată pentru înțeleșurile ei, ai cărei interpreți își modelau vocile după personajele lor. O operă aspirând la condiția teatrului, în particular a teatrului de cameră – aceasta era revoluția lui Strehler în opera celei de a doua jumătăți a secolului XX. *Così fan tutte* conține munca de o viață a lui Strehler. Are transluciditate, grație, puritate a formei și ușurință a atingerii – toate atât de unice și în teatrul său – precum și profunzimea emoțională a acestuia.

Alte lecturi:

- Guazzotti, Giorgio (1965) *Teoria e realta del Piccolo Teatro din Milano*, Torino: Einaudi
Hirst, David L. (1993) *Giorgio Strehler*, Cambridge: Cambridge University Press
Ronfani, Ugo (1986) *Io, Strehler: Conversazioni con Ugo Ronfani*, Milano: Rusconi.
Strehler, Giorgio (1974) *Per un teatro umano*, Milano: Feltrinelli.

MARIA SHEVTSOVA

traducere de Cristina Modreanu

JULIAN BECK (1925 – 1985)

Titlul celui de-al treilea capitol din cartea lui John Tytell despre trupa de teatru avangardist din New York a lui Julian Beck, *The Living Theatre*, este „Accomplishments (Realizări)”. Titlul primei secțiuni a capitolului este “The Brig (Carcera)”. Este ca și cum Julian Beck și partenera și

asociata sa de multă vreme, Judith Malina și-ar fi dorit cu tot dinadinsul propria încarcerare, numai pentru a demonstra că “sistemul” american era într-atât de malefic, încât să justifice protestele extravagante care alimentau cea mai mare parte a teatrului lor. Practic fiecare pagină din *The Life of the Theatre (Viața teatrului)* al lui Beck este o chemare la revoluție care, oricât de nepractică se dovedea a fi din punct de vedere politic, era totuși seva unui teatru fără îndoială vibrant, pe care l-a creat. Convingerea lui Beck că doar o “Revoluție Anarhistă Non-violentă” ar putea “hrăni toate sufletele... opri toate războaiele... deschide porțile tuturor închisorilor și...opri pieirea timpurie” (Beck 1972: 24-25) poate părea simplistă; dar a contribuit în mod esențial la realizarea spectacolului *Paradise Now/Paradisul acum* (1968), cel care ne-a schimbat pentru totdeauna ideile despre ceea ce este posibil de realizat în teatru, în materie de participarea spectatorilor.

Poate că pasionații de Living Theatre nu sunt de acord cu ideea că realizările lui Beck și Malina în teatru erau mult mai importante decât viețile pe care ei le duceau. Deseori Beck a afirmat că “nu-l interesează teatrul” (ibid.:4): “Nu am ales să lucrez în teatru, ci în lume” (ibid.:5), scria acesta; “Nu de piese avem nevoie, ci de acțiune” (ibid.:38). Beck și Malina au fost, mai înainte de toate, niște revoluționari care și-au trăit și cele mai intime aspecte ale vieții lor, în funcție de propriile convingeri.

Ei nu au fost doar niște persoane publice care ardeau ordinele de recrutare în semn de protest împotriva poziției guvernului față de războiul din Vietnam; ci au îmbrățișat cu bucurie disconfortul dat de împărțirea apartamentului lor înghesuit din New York, cu încă cinci-sprezece persoane, ca metodă de practicare a socialismului. Teatrul lor reflecta pur și simplu ceea ce ei încercau să practice în viețile lor, adică îndeplinirea “visului unei societăți libere” (ibid.:10). Având în vedere seriozitatea cu care Beck și Malina tratau noțiunea de libertate, SUA ale anilor ‘50, cu audierile lui McCarthy și anii de conformism și șovinism ai lui Eisenhower, însemnau trădarea visului american. Faptul că și-au manifestat dezaprobarea prin proteste stradale, a dus la inițierea involuntară a unui cerc vicios, în care închisoarea le-a confirmat pur și simplu convingerile, ceea ce a dat naștere la și mai multe proteste.

Predispoziția lor nesăbuită către excese a făcut ca multe dintre demonstrațiile lor să îmbrace forma unui eveniment teatral, ca atunci când Fiscul le-a pus sechestru pe teatru în 1963, iar Beck și Malina au hotărât să se opună ordinului de evacuare închizându-se în clădirea izolată și hrănindu-se cu mâncarea adusă de la restaurantele din vecinătate, pusă în coșuri și introdusă pe fereastră pe un soi de scripeți improvizați. Afară, un grup de demonstranți cânta “Eliberați Living Theatre” și mărșăluia cu pancarte, declarând sechestrul injust. Richard Schechner i-a luat un interviu lui Beck strigându-i întrebările din stradă. Orchestrarea actorilor, care apăreau periodic la ferestre și strigau “Ajutor”, a fost, desigur, deliberat teatrală, o metodă bine calculată pentru a stârni interesul unui număr din ce în ce mai mare de jurnaliști și de echipe de televiziune care se adunaseră pe strada din fața clădirii. Acționând cu nesăbuiința lor obișnuită, Beck și Malina au reușit să transforme un act obișnuit de depozitare, într-o piesă de teatru despre libertate și încarcerare. Când Robert Brustein vorbea despre producția de la Living Theatre cu piesa lui Jack Gelber, *The Connection/Rețeaua* (1959) ca despre încercarea de a “elimina barierele dintre ceea ce se întâmplă pe scenă și viața reală” (Tytell 1997: 158), nici nu-și imagina că această afirmație era mai adevărată în ceea ce privea viața lui Beck și Malina, decât teatrul lor.

Pentru că viețile lui Beck și Malina au luat deseori forme teatrale, și teatrul lor a început, în mod sistematic, să semene cu viața reală. Beck contestase vehement calitatea pieselor de pe Broadway în care “tonul vocii este fals, manierismele sunt false, sexul este fals” (Beck 1972: 7). Declara că “dorește să schimbe pe de-a-ntregul metodele de actorie” (Biner 1972: 27) și, devreme ce transformarea tuturor metodelor de actorie era un *raison d’être* al grupului Living Theatre, arta actoriei de teatru nu făcea excepție de la reforma radicală pe care o practica. Răspunsul celor doi la artificialitatea Broadway-ului, nu a fost un stil mai realist de a juca, ci o lipsă desăvârșită de stil. În ceea ce avea să se numească mai târziu „joc non-ficțional”, actorilor nu li se cerea să intre în rolul personajului jucat, ci să fie ei înșiși.

Începuturile acestei schimbări au devenit vizibile în *The Connection/Rețeaua*, în care cântăreții de jazz, care apăreau ca simpli muzicieni, au devenit un model de autenticitate pentru actori:

Când un cântăreț de jazz își cântă muzica, se află într-un contact direct cu publicul; când pleacă acasă... nu este nicio diferență între felul în care este acum și cum era pe scenă... The Connection a reprezentat un mare progres pentru noi în acest sens: din acel moment actorii au început să se joace pe ei înșiși.

(ibid.:48)

Jucând rolurile unor personaje dependente de droguri ca fiind ei înșiși, actorii semnalau faptul că nevoia dependenților de o doză nu este un rău izolat, pe care oamenii pot să-l condamne cu ușurință, ci un simptom al unei probleme care afectează întreaga societate.

Această idee a fost preluată apoi în marea producție Living Theatre pe textul lui Kenneth Brown: *The Brig/ Carcera* (1963), o piesă a cărei acțiune este plasată într-o închisoare a Forțelor Militare ale Marinei Americane, condusă cu brutalitate, și care, pentru Beck reprezenta o distilare vie a durității pe care el o considera o caracteristică a vieții în general. În *The Brig*, amestecul de teatru și viață reală s-a realizat prin constrângerea actorilor care au jucat rolurile de prizonieri de a îndura suferințe fizice reale de pe urma sadismului gardienilor închisorii. Repetițiile s-au ținut prin respectarea unor reguli stricte, care nu aveau nicio logică, și care, odată încălcate, erau pedepsite prin munci umilitoare, menite să ducă la distrugerea sufletului.

Dacă tensiunea din timpul celor șapte ore de sesiuni de repetiții, deliberat barbare, creștea prea mult, actorii puteau „implora milă”, după care li se dădea o pauză de cinci minute:

Închisoarea devenise o realitate pe care actorii o testau în fiecare zi. Comportamentul lor devenise similar cu cel al victimelor și călăilor...

Judith nu voia substituenți; ea voia ca actorii să experimenteze direct. Astfel, publicul are posibilitatea să simtă imediat și nemijlocit oroarea închisorii... The Brig a devenit o creație monstruoasă; niciodată în viața lor actorii nu se simțiseră mai neputincioși ca acum... Sănătatea lor fizică era amenințată în timpul fiecărei reprezentații date.

(Ibid.: 67-71)

Dacă **Grotowski** insistase ca actorii săi să sufere exact așa cum o făcuseră marii martiri ai miturilor pentru a-și inspira publicul, Beck și Malina le-au impus actorilor să transmită publicului starea umilitoare a condiției umane, în așa fel încât să-i împingă la rebeliune.

În momentul în care au pus în scenă piesa *Mysteries/ Mistere* (1964), Beck și Malina au renunțat la artificialitatea dată de decoruri și costume. Actorii au început să se prezinte pe scenă așa cum erau îmbrăcați în ziua respectivă, pentru a sublinia unicitatea prezenței lor:

În loc să spună, așa cum ar fi făcut un actor tradițional: “Sunt întruchiparea lui Richard al III-lea”, sau un actor brechtian: “Sunt Mutter Courage, dar în același timp sunt și Helene Weigel jucând-o pe Mutter Courage”, actorul trupei Living Theatre spune: “Sunt Julian Beck și îl joc pe Julian Beck.”

(Ibid.:170)

Ceea ce se urmărea cu aceste încercări de a crea un mediu de reprezentării în care actorii încetează să mai fie actori, era ca publicul, aflat sub presiune, să înceapă, la rândul său, să renunțe la pasivitatea convențională și să se implice mai activ în piesă. Motivația era de natură politică: publicul trebuia să descopere că nu mai formează “clasa privilegiată” căreia i se ‘prezintă’ piesa, ci se alătura actorilor pentru desăvârșirea acestei piese.” (ibid.:173). În acest sens, piesa *Mysteries* începea cu un singur actor, care stătea în picioare pe o scenă goală, tăcut, așteptând un fel de reacție din public pentru a începe piesa. În prima reprezentație a piesei *Mysteries* la Paris, un spectator a răspuns provocării actorilor construind o grămadă de scaune pe care le-a așezat unul deasupra celuilalt, în formă de munte, pe care s-a cățărat apoi, pentru a profeta obscenități. În reprezentația de la Bruxelles, aproape cincizeci de spectatori “au murit” cu actorii în scena ciumei artaudiene cu care se încheia piesa. La Trieste, producția *Mysteries* a fost interzisă pentru că publicul a refuzat să iasă din teatru, în ciuda ordinelor de evacuare ale poliției. Pe măsură ce acțiunea dintr-o reprezentație a Living Theatre devenea mai degrabă ritualică decât narativă, jocul actoricesc era mai puțin centrat pe crearea iluziei, cât pe trăirea intensă a prezentului.

Încurajați de gradul de implicare al publicului în *Mysteries*, trupa a pus în scenă *Paradise Now/Paradisul acum* ca reprezentatie ce urma să se bazeze în mare parte pe intervenția publicului pentru asigurarea forței motrice a piesei. *Paradise Now* a fost o un spectacol construit de către întreaga trupă ca o meditație structurată, despre felul în care o societate încâtușată poate obține eliberarea paradisiacă. Scopul piesei era ca publicul să experimenteze, nu să rămână doar un martor la evoluția emancipării. Piesa, care cuprindea o serie de scene sau “trepte” care traversau întreaga gamă de experiențe umane de la sclavie până la eliberare, era gândită astfel încât trecerea de la un nivel la altul să depindă de impulsul primit de către actor din partea publicului:

Momentele în care publicul este invitat să treacă la următorul nivel erau deschise, în întregime, sugestiilor. În acest punct trupa nu își schimba rolul său de ghid cu cel de conducător; ci încearcă să valorifice ideile publicului, la adevăratul lor potențial.

(Ibid.: 174)

Paradise Now începe cu un catalog de interdicții (“Îmi este interzis să fumez marijuana”, “Îmi este interzis să călătoresc fără pașaport”) care, la incitarea publicului, erau depășite treptat de-a lungul reprezentației, nivel cu nivel,. “Îmi este interzis să mă dezbrac”, de exemplu, a fost o restricție abordată în așa-numitul “Ritual al Raporturilor Sexuale Universale”, în care publicul se alătura actorilor formând o grămadă de corpuri goale murmurând și mângâindu-se unii pe ceilalți. Piesa se termina cu actorii, unii în continuare goi, care îi conduceau pe spectatori afară în stradă, în semn de celebrare a morții autorității.

În *Paradise Now*, publicul dansa cu un extaz ce nu se mai întâlnise în teatru, de la ritualurile bacanale ale Greciei Antice. Se lansau în căutarea sublimului cu fervoarea congregațiilor orientale care rosteau incantații, știind că Dumnezeu e aproape. În Vest, astfel de emoții au lipsit pentru o lungă perioadă de timp, iar restituirea lor a însemnat o reușită formidabilă. Cu toate acestea, din punct de vedere politic, Living Theatre nu a avut un succes atât de mare. Nu numai că nu au putut schimba societatea în mod semnificativ, dar nici nu și-au putut face viabile, în lumea închisă a comunității în care au trăit, propriile

idealurile. Presiunea de a lucra pe baza unui consens democratic, un model al idealului egalitar la care aspirau membrii grupului, s-a dovedit a fi, în cele din urmă, elementul dezbinator al grupului. La miezul nopții, în septembrie 1969, la bordul navei, Beck și Malina anunțau că se retrag din trupa pe care o formaseră. Membrii trupei trăiseră laolaltă în exil, mâncaseră și dormiseră împreună, ba chiar au făcut închisoare împreună. Însă, în cele din urmă, trupa s-a destrămat, neputând să valideze la nivel politic viziunea de neîmblânzit, care alimentase atât de mult, redutabilul lor succes artistic.

Alte lecturi:

Beck, J. (1972) *The Life of the Theatre*, San Francisco: Limelight Editions.

Biner, P. (1972) *The Living Theatre*, New York: Horizon Press.

Neff, R. (1970) *The Living Theatre: USA*, New York: Bobbs- Merrill.

Tytell, J. (1997) *The Living Theatre: Art, Exile ad Outrage*, Londra: Methuen.

În românește:

Berlogea, Ileana, *Teatrul american de azi*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1978.

SHOMIT MITTER
traducere de Anca Ioniță

PETER BROOK (1925 -)

Dintre toți regizorii discutați în această carte, Peter Brook este probabil cel mai eluziv, cel care are cele mai multe fațete, cel mai dificil de caracterizat în numai câteva pagini. În timp ce, în majoritatea cazurilor, este posibil să localizezi munca regizorilor pe o orbită a unor anume preocupări, Brook s-a îmbarcat în mod deliberat într-o serie de proiecte radical diferite de-a lungul carierei sale îndelungate. A lucrat deopotrivă musicaluri tipice pentru West End, drame shakespeariene și operă, dar

și scenarii improvizate în jurul unei perechi de pantofi în adâncul Saharei. Într-adevăr, dacă există un singur principiu care să încorporeze această formidabilă varietate de opere, acela este că în momentul în care un anume mod de lucru devine de succes, el trebuie abandonat ca să nu se osifice. Totuși, nu e ca și cum Brook s-ar fi re-inventat pe sine cu sclipitoare originalitate. Ariile pe care le-a explorat sunt aproape fără excepție acelea cercetate mai întâi de alții. Brook a examinat minuțios ceea ce alții descoperiseră, adesea aducând, trebuie să admitem, mai multe contribuții importante decât mentorii săi. Și totuși, el rămâne un regizor care, în ciuda evidentei sale străluciri, va fi amintit ca un *consolidator* mai degrabă decât ca un creator, un om fără o moștenire care să poată fi definită.

În 1962, Brook a repetat la Royal Shakespeare Company (RSC) o montare cu *Regele Lear* avându-l pe Paul Scofield în rolul titular. Parametrii producției erau stanislavskieni la modul general: Brook era interesat mai ales de adevărul emoției. Primele lecturi au fost dedicate analizei obiectivelor, iar improvizațiile erau concentrate pe dezvoltarea informațiilor de fundal pe care se crede că actorii trebuie să le aibă pentru a interpreta personajele cu autenticitate. Așadar, spre exemplu, Nebunul și Cordelia erau rugați să improvizeze o scenă în care Cordelia se pregătește pentru ceea ce va fi de fapt prima scenă a piesei. Ideea era că actorii câștigă încredere dacă dau personajelor lor o identitate "reală" care există în camere și pe coridoare adiacente celor imaginate în piesă. Chiar și scenele de grup erau ancorate în situații ficționale improvizate, care întăreau ceea ce Stanislavski ar fi numit "circumstanțele date" ale dramei. Toți cavalerii primeau nume, iar trecutul lor era schițat spre folosul actorilor.

În 1966 Brook a creat spectacolul *US*, ca răspuns la criza din Vietnam. Nu exista nici un scenariu: producția era alcătuită prin munca unui colectiv de membrii ai RSC folosind metode derivând în principal din **Brecht**. La fel ca Brecht, Brook credea în acel moment că "societatea are nevoie de schimbare – urgent" (Brook 1987: 54). Și tot ca Brecht, Brook știa că "nu e suficient să afirmi o idee pentru a o inocula" (ibid.): teatrul trebuie să lucreze "distrugând o serie de obiceiuri" (ibid.:107), folosind o multitudine de tehnici contradictorii pentru a schimba direcția

și a schimba nivelul” (ibid.:63). Oricum, Brook, mai atent la eventualele decepții decât Brecht, insista că nu e suficient doar să prezinți publicului contradicții care să-l facă să gândească. Dacă vrei ca publicul nu numai să gândească, dar și să acționeze, atunci lui trebuie să i se prezinte și situații care cer acțiune, precum și o schițare a urmărilor lipsei sale de reacție. *US* era un titlu compus: însemna atât Statele Unite, cât și ”noi” (*us* în limba engleză).

Ca Brecht, Brook a cerut inițial autenticitate stanislavskiană pentru a crea un număr de portrete care să poată, ulterior, să se contrazică unul pe altul. La începutul repetițiilor, un călugăr budist a fost chemat să vorbească actorilor din distribuție. Actorii jucau ca și cum ar fi fost staruri americane de film și învățau cum să gătească orez ca și cum ar fi fost săteni vietnamezi. Obiectivul era, până la urmă, găsirea unor legături tematice între aceste două lumi diferite. Asta putea să se întâmple numai dacă actorii erau antrenați să facă schimbări rapide de la un stil de joc la altul. Într-un efort de a obține acest rezultat, Brook și-a pus actorii să consume ore întregi pentru a repeta un exercițiu brechtian: au parcurs textul *Good King Wenceslas/ Bunul rege Wenceslas* cântând anumite replici – de fiecare dată schimbând rapid de la stilul lui Sinatra la Caruso, apoi la Mick Jagger. În timp ce actorii se mișcau între aceste personaje atât de diferite, ei învățau însăși arta brechtiană a întrupării rapide a unei noi entități. Un efect de ”distanțare” similar era atins prin interpretarea sinuciderii unui călugăr în fața unui grup de actori, care erau antrenați să răspundă acestei improvizații prin declarații prefăcute de numele lor, locul și data.

În 1970 Brook a ales să regizeze un spectacol provocator cu *Visul unei nopți de vară* la Stratford pentru simplul motiv că ”era într-un contrast total cu tot ce făcusem din 1964 și până atunci” (Hunt și Reeves 1995: 143). În contrast cu maniera analitică în care Brook lucrase la *Regele Lear* în 1962, caracterizarea era acum făcută printr-o serie de exerciții fizice anti-intelectuale, cum ar fi aruncarea unor bastoane de la unul la altul în cerc, cu scoaterea unor sunete, pentru ieșirea la iveală a impulsurilor din spatele cuvintelor din piesa lui Shakespeare. Actorilor li se spunea că ”ascultarea ritmurilor cuvintelor, mai degrabă decât

căutarea înțelesului lor literal va conduce la o înțelegere mai adâncă” (Selbourne 1982: 11).

Brook bate la o tobă două ritmuri diferite, pe care le dorește reprezentative pentru meșteri și pentru curteni. Ca rezultat, replica lui Theseu ”zidul, cred eu, fiind mai sensibil, ar trebui să blesteme din nou” are aroganța apăsată a unei întorsături de vorbă princiară, în timp ce răspunsul lui Pyramus, ”nu, de fapt, sire, n-ar trebui”, cu vocabulele sale rotunjite, are mai mult decât oricând călcătura apăsată a încăpățânatului Bottom. (Ibid. 201)

Pentru a căuta ritmurile în care erau codificate structurile adânci ale înțelesurilor, Brook a pus-o pe actrița care juca rolul Helena să-și cânte discursul care începe cu ”O, noapte grea!”, i-a pus pe îndrăgostiți să-și spună replicile în timp ce urcau și coborau diferite scări, iar discursul lui Bottom/Pyramus despre moarte era împărțit și citit simultan de trei actori. Renunțând la înțelesurile directe ale cuvintelor, Brook a reușit o performanță care era, după unii, mai bine vorbită decât s-ar fi putut imagina. Producția a devenit unul dintre cele mai mari succese ale Royal Shakespeare Company (RSC).

Brook a răspuns la acest succes în mod tipic, adică plecând. A părăsit RSC și s-a mutat la Paris unde a pus bazele propriei companii, Centrul Internațional de Creație Teatrală. Cu o echipă internațională asamblată acolo a produs mai multe spectacole experimentale, printre care *Orghast* (1971), o producție inspirată de mitul lui Prometheus. Aici și-a extins munca în ceea ce privește sunetele și ritmul începută în *Visul unei nopți de vară*, abandonând cu totul limbajul convențional. Actorii se exprimau printr-o combinație de cântece, țipete și sunete guturale, produsul încercărilor lui Ted Hughes de a forma un limbaj universal care să comunice folosind relația dintre sunet și emoție, mai degrabă decât cuvintele și înțelesurile lor. Se presupunea că ființele umane au o sensibilitate comună la ton și intensitate și că sunetele conțin semințele condițiilor emoționale pe care le pot provoca în oricine, indiferent de limba vorbită.

Testarea unei pretenții atât de excentrice se face prin a interpreta în fața unui public alcătuit din persoane cât mai diferite posibil de membrii distribuției. În acest scop, în anul următor, Brook și-a dus compania în

Africa, acolo unde actorii săi au improvizat spectacole pe un covor, folosind minimum de recuzită – niște cutii, niște bețe, o pereche de pantofi vechi.

(Marthouret) era pe covor, luptându-se cu o cutie. Mulțimea se uita fix la cutie, cu deplină atenție. Oamenii aceia erau nemișcați, așteptând. Ce e în cutie...

Helen Mirren a pășit pe covor, suflând într-un fluier. Ea vorbește cu fluierul, îi spune ceva lui Miriam Goldschmit, care îi răspunde cu ajutorul sunetelor unui flaut...

Mai departe? Nimeni nu știa. Nici Brook nu spunea nimic. Să intri într-un vid. Nici un actor nu se mișca. Până când Katsulas și-a scos bocancii lui vechi, de armată, și i-a pus în mijlocul covorului... (Heilpern 1977:65-66)

Acesta era un teatru dezbrăcat de orice sofisticare, de obiceiuri și de tradiție. Actorii erau fără apărare în fața publicului lor uimit și erau capabili să extragă din minimele resurse de care dispuneau ceva care avea simplitatea și claritatea unui eveniment împărtășit. Aceasta era, pentru Brook, esența teatrului. Acesta era nucleul care fusese pus în umbră, în Occident, de formalism și de afectare.

În 1985 Brook a pus în scenă o versiune de nouă ore a mitului indian al Mahabharatei. Spectacolul era într-un fel rezultatul muncii de-o viață întreagă, întrucât conținea elemente derivate din fiecare dintre montările din cariera lui Brook. Felul în care Cieslak interpreta rolul lui Dhritirashtra, de exemplu, era realist, în cea mai bună tradiție stanislavskiană. Prin contrast, moartea lui Dussana era jucată cu exagerare grotescă – apoi întretăiată cu un discurs perfect brechtian, care se adresa direct spectatorilor, subliniind că ceea ce priveau ei este doar teatru. Miracolul producției era acela că permitea ca aceste stiluri presupus contradictorii să opereze în conjuncție unul cu altul, fără să se neutralizeze. Moartea copilului lui Ganga era jucată prin pantomimă, un instrument muzical imita un elefant, într-una din scene, o roată sugera o trăsură, o placă de lemn era chiar trăsura într-o altă scenă. Actorii purtau pantaloni în unele scene și *dhotis*¹ în altele. Zborul săgeților era jucat

¹ Nota traducătorului: haină purtată de bărbați în unele părți din India.

realist într-un loc și mimat în altul. Acesta era Brook în momentul său cel mai flamboiant. Avusese curajul să ignore regulile consistenței stilistice și era răsplătit din plin printr-o complexitate de expresie, singura care, credea Brook, putea face dreptate heterogenității materialului, ce deriva dintr-o epopee de opt ori mai lungă decât Odiseea și Iliada la un loc.

La Mahabharata a fost punctul culminant al operei lui Brook, capodopera ce definea tot ce fusese înainte și tot ce a venit după aceea. De atunci, Brook a produs o serie de montări notabile, inclusiv *Furtuna* (1990) cu un Caliban negru și un Prospero alb, spectacolul *Cine este acolo?* (1996), o versiune a piesei *Hamlet*, înțesată cu citate din Artaud și *Costumul* (1999), o poveste plasată în orașul Sofia și jucată cu toată profunda simplitate ce alcătuisese nucleul spectacolului *Les Iks* din 1975, și el un spectacol cu o distribuție puțin numeroasă, nici un decor și doar câteva obiecte de recuzită. Dacă Brook s-a fixat asupra unui stil, atunci acesta este: să spună o poveste cu detașare și claritate.

Alte lecturi:

- Brook, Peter (1968) *Spațiul gol*, Londra, Penguin Books.
- (1987) *The Shifting Point*, New York, Harper and Row
 - (1998) *Threads of Time: a Memoir*, London: Methuen Drama.
 - Heilpern, J. (1977), *Conference of the Birds*, London Penguin Books
 - Hunt, A. and Reeves, G. (eds) (1995) *Peter Brook*, Cambridge: Cambridge University Press
 - Selbourne, D. (1982) *The Making of A Midsummer Night's Dream*, London, Methuen
 - Williams, D. (compiled) (1988) *Peter Brook: A Theatrical Casebook*, London: Methuen.

În românește:

- Brook, Peter (1968) *Spațiul gol*, traducerea Marian Popescu, editura Unitext, București, 1997.
- Brook, Peter, *Împreună cu Shakespeare*, Editura Aius, Craiova, 2003.
- Repetițiile și teatrul reînnoit – secolul regiei*, volum conceput și realizat de George Banu, traducerea Mirella Nedelcu-Patureau, editura Nemira, 2009.

SHOMIT MITTER

traducere de Cristina Modreanu

AUGUSTO BOAL (1931 -)

Puțini regizori au cercetat modul în care teatrul își lasă amprenta asupra societății, cu atâta pragmatism inovator ca brazilianul Augusto Boal. Puțini au fost aceia atât de motivați în acest sens: Boal a prins alegerile din 1960, lovitura de stat din 1964 și represiunea care a urmat infamului Act Instituțional nr. 5 (AI-5) din 1968. În 1971 a fost arestat, torturat și exilat. Ceea ce stârnește interesul în teatrul lui Boal este legătura dintre opera și statutul său politic schimbător: pe măsură ce conjunctura exterioară se degrada, teatrul său suferea schimbări, forțat fiind să se adapteze diverselor restricții impuse de către guvern. „(T)eatrul este o armă” (Boal 1979: ix) spunea odată Boal, fără a vorbi cătuși de puțin la figurat: nu intenționa numai să aducă în discuție opresiunea sau să protesteze deschis ci să se servească de teatru pentru a lupta, corp la corp, cu opresiunea. Așa cum armele trebuie poziționate strategic pentru a obține cel mai mare avantaj în urma confruntărilor, tot așa și teatrul lui Boal reprezenta mai mult decât un vehicul abstract al indignării intelectuale. Teatrul lui ducea un război de gherilă, cu toată șiretenia și iscusința pe care le presupun un astfel de termen. Cariera lui Boal este presărată cu adaptări abile la împrejurări. Fiecare nouă constrângere germinează un răspuns creativ subtil din punct de vedere politic tocmai datorită reprezentării formale ingenioase. Rezultă un ansamblu de opere care aduc laolaltă într-un mod nemaîntâlnit inventivitatea artistică și angajamentul politic.

La începutul anilor 1960, Boal a tăiat Brazilia în lung și în lat cu Teatrul Arena din Sao Paolo, jucând piese extravagante, activist propagandistice (agit-prop), destinate săracilor. Acestea erau, de fapt, misiuni de prozelitism flamboiant care se adresau celor defavorizați, pe care îi îndemna să se ridice împotriva opresiunii. Boal își alegea cu grijă publicul: mergea dinadins în cartierele sărace din centrul vechi al orașului Sao Paolo, acolo unde un abis imens îi despărțea pe săraci de bogați, și în zonele rurale izolate, unde țărani uitați de lume fuseseră lăsați fără pământ de către proprietari rapace. Aprins de indignarea pe

care o simțea, Boal punea în scenă povestiri eroice cu insurecții sângeroase și triumfuri vitejești asupra adversității. Spectacolele se încheiau cu îndemnuri la revoluție – deși la acea vreme grupul nu știa mare lucru sau mai nimic despre ce anume înseamnă o revoluție pentru publicul heterogen în fața cărora jucau. Pe Boal îl revolta nedreptatea și credea că adevărul trăirilor lui asigura oarecum și succesul politic al strategiilor sale. Că lucrurile nu stăteau chiar așa, avea să constate brusc, când un țăran, vădit mișcat de fervoarea revoluționară a trupei, i-a oferit lui Boal niște pistoale spunându-i să se alăture celor răsculați împotriva unui proprietar nelegiuit din partea locului. În introducerea la *The Rainbow of Desire/ Curcubeul dorințelor*, Boal evoca lecțiile învățate în urma acelei provocări tulburătoare:

Activismul propagandistic (agit-prop) nu e ceva rău; rău era că nu ne respectam propriile îndemnuri. Noi, albi de la oraș, nu prea aveam ce să le învățăm pe negresele de la țară ... De atunci, de la acea primă întâlnire – o întâlnire cu un țăran adevărat, în carne și oase, nu soiul de „țărănime” abstractă – o întâlnire care m-a marcat dar m-a și luminat, de atunci n-am mai scris piese care dau sfaturi, nici n-am mai trimis vreodată, „mesaje”.

(Boal 1995: 3)

Să cânti „hai să ne vărsăm sângele pentru libertate” nu era numai ceva ușor de făcut. Era nesăbuit.

Boal a abordat problema revizuindu-și radical felul în care își reprezenta piesele. În loc să protesteze împotriva opresiunii pur și simplu, Boal își propunea să vorbească, de atunci înainte, numai despre probleme specifice ale spectatorilor. În loc să ofere soluții premeditate, îi ajuta pe spectatori să ajungă la propriile lor concluzii. Teatrul, în mâinile lui Boal, se transformase acum în discuție dramatizată. Trupa își continua turneele ca mai înainte, însă nu mai facea spectacol. Actorii ajungeau la locul unui conflict – la o fabrică în grevă, de pildă – și vedeau cum stau lucrurile. Puneau în scenă miezul conflictului și jucau până în punctul critic. Atunci se opreau și îi întrebau pe spectatori, a căror situație era pusă în scenă, cum este mai bine să continue. Spectatorii veneau cu sugestii despre cum ar putea continua acțiunea, iar actorii

improvizau pe baza acestora. Pentru ca evenimentele să rămână măcar aparent bine rânduite, atât spectatorii cât și actorii erau supravegheați de un maestru de ceremonii, așa numitul „joker”, pe care Boal îl avea în pachetul său de cărți.

Neajunsul era că, această formă de „dramaturgie simultană” cerea ca actorii lui Boal să improvizeze reacțiile personajelor pe care spectatorii le cunoșteau mult mai bine decât ei. Odată, o femeie nu a fost mulțumită de modul în care trupa a redat scenariul pe care ea îl schițase. Iritat de ostilitatea femeii, Boal a întrebat-o dacă n-ar vrea să vină pe scenă și să le arate actorilor cum vedea ea lucrurile. Spre uimirea lui Boal, nu numai că femeia a acceptat, dar a și jucat într-un mod în care actorii, cu tot profesionalismul lor, n-ar fi făcut-o niciodată. După cum își amintește Boal,

am fost străfulgerat de acest adevăr: când însuși spectatorul vine pe scenă și desfășoară acțiunea la care s-a gândit, o face într-un fel personal, unic, care nu poate fi transferat, fiindcă numai el poate juca astfel, niciun artist nu are cum să transmită același lucru în locul lui. Pe scenă, actorul este un interpret care, traducând, joacă fals.

(Ibid.: 7)

Și astfel, „dramaturgia simultană” a devenit „teatru-forum”. Actorii au continuat să cerceteze și să schițeze scenele, însă acum spectatorilor le venea rândul să joace rolul protagonistului oprimat, și să încerce, prin propriile lor eforturi teatrale, să găsească soluții:

el (spectatorul) însuși își asumă rolul protagonistului, schimbă acțiunea dramatică, încearcă soluții, pune în discuție planuri de schimbare – pe scurt, se antrenează pentru acțiunea veritabilă. Poate că, în acest caz, teatrul nu este, în sine, revoluționar, însă constituie fără îndoială repetiția pentru revoluție. Spectatorul, eliberat pe de-a-ntregul, plonjează în acțiune.

(Boal: 1975: 122)

Spectatorii deveneau acum ceea ce Boal numea „spect-actor”: nu mai erau receptorii pasivi ai unei intervenții din afară, ci luau parte direct la periplul care-i făcea stăpâni asupra propriei lor vieți.

La mijlocul anilor 1970, opresiunea politică la care era supus Boal s-a intensificat atât de tare încât a simțit că e periculos să-și mai practice acea marcă volatilă de teatru-forum. Decât să riște să fie închis pentru că sfidează, fără rezultate palpabile, decizia guvernului care interzicea spectacolele sale instigatoare, Boal a inventat ceea ce el numea „teatrul invizibil”. Teatrul invizibil presupunea existența unui grup de actori care jucau într-un spațiu public (într-o piață sau într-un scuar) o scenă repetată deja, în același timp prefăcându-se că fac parte din publicul obișnuit, aflat într-una dintre situațiile obișnuite, de zi cu zi. „Publicul” era format din trecători care nimereau în mijlocul „incidentului”, neștiind că asistă de fapt la o reprezentație dramatică ce urmărea să furnizeze pe ascuns informații, sau să stârnească dezbateri într-o perioadă în care activitatea politică era interzisă. De exemplu, când Boal se afla în Argentina, a descoperit că, deși exista o lege prin care săracilor li se dădea de mâncare pe gratis la restaurant, nu se făcea nimic pentru ca publicul să știe acest lucru. Așa că actorii lui Boal au intrat într-un restaurant mare și s-au așezat separat pe la mese. „Protagonistul” a comandat de mâncare, a mâncat cu plăcere și apoi a anunțat cu voce tare că nu avea de gând să achite nota: legea îi permitea acest lucru. Când cineva l-a contrazis, un alt actor, care juca rolul avocatului, s-a dus la director și i-a explicat că există într-adevăr o astfel de lege. Până la urmă, mai mulți oameni care se aflau în restaurant au luat parte la dezbateri. Astfel, teatrul invizibil a îndeplinit cerințele teatrului-forum – și anume să stimuleze discuțiile publice și să lupte împotriva opresiunii – în același timp ferindu-l pe Boal de consecințele funeste ale activismului său deschis.

Pe măsură ce Boal a devenit din ce în ce mai cunoscut, s-a extins și rețeaua poliției secrete decise să îi instrumenteze arestarea. Boal s-a mutat în Europa, însă a descoperit că, în climatul politic mai puțin amenințător al Franței sau al Marii Britanii, ardoarea sa de a lupta pe față cu opresiunea aducătoare de rău, devenea aproape irelevantă. Europa nu ținea cu fermierii alungați de pe pământurile lor de către proprietari sângeroși. Aici oamenii nu trăiau cu spaima poliției secrete,

ci a singurătății. La început, groaza vacuității existențiale i s-a părut lui Boal un soi de lux în comparație cu amenințarea torturii. Treptat, și-a dat seama însă că influența tiranică pe care singurătatea o are asupra psihicului nu este mai puțin traumatizantă pentru individ:

În America Latină, oamenii mor în principal de foame; în Europa, în urma unei supradoze de droguri. Însă orice formă ar lua, moartea rămâne moarte... Am hotărât să abordez aceste forme noi de opresiune...

(Boal 1995: 8)

Cop in the Head/ Polițistul din cap reunește o serie de ateliere de tip teatru-forum pe care Boal le-a ținut la Paris la începutul anilor 1980, care puneau în discuție efectele represive generate de media, educație și politică prin care, considera Boal, se încurajează pasivitatea inutilă în fața dictatelor morale redundante.

Dacă *Cop in the Head* este un termen care derivă din viziunea lui Boal asupra psihozei ce stă la baza culturii occidentale, atunci *Rainbow of Desires/ Curcubeul dorințelor*, titlu alternativ pentru același ansamblu de lucrări, derivă din hotărârea lui Boal de a o învinge. *Three Wishes/ Trei dorințe* este un exemplu de improvizație din *Rainbow of Desires* care îl încurajează pe protagonist să transforme o scenă dintr-o situație oprimantă, într-una acceptabilă:

Regizorul îi aduce pe participanți în situația de a transforma scena într-o imagine înghețată. Îi dă protagonistului dreptul să îndeplinească trei dorințe... Cu fiecare dorință, protagonistului i se dă voie să modifice imaginea scenei... Protagonistul își modelează dorințele, manipulând imaginea, modificând-o fizic, și schimbându-se, astfel, pe sine însuși.

(Ibid.: 65)

În *Rainbow of Desires* nu este vorba despre societate „așa cum este ea”, ci despre „cum ar putea ea fi”.

În 1986, Boal se întoarce în Brazilia. În noua conjunctură politică, ajunge să fie ales membru al Consiliului Local din Rio. Boal se servește acum de teatrul-forum pentru a obține propuneri de legi noi din partea

celor din circumscripția sa. Acesta este „teatrul legislativ”, un mijloc prin care categoriile sociale defavorizate au ocazia să-și exprime părerea asupra modului în care soarta le poate fi îmbunătățită. Boal voia ca „alegătorii să își spună părerea, să-și discute problemele, să aducă contra-argumente și să împartă responsabilitatea pentru acțiunile parlamentarilor” (Boal 1998: 20). Punându-l pe omul obișnuit să joace rolul unui membru în consiliu, nu numai că le dădea putere celor slabi; ci îi reda teatrului capacitatea de a modela realitatea prin mecanismul ficțiunii suspendate.

În vreme ce teatrul implică, de regulă, o diviziune între cei care joacă și cei care sunt martori, Boal lucrează cu o singură categorie, și anume cei care își asumă responsabilitatea pentru continuarea sau încetarea unui anumit demers. Nu este vorba aici nici despre succesul și nici despre eșecul unui demers revoluționar. Ceea ce contează este decizia individului de a urca pe scenă și de a realiza ceva, de a opera o schimbare. Deși scenariile dramatice se îndepărtează bine de realitate, acestea ne ajută totuși să facem schimbări „adevărate”. Ne mobilizăm. Renunțăm la viziunea obișnuită potrivit căreia lucrurile stau așa cum stau și devenim capabili să ne asumăm responsabilitatea asupra viitorului nostru.

Alte lecturi:

Boal, A. (1979) *Theatre of the Oppressed*, trans. Charles A. and Maria-Odilia Leal McBride, London: Pluto Press.

(1995) *The Rainbow of Desire*, trans. Adrian Jackson, London: Routledge.

(1998) *Legislative Theatre*, trans. Adrian Jackson, London: Routledge.

Schutzman, M. and Cohen-Cruz, J. (eds.) *Playing Boal*, London: Routledge

SHOMIT MITTER
traducere de Anca Ioniță

JERZY GROTOWSKI (1933 – 1999)

În 1959, regizorul polonez și teoreticianul Jerzy Grotowski a fondat un mic teatru experimental la Opole, un orașel de lângă Wrocław, în sudul Poloniei. De-a lungul anilor, acest teatru laborator a crescut în reputație și statură, dar n-a pierdut niciodată legătura cu austeritatea aproape monahică ce a stat încă de la început în centrul său. Teatrul lui Grotowski era gândit să fie un ”teatru sărac”, un teatru care să elimine fără milă tot ceea ce poate fi eliminat din teatru astfel încât să se ajungă la esență. Era vorba de un teatru fără costume, fără machiaje, fără lumini și fără efecte sonore. Era vorba despre un teatru în care arta spectacolului să fie redusă la nucleul ei – funcția de a fi în mod profund și intens umană. Primul pe lista de obiective pe care Grotowski și le propunea era: ”Să stimuleze procesul de auto-revelare” (Grotowski 1969: 96). ”Este actul de autodezgolire”, explica Grotowski, ”de scoatere a măștii de fiecare zi” (ibid.:178).

În termenii unei asemenea concepții despre teatru, actorului i se cerea să fie mai puțin preocupat de interpretarea unui rol decât de folosirea caracterizării personajului ca metodă de auto-explorare:

Să joci un rol nu înseamnă să te identifici cu un personaj. Actorul nici nu-și trăiește rolul, nici nu-l portretizează din exterior. El folosește personajul ca pe o metodă de a-și ”prinde” propriul său eu, ca pe instrumentul cu care să ajungă la straturile secrete ale propriei personalități... Avem de-a face aici cu un proces dureros, nemilos de auto-descoperire.”¹

Scopul repetițiilor nu era să înveți despre personaje, ci să înveți despre tine însuși prin actul de interpretare a unui personaj. Scopul unui spectacol nu era să joci un rol, ci să te arăți pe tine însuși în fața publicului. Așa cum observa Zbigniew Osinski, comentator de-a lungul timpului al operei lui Grotowski, ”aceasta nu este nici o poveste, nici

¹ Barba, Eugenio și Flaszen Ludwik (1965) – ”A Theatre of Magic and Sacrilege”, Tulane Drama Review 9 (3): 173.

crearea unei iluzii. Este momentul prezent. Actorul se expune... se descoperă.. aici nu mai este vorba despre actorie.” (Osinski 1986: 85). Actorul lui Grotowski era plasat literalmente în situația personajului și i se cerea să-i facă față. În *Prințul Constant* (1965), actorul Ryszard Cieslak suferea cu adevărat torturile aplicate protagonistului dramei lui Calderon: el părase scena cu urme roșii de lovituri pe spate.

Nu e nici o coincidență faptul că Grotowski trebuie să fi abandonat ideea teatrului ca iluzie și a îmbrățișat ideea teatrului ca realitate în cursul muncii la o piesă care cerea atât de mult din punct de vedere al sacrificiului actorilor săi. Grotowski credea că eul interior era scos la suprafață în mod explicit numai când omul era confruntat cu durerea în acest fel. Numai prin confruntarea cu situații de imensă durere fizică și psihică ființele umane obțineau respectul de sine necesar pentru a renunța la măștile sociale și pentru a fi ele însele.

Ce efect a avut munca?

A provocat fiecărui actor o serie de șocuri

șocul de a se înfrunta pe sine în fața unor provocări irefutabile

șocul de a surprinde propriile evaziuni, trucuri și clișee

șocul de a simți ceva din resursele sale vaste și neconsumate.

(Peter Brook citat de Grotowski 1969: 11)

În ateliere, ideea era distilată printr-un număr de exerciții practice. ”Folosește-ți vocea pentru a face o gaură în perete”, cerea Grotowski, ”pentru a răsturna un scaun, pentru a face un tablou să cadă..” (Grotowski 1969: 134). În cartea lui, *Spre un teatru sărac*, exista un exercițiu numit ”Zbor” care cerea literalmente actorilor să-și ia zborul și să aterizeze ca niște păsări, ca să învețe ”să-și forțeze corpul să depășească limitele naturale, biologice”.²

Cererile erau în mod deliberat strigătoare la cer: asemeni țapului ispășitor al vechilor greci, asemeni lui Cristos care a murit pe cruce ca să răscumpere societatea, actorii lui Grotowski căutau să curețe societatea prin suferința lor. Pentru Grotowski, ”violarea organismului

² Barba, Eugenio (1965) – ”Ttheatre Laboratory 13 Rzedowe”, Tulane Drama Review 9 (3) 155.

viu... ne întoarce la o situație mitică, concretă, o experiență a adevărului uman comun” (ibid: 23).

Pe măsură ce actorii lui Grotowski deveneau mai eficienți din punct de vedere tehnic, ca rezultat al regimului de antrenament intens la care erau obligați să adere, două probleme se iscau. Mai întâi, virtuozitatea fizică în sine aliena publicul, dând spectatorilor un exemplu pe care ei nu aveau mijloace să-l urmeze. Apoi, virtuozitatea a devenit în mod gradat un scop în sine, o mască în spatele căreia actorii au început să se ascundă. Privind înapoi la munca lui din anii 60, Grotowski a înțeles că auto-revelarea pe care dorea să o atingă prin transcenderea barierelor fizice ar putea fi obținută nu prin înarmarea actorilor cu tehnici, ci prin convingerea acestora de a renunța, de a șterge tot ceea ce învățaseră.

Educarea unui actor în teatrul nostru nu înseamnă a-l învăța ceva; noi încercăm doar să eliminăm rezistența pe care o opune organismul lui acestui proces psihic... Așadar metoda noastră este via negativă – nu o colectare de abilități, ci o eradicare a blocajelor.

(Ibid. 16-17)

Munca lui Grotowski asupra vocii implica acum încurajarea actorului ”să se gândească nu la adăugarea de elemente tehnice, ci la... eliminarea obstacolelor concrete pe care le întâmpină (ex. rezistența în fața vocii lui). Factorul decisiv în acest proces este umilința, o predispoziție spirituală: nu să faci ceva, ci să te reții de la a face ceva” (ibid: 36-37). *Via negativă* este aplicarea principiilor ”teatrului sărac” artei actorului. Așa cum scena lui Grotowski era golită de toată recuzita și decorurile, la fel și actorii lui trebuia să renunțe la arsenalul lor de îndemânări și trucuri, astfel încât să se arate dezgoliți, cu toată umilința – ca simple ființe umane.

În timpul anilor 70, Grotowski a început să lucreze pentru a transfera rezultatele acestor exerciții asupra spectatorilor. Problema cu care se confrunta era că în general spectatorii erau pasivi, deci incapabili să beneficieze de pe urma proceselor care erau în mod esențial active. Grotowski încercase să combată acest aspect în producțiile sale, forțând publicul să fie activ. În spectacolul *Kordian* (1962), spectatorii erau

așezați pe paturi de spital, iar actori îmbrăcați în doctori îi obligau să cânte. În *Doctor Faust* (1963), spectatorii erau așezați de-a lungul a două mese, într-o sală de mese, în timp ce Faust era așezat la o măsuță separată la unul dintre capete, felicitându-i pe fiecare dintre spectatori, ca și cum ar fi fost invitații săi. În cele din urmă, Grotowski a respins aceste experimente cu participarea publicului, pentru că devenise limpede că, plasând spectatorii în mijlocul dramei la modul fizic, le inhiba capacitatea de a participa la acțiune. El a înțeles că manipulând publicul pentru ca acesta să-și asume un rol activ, avea mai puțin ca niciodată șansa să atingă acea revelație a sinelui care se afla în centrul preocupărilor sale.

De aceea Grotowski a decis să renunțe la noțiunea de spectacol cu totul, în favoarea unor evenimente tip atelier ce permiteau actorilor săi să lucreze umăr la umăr cu spectatorii. După cum s-a demonstrat, aceste întâlniri facilitau stările de auto-revelare pe care le dorea Grotowski prin simplul act al întâlnirii, prin ”însăși deschiderea către o altă persoană... o acceptare totală a unei ființe umane de către o alta” (ibid.: 25).

Un om ajunge atunci la un punct, care a fost numit ”umilință”, în momentul în care pur și simplu este și pur și simplu acceptă pe cineva și este acceptat la rândul său – atunci se acceptă pe sine ... fără diferențiere între exterior și interior, între corp și suflet.”

(Kumeiga 1987: 228)

Este notabil că termenii în care este discutată autenticitatea sunt aceiași ca mai înainte: sinceritatea este în continuare o problemă de simbioză între omul care este și omul care se arată. Singura diferență este aceea că contactul uman întrece virtuozitatea tehnică și renunțarea la posesiuni monastică este considerată drept cea mai viabilă cale spre autenticitate. Simplitatea neafectată a idealismului lui Grotowski inspiră încrederea pe baza căreia fiecare individ îl întâlnește pe celălalt fără apărare, lipsit de măștile sociale. Ei pot să *fie* fără să interpreteze; ei pot să *fie ei înșiși*.

În primele stadii de lucru cu participanți din afară, modelul urmat a fost acela al repetițiilor. Cineva bătea un ritm într-un instrument de percuție. Altcineva îi răspundea cu un ritm diferit. Înceau să se găsească unul pe celălalt. Altcineva îi ajuta murmurând – și tot așa până

când întâlnirea avea loc prin intermediul muzicii. Alteori, Grotowski cerea participanților să folosească acțiuni simple, domestice, cum ar fi eliberarea spațiilor, coacerea pâinii și plimbarea prin pădure, ca vehicule pentru orchestrarea contactului. Pe măsură ce tot mai multe ateliere aveau loc în aer liber, un nou imperativ a apărut: preocuparea pentru contactul cu natura.

*Ne risipim în pădure. Stau față în față cu un copac. E puternic – pot să mă cațăr în el, să mă sprijin delicat de crengile lui. În coroana lui un vânt puternic suflă peste noi amândoi, peste copac și peste mine. Cu tot corpul simt mișcările crengilor, circulația fluidelor; aud murmurele interioare. Îmi fac cuibul în copac.*³

Unele dintre aceste acțiuni par să fie îndepărtate de munca de la începuturi a lui Grotowski, dar motivația este remarcabil de consistentă. Când Richard Mennen⁴ sapă în pământul ud, ”întrebând rădăcinile cine sunt”⁵, e vorba despre aceeași grijă pentru auto-conștientizare ce hrănea munca lui Grotowski în anii 60. Când Steven Weinstein⁶ vorbește despre depășirea propriei rezistențe la plesnirea cu crengi ude până la ”transcenderea durerii personale”⁷, avem de-a face cu o experiență similară cu aceea a lui Ryszard Cieslak care îndura dureri reale în *Prințul Constant*.

În timp, Grotowski a ajuns să înțeleagă că experimentele de acest tip pot degenera în ceea ce el a numit „supă emoțională” (Richards 1993: 120), din cauza lipsei de disciplină din primele etape ale muncii sale. Mare parte din munca sa ulterioară la Universitatea California din Irvine și la Centrul pe care l-a fondat în 1986 în Pontedera, Italia, era direcționată înspre recuperarea preciziei ce caracterizase lucrul său la Teatrul Laborator. Nu era vorba despre o întoarcere la spectacol: exercițiile nu

³ Kolankiewicz, Leszek (1978) – ”On the Road to Active Culture”, traducere Boleslaw Taborski, Wrocław, document nepublicat: 22.

⁴ Nota traducătorului: profesor și regizor la Universitatea Carolina de Nord, a realizat un studiu despre ”parateatrul lui Grotowski”.

⁶ Ibid.; 76.

⁶ Nota traducătorului: participant la laboratoarele lui Grotowski.

⁷ Ibid.: 81.

erau tratate doar ca instrumente pentru actori, mijloace prin care ei atingeau stări ce erau conținute în acțiunile pe care le îndeplineau. Așa numitul proiect "Drama obiectivă" se referea la felul în care dansurile, cântecele și incantațiile din diferite părți ale lumii aveau impact asupra corpului uman și generau stări de auto-conștientizare. Improvizatia era trecută pe plan secund în favoarea învățării modalităților în care anumite acțiuni, ce aparțineau sistemelor de reprezentare orientale sau tribale, trebuia executate cu precizie. Asta, credea Grotowski, permitea accesul la stări care îl interesau prin simpla lor conectare cu vechile seminții.

Grotowski pune accent pe potențialul afectiv al unor cântece tradiționale ca metode de împlinire a actului de anamneză, călătoria înapoi spre origini. El sugerează că song-urile tradiționale din diferite culturi produc o formă extrem de puternică de yantra (diagramă pentru meditație), care poate exercita un impact vizibil asupra stării fizice și energetice a practicantului, prin structuri precise de vibrație vocală... Grotowski vorbește despre vibrație făcând trimitere la conceptul Hindu numit mantra, sugerând că anumite sunete afectează starea psiho-energetică a unui individ în moduri fizice obiective.

(Wolford 1996: 119)

Dacă munca cu Natura fusese o încercare de găsire a sinelui prin contactul epifanic cu elementele primordiale, munca lui cu tradițiile ancestrale ale spectacolului era o tentativă de găsire a sinelui în termenii participării la înțelepciunea antichității. Scriind despre producția lui Grotowski cu *Apocalypsis cum Figuris* (1968), Jennifer Kumeiga remarcă faptul că intenția lui Grotowski era "să ne aducă pentru un moment în contact cu cele mai adânci niveluri din noi înșine" (Kumeiga 1987: 97). Cu aproape trei decenii mai târziu, ambiția muncii lui Grotowski era în mare parte aceeași: să încurajeze actorii să descopere că, în limitele corpului lor muritor, există un puls plin de puritate al sinelui, care depășește distanța dintre continente și secole.

Alte lecturi:

Grotowski, J. (1969) *Towards a Poor Theatre*, Londra: Eyre Methuen.

- Kumeiga, J. (1987) *Teatrul lui Grotowski*, Londra: Methuen
- Osinski, Z. (1986) *The Theatre of Grotowski*, trad. Lilian Vale și Robert Findlay, New York: PAJ Publications
- Richards, T. (1993) *At Work with Grotowski on Physical Actions*, Londra, Routledge
- Schechner, R. și Wolford, L. (eds) (1977) *The Grotowski Sourcebook*, Londra, Routledge
- Wolford L. (1996) *Grotowski's Objective Drama Research* (Performance Studies), Jackson: University Press Mississippi.

În românește:

- Grotowski, J. (1969) *Spre un teatru sărac*, traducerea George Banu și Mirella Patureau, editura Unitext, 1998, reeditată de Fundația Culturală „Camil Petrescu” și editura Cheiron, cu sprijinul Institutului Polonez din București, 2009.
- Peter Brook, *Împreună cu Grotowski. Teatrul e doar o formă*, volum editat de George Banu și Grzegorz Ziółkowski, traducerea Anca Măniuțiu, Eugen Wohl, Andreea Iacob, Fundația Culturală „Camil Petrescu” și Editura Cheiron, 2009.
- Ryszard Cieślak, *actor emblematic al anilor '60*, volum conceput și coordonat de George Banu, traducerea Andreea Dumitru, Fundația Culturală „Camil Petrescu” și Editura Cheiron, 2009.

SHOMIT MITTER

traducere de Cristina Modreanu

LUCA RONCONI (1933 - 1999)

Producția *Orlando furioso*, apreciată la nivel național și internațional în urma primei reprezentații din cadrul Festivalului Spoleto din 1969, s-a dovedit a avea o importanță fundamentală pentru opera lui Ronconi. Cu tot caracterul său eclectic, Ronconi a continuat să cerceteze modul inovator în care acest spectacol folosea localizarea și arhitectura, spațiul și

perspectiva, interacțiunea dintre public și artiști, îmbinarea mai multor genuri de joc actoricesc, a mașinărilor de scenă și a vorbirii. Pe parcursul carierei sale, Ronconi avea să își descrie experimentele în care folosește recitarea ca pe un agajament față de stilul reprezentativ, mai degrabă decât cel interpretativ, adică, față de un mod declamativ, în locul unei abordări realiste a construcției personajului. Scenariul scris împreună cu Eduardo Sanguinetti pentru poemul din secolul șaisprezece al lui Ariosto, ai cărui eroi extravaganți sunt personificați de către cavalerul absurd și zice-se nebun, Orlando, a inițiat practica pe care avea să o urmeze îndeaproape în anii următori, în care a pus în scenă texte non-dramatice. Ne referim aici mai ales la *Lolita-sceneggiatura* (2001), la baza căruia se află scenariul lui Vladimir Nabokov realizat pentru filmul lui Stanley Kubrik (pe care Kubrik îl folosise doar parțial), și *Quel che sapeva Maisie / Ce știa Maisie* (2002), pe care Ronconi l-a adaptat pornind de la romanul lui Henry James.

Relativ scurtă, având 90 de minute, *Orlando furioso* a transpus narațiunile la a treia persoană din poemul lui Ariosto la persoana întâi, utilizând astfel narațiunea ca pe o acțiune cu actori implicați direct în propriile povestiri. Subiectul complicat al poemului lui Ariosto a fost redus la scheletul narativ al celor trei povești principale – dragostea lui Orlando pentru cruda Angelica, cea a lui Bradamante pentru Ruggero, lupta dintre sarazini și creștini în afara Parisului – pe care Ronconi a segmentat-o și a dislocat-o temporal și spațial. Aceste principii de montaj și efect aleatoriu se potriveau perfect unei structuri de evenimente ce aveau loc în paralel, jucate pe platforme pe roți, conduse de către actori prin mulțime. Două scene, ale căror cortine erau ridicate și apoi lăsate jos, tocmai pentru a sfida această convenție teatrală, erau așezate una în fața celeilalte, la distanță mare, delimitând astfel spațiul de joc. Episoadele epice erau jucate pe platformele mobile. Este vorba aici de un teatru la scară mare, jucat în spații neconvenționale – o biserică secularizată din Spoleto, piețele orașelor italiene (în piața centrală din Bologna aveau loc 3000 de spectatori, în vreme ce Piazza del Duomo din Milano putea reuni 8000), piețele dezafectate din Paris (Les Halles) în 1970 și, printre alte spații găsite, și un patinoar din cadrul Festivalul din Edinburgh din același an.

Acest tip de teatru era și un teatru-promenadă, în care publicul era spectator-participant, având libertatea de a aleage o povestire, sau de a hoinări prin organizarea polifonică a spectacolelor mobile, dirijate de vreo patruzeci de actori solizi, mulți dintre aceștia călare pe cai de metal și lemn. Cu toții purtau costume fanteziste, cu influențe medievale, creații fantastice *haute couture* și *science-fiction*. Urale furtunoase izbucneau la trecerea în mare viteză a actorilor, care alergau împingând platformele mobile printre spectatorii-participanți, platforme ce reprezentau o amenajare continuă pentru picioarele acestora din urmă. Pe deasupra plana un enorm hipogrif strălucitor, urcat pe o macara. Minunile erau pe alese: un castel fermecat, un tărâm vrăjit, un vrăjitor, o vrăjitoare, un monstru mitologic marin, un labirint gigantic în ale cărui cuști de sârmă se înghesuiau oamenii, spre a se trezi captivi laolaltă cu actorii în armurile cavalezești. Bătălia de la Paris s-a dat pe o platformă, spectaculozitatea ei fiind dată de folosirea perspectivelor ce evocau picturile lui Paolo Ucello. La sfârșitul spectacolului, în mintea idealistă „nebună” a lui Orlando, hipogriful îl poartă în zbor pe Astolfo pe Lună în căutarea unei soluții la problemele omenirii.

Un amestec de teatru de păpuși sicilian, divertisment de bălci, turniruri, acrobații, povești tradiționale, fabule și ritualuri, producția a generat următoarea întrebare: este acesta un teatru „popular”? Cotidianul *La Stampa* (6 iulie 1969) a declarat că este „o operațiune esențialmente intelectualistă”, chiar dacă destinată cu bună crediță unui public „popular”. Consensul potrivit căruia *Orlando furioso* a fost o demonstrație genială despre „cum să faci teatru nou” (*Il Mattino*, 6 iulie 1969) a fost invocat atunci când Ronconi a folosit un alt mediu, televiziunea, pentru a crea un spectacol „popular” în alt sens al cuvântului. Această versiune foarte mediatizată a lui *Orlando*, mai degrabă fantezie a tehnologiei decât festivitate comună, a fost difuzată în cinci episoade de câte o oră, de-a lungul anului 1975.

Ronconi s-a întors la spațiile vaste și la producțiile-promenadă în 1990, la fabrica Fiat din Lingotto, un cartier din Torino, apoi, în 2003, la atelierele și depozitele abandonate ale teatrului *La Scala*, din Bovisa, Milano. Producția de la Lingotto, *Gli ultimi giorni dell' umanità/ Ultimele zile ale omenirii*, are la bază o piesă de teatru de 800 de pagini,

faimoasă pentru faptul că „nu poate fi pusă în scenă”, terminată în 1926 de către austriacul Karl Kraus. Temele de război abordate de Kraus au fost transformate abil de către Ronconi în scene emblematic, pline de imagini ironice, bizare, grotești sau nedefinite de tulburătoare, al căror caracter straniu era evidențiat de mașinăriile grele folosite în producția de șasiuri pentru autovehicule. Ronconi nu urmărea să critice lumea industrială, deși semnificații în acest sens pot fi atribuite juxtapunerii imaginii cu spațiul. Urmărea, mai degrabă, să construiască o bucată teatrală industrială, în concordanță cu ceea ce e descris cel mai bine ca fiind decorativa sa teatralitate barocă.

Producția de la Bovisa, *Infinituri/Infinities*, utilizează un text al matematicianului englez John D. Barrow. Femei întinse pe podea, sau așezate sub, ori lângă construcții care arătau ca niște uscătoare de păr din era spațială, se holbau în gol. Chipurile lor de manechin, pe jumătate mascate sau încărcate de machiaj, arătau de parcă suferiseră operații estetice. Capete tăiate, care se regăseau pe ici, pe colo, aveau fețe similare. Siluete asemenea mumiilor, așezate în scaune cu roțile, în planuri și la înălțimi diferite, aminteau de Casanova din piesa lui Ronconi *Phoenix* (2001), scrisă de Marina Tsvetaieva. Bărbați cu măști în culori sângerii, îmbracați în costume și ducând umbrele deschise, mergeau pe blocuri de piatră prin coridoare înguste, sau stăteau culcați pe rafturi suprapuse în aceste coridoare; Ronconi modela atât scena cât și mișcarea, în funcție de arhitectura și design-ul interior al clădirii respective. În alte părți, aceștia stăteau jos sau în picioare, înfășurați în bandaje enorme, sau atârnați cu susul în jos în deschizături unde se agățau odată costumele, veșmintele lor albe sugerând costume de cosmonauți.

Actorii interpretau o mulțime de acțiuni neconectate logic, în timp ce recitau teorii numerice ale spațiului și timpului (de aici „infinituri”) aparținând matematicienilor celebri din toate timpurile, majoritatea dintre aceste discursuri fiind de neînțeles și declamate într-un stil artificial – silabe accentuate, accente puse greșit, intonații apăsate – modalități de expresie verbală care purtau, deja, marca Ronconi. Se juca cu ideea progresiei matematice utilizând cinci platforme, fiecare secvență de pe o platformă având o durată de un sfert de oră. Grupuri de spectatori intrau consecutiv la intervale de douăzeci de minute, unui grup i se succeda

următorul, completând astfel circuitul. Spectacolul pentru fiecare grup dura șaptezeci și cinci de minute. Întregul spectacol dura cinci ore. Spectatorii puteau să repete circuitul, descoperind astfel că fiecare secvență era modificată la fiecare rundă.

Ronconi s-a întors la spațiul în aer liber în 2002, cu piesa lui Euripide, *Prometeu înlănțuit*, în ruinele unui amfiteatru grec din Siracuza, Sicilia. Protagonistul se afla în căușul palmei unei statui albe uriașe, înclinată în față. Sub el, nimfe dansau în apă. Deasupra lui, în depărtare, se vedeau macarale pe un șantier – evocare fortuită a macaralei din *Orlando furioso* (de care n-a beneficiat mai târziu, în 2002, *Prometeu*, în amfiteatrul bine conservat din Lyon, unde, conform principiului său obișnuit, Ronconi a lăsat ca amplasarea nouă să influențeze caracterul producției). Apa evoca scena inundată din *L'Orfeo e il ritorno di Ulisse în patria/ Orfeu și întoarcerea lui Ulise în patrie* (1998) a lui Monteverdi, una dintre operele baroce, dintre cele peste cincizeci, regizate de Ronconi începând cu 1970. Spectacolele sale după Rossini din anii 1990 au fost amplasate în structurile arhitecturale impunătoare, caracteristice teatrului său dramatic.

Sfârșitul anilor 1970 a marcat o perioadă de experimente pentru Ronconi, acesta lucrând împreună cu al său Prato Laboratory pe texte precum *Calderon* de Pier Paolo Pasolini. În 1980, a experimentat noțiuni de arhitectură precum adâncimea și suprafața, planuri de lumină și culoare în cadrul dramei „naturaliste” căreia Ronconi credea că i se refuză estetica unei asemenea scenografii. Astfel, ghidându-se după acest principiu, a pus în scenă *John Gabriel Borkman* (1982), *Sf. Ioana a Abatoarelor* (1984) și *Trei Surori* (1989). Cu toate acestea, discursul artificial (strigătele afectate din *Trei Surori*), discutabil dacă era adecvat și pentru producțiile sale epice, părea să nu fie mai mult decât un limbaj corporal retoric în spațiul delimitat de arcul avanscenei.

Anii 1990 au marcat perioada în care Ronconi a fost director al mai multor *teatri stabili* (teatrele subvenționate de către municipalitate și stat). A condus Teatro Stabile din Torino (1989–1994), timp în care, în afara de *Gli ultimi giorni/ Ultimele zile*, a deconstruit texte „standard” precum *Măsură pentru măsură* (1990), și *Un straniu interludiu* (1990) al lui O’Neil, și a înființat o școală de actorie. La Teatro di Roma (1994–

1998), a cercetat noi posibilități de punere în scenă a dramatizărilor de romane (de exemplu, *Frații Karamazov*, 1998). În 1999, a preluat conducerea lui Piccolo Teatro din Milano, îndreptând teatrul lui **Strehler**, de la problemele sociale pe care le abordase, către ceea ce îl interesa pe Ronconi, și anume crearea unui „limbaj de teatru”. Aceasta, consideră Ronconi, este responsabilitatea celui pe care el îl numește „regizor-dramaturg”, ale cărui inovații formale, scenice și textuale (inclusiv scrierea de scenarii după romane), reprezintă singura cale prin care se poate avansa în „criza actuală a dramaturgiei” (Ronconi 2000: 16-27).¹

Producțiile inaugurale ale lui Ronconi la Piccolo au luat forma unui diptic ce ilustra ideea de vis: *Viața este vis* de Calderon de la Barca, reprezentată la Nuovo Piccolo, actualmente cunoscut ca Teatrul Strehler, și piesa lui Strindberg *Visul*, în studioul complexului Piccolo. Producțiile explorează două tipuri diferite de spațiu. În prima, scena este neobișnuit de lungă, ceea ce i-a permis lui Ronconi să o folosească ca pe un ecran de cinema. A segmentat cadre vizuale și a proiectat simultan diverse acțiuni și diverse binomuri timp – loc la niveluri vizuale diferite – dovadă a credinței sale în „influența benefică a televiziunii și cinematografiei asupra evoluției limbajului teatral” (ibid.: 19). Această influență era evidentă și în arsenalul de dispozitive tehnice folosite de către Ronconi, printre care un mecanism compus dintr-o macara pe care glisa, pe diagonală în sus, un hipogrif (trimitere clară la *Orlando furioso* și isprăvile sale dramatice). Spațiul rotund de la Studio i-a dat posibilitatea să opereze axele cercului într-un mod foarte stilizat, chiar robotic, pentru a-l reda pe Strindberg.

Și-a continuat cercetarea semi-cinematografică în *Lolita* și *Maisie*, proiectând fotografii complementare ale Lolitei (în chip de agresor) și ale lui Maisie (fata agresată). *Lolita* e probabil cea mai complicată producție, din punct de vedere tehnic și vizual, pusă în scenă de Ronconi

¹ Prelegere ținută de Ronconi când i-a fost acordat titlul de *Doctor honoris causa* în Arte, Muzică și Spectacol, al Universității din Bologna, la data de 29 aprilie, 1999. Aș dori să- i mulțumesc lui Franco Vespiero, arhivist la teatrul Piccolo Teatro, pentru a-mi fi atras atenția asupra acestei prelegeri. Toate traducerile îmi aparțin.

într-un teatru „tradițional”. Cuvintele sale despre felul în care televiziunea a reeducat privirea spectatorului, descriu succint avântul acestor două producții, și pe acela al muncii sale încă din anii 1980.

Faptul că am recurs frecvent la mișcarea structurilor spațiale ar putea fi explicat, de pildă, prin exigența de a reproduce teatral „logica” percepției vizuale contemporane care, formată de paradigmele filmice ale jonglării cu câmpurile (vizuale), contra-câmpuri, cadre de perspectivă, prim-planuri și cadre foarte strânse (gros-planuri), tinde să aleagă elementele semnificative și detaliile din spațiul vizual general, anulând astfel orice este superflu în acesta.

(Ibid.: 18)

Experimentele formale ale lui Ronconi generează adeseori producții glaciale. Cu prilejul experimentului său cu vederea duală în spectacolul *Păcat că este o curvă*, care avea o versiune cu distribuție mixtă, cealaltă numai cu bărbați, criticul Franco Quadri, primul și cel mai mare susținător al lui Ronconi, a semnalat că e „timpul ca Ronconi să-și scoată emoțiile din frigider” (*La Repubblica*, 28 iunie 2003).

Alte lecturi:

Innamorati, Isabella (ed.) (1996) *Luca Ronconi e il suo teatro*, Milano: Bulzoni Editore.

Quadri, Franco (1973) *Il rito perduto. Saggio su Luca Ronconi*, Torino: Einaudi.

Ronconi, Luca (2000) *Lezioni di teatro*, Milano: Edizioni Piccolo Teatro di Milano.

MARIA SHEVTSOVA
traducere Anca Ioniță

PETER SCHUMANN (1934 -)

Pe vremea când un anume Peter Schumann în vârstă de 27 de ani și fără nici un ban privea lumea prin filtrul New York-ului, el vedea un oraș la fel de mohorât și lipsit de suflet ca și Germania lui natală, confirmându-i presupunerea că atracția omenirii înspre confortul vieții moderne era adânc dezumanizantă. Simțind că umanitatea pierduse cumva legătura cu izvoarele vieții pline de sens, Schumann a găsit cu cale să restabilească în arta sa legătura dintre existența materială și cea metafizică a omului: teatrul său urma să atingă ”regenerarea spirituală a omenirii” (Brecht 1988a: 14):

Artă trebuia să fie nu numai complacere, nici doar distracție, ci o cale de salvare: pentru artist și pentru semenii săi.

(Ibid.: 40)

Dacă zeul fals al tehnologiei indusese indolență și letargie în ceea ce privește ”chemările înalte” ale omenirii, Schumann avea să-și folosească arta pentru a aduce oamenii în contact încă o dată cu o realitatea transcendentă. Teatrul lui Schumann avea să preia funcția de la care religia abrogase: avea să redea umanității sensul pierdut al sublimului.

Teatrul lui Schumann atinge un spectru larg de convenții teatrale, de la prototipul spectacolelor de stradă *agit-prop* (denumire umbrelă pentru creațiile din sfera ”agitație și propagandă”; în teatru se referă la spectacolele de stânga din anii 20-30 care au apărut în Europa dar s-au extins și în America) până la reprezentații mai formale, înăuntrul sălii de teatru. A lucrat în săli de teatru, pe stradă, în biserici sau pe câmp. A jucat pentru copii și adulți, pentru elite și pentru cei defavorizați. Teatrul lui a inclus publicul sau l-a exclus, a folosit limbajul dar l-a și respins. Și totuși, în ciuda acestei varietăți, teatrul lui Schumann nu și-a pierdut virtuozitatea. Este ”mare” fără să fie pretențios, ceremonial fără să fie sacerdotal. Folosind mișcarea cu încetinitorul pentru a genera o senzație de straniețe, Schumann șlefuieste din gesturi simple și materiale ieftine o viziune de o intensitate ce-ți taie răsuflarea. Destinul omului nu stă în

rămășițele banale ale încrâncenării de a trăi, ci în gloria celestă a răscumpărării și a învierii.

Schumann și-a numit teatrul The Bread and Puppet Theatre (Teatrul pâinii și al păpușii). Pentru el, pâinea era mijlocul prin care instala în rândurile publicului un sentiment al comuniunii și al împărtășirii. Ceea ce pâinea el însuși și o servea spectatorilor, dând-o din mână în mână în ceea ce devenea un ritual simplu de invocare a valorilor pe care el dorea atât de mult să le vadă în societate. Pâinea devenea un mijloc de a-i aduce pe spectatori în lumea lui, într-o ceremonie care era pe atât de pură pe atât de lipsită de semnificație artistică, pe cât de lipsită de efort, pe atât de demnă și de topită în spiritul comuniunii. Asocierea cu comuniunea era importantă: făcea posibilă angajarea în problematica binelui și a răului fără invocarea scepticismului previzibil pe care te-ai fi așteptat să-l găsești în universul larg, materialist, lipsit de Dumnezeu al Americii.

Păpușile pe care le folosea Schumann erau de atât de multe feluri, încât e dificil să faci afirmații general valabile în ceea ce le privește. Schumann a folosit păpuși mânuite invizibil din spatele cortinei și păpuși conduse vizibil din afară, precum și păpuși mici mânuite prin baghete și marionete de mărime actorului, atașate de corpul acestuia. În ciuda varietății lor, ceea ce aveau toate aceste păpuși în comun era că semănau mai degrabă cu sculpturi decât cu obiecte teatrale. Exprimau mai degrabă arhetipuri decât personaje, abstracții etice mai mult decât personalități plauzibile.

Devii conștient treptat de puterea și de frumusețea lor. Sunt atinse de conștiința pe care ne-o imaginăm plutind neliniștită deasupra granițelor somnului și ale morții... Buzele sunt fie deschise, închise, întredeschise, fixate în poziții de trecere între zâmbet, grimasă, vorbire, sorbire. Fețele parcă au fost lovite, deși nu e nici o urmă de rană, doar atenție întoarsă spre sine...¹

¹ George Dennison despre spectacolul lui Schumann, *Fire*, în Sainer, A. (1975) *The Radical Theatre Notebook*, New York: Avon: 117.

Figurile folosite de Schumann nu sunt simple siluete tăiate în carton, comunicând simplist o selecție de imperative morale. Sunt impregnate cu o înțelepciunea care vorbește limbajul esențelor dintr-o zonă de dincolo de individ și de timp. De vreme ce Schumann folosește mai degrabă păpuși decât actori, interpreții lui au un rol pasiv, cum nu suntem obișnuiți să vedem în teatru. De fapt, Schumann nici nu-i privește pe cei cu care lucrează ca actori în sensul tradițional al cuvântului: el îi numește "operatori" – un cuvânt care întărește primatul păpușii în detrimentul creativității pe care am aștepta-o din partea unui actor într-un spectacol. Mulți dintre operatorii pe care îi folosește Schumann sunt neprofesioniști – ceea ce îi convine atât financiar cât și artistic. Lui îi place tușul nerăfinat pe care acest tip de distribuție o dă spectacolelor:

Ghemuit pe podea, el ne spune printr-un microfon povestea simplă a piesei, așa cum se desfășoară ea. Când e necesar, ia parte la acțiune, sau îi acompaniază pe cei care cântă la vioară. Literalmente organizează spectacolul chiar în fața ochilor noștri, fără nici o încercare de a acoperi prin mijloacele convenționale ale regiei de teatru cusăturile nefinisate și legăturile ce nu sunt bine puse la punct. Ceea ce el încearcă să comunice – viziunea esențială despre om și Dumnezeu – este mai important decât superficialitatea meșteșugului regizoral².

Pasivitatea interpretului îi permite lui Schumann să creeze imagini care constituie poate cele mai memorabile aspecte ale teatrului lui. Oricine a văzut grămada de capete de porc din *The Cry of the People for Meat/Țipătul oamenilor pentru carne* (1969) sau pe femeia prizonieră înfășurată în role de bandă roșie în *Fire/Foc* (1962) poate depune mărturie despre directetea vocabularului vizual al lui Schumann. E un limbaj posibil grație faptului că interpreții lui Schumann execută indicațiile lui fără a-și suprapune propria poeticitate peste a lui. Ei fac spectacolul posibil tocmai pentru că nu "joacă", ci se abțin de la a juca.

Sentimentul importanței împărtășirii s-a extins la Schumann în procesul de construire a spectacolului, al construirii păpușilor, al selec-

² Evans, J.R.(1989) *Experimental Theatre*, Londra: Routledge: 125

tării temelor. În volumul dedicat teatrului Bread and Puppet, Stefan Brecht discută pregătirea spectacolului *A monument for Ishi/ Un monument pentru Ishi* (1975):

Toată lumea era încurajată să aducă cât mai mulți prieteni. Unii erau rugați să prepare cu cerneală tipare și să le imprime apoi pe cerceafuri de pat. Alții construiau pălării înalte din carton pentru Măcelari. Iar alții începeau să facă măști... dintr-o pastă ce fusese aplicată peste modelul din clei făcut de Peter..

(Brecht 1988b: 295-298)

Legătura pe care compania o forma astfel cu comunitatea avea efectul de a-i face pe spectatori și mai doritori să participe la spectacol când acesta era gata. Aceasta este vital pentru Schumann. El crede că arta nu afectează niciodată spectatorii la fel de mult ca pe practicieni: dacă e ca mesajul său să fie răspândit, asta se poate întâmpla numai prin acțiune directă din partea spectatorului.

Inițial, Schumann a văzut teatrul lui ca pe un protest împotriva ascensiunii răului în lumea înconjurătoare. Intenția lui nu era atât să încerce să provoace schimbare, ci mai ales să-i ajute pe oameni să-și clarifice propria poziție față de anumite problematice. În 1966 Schumann a început să denunțe războiul din Vietnam printr-o paradă a păpușilor, pentru a face o alegorie simplă:

Imense capete de păpuși vietnameze feminine legate una de alta, având fețele albe, pline, și ochii acoperiți cu legături negre. Un aeroplan ridicol de lemn, cu dinți de rechin, cobora din cerul de martie. Un grup de rockeri suflând o melodie nepământească la corn, improvizată după sunetul mașinilor de spălat, și bătând în canistre de gaz un imn solemn.

(Brecht 1988a: 520)

Printre rockeri (ce reprezentau războiul) și femei (ce reprezentau suferința și bunătața), Schumann a inclus și păpuși reprezentându-i pe Christos și discipolii săi. Scopurile lui Schumann erau pe cât de pioase pe atât de politice: el știa că o imagine religioasă e mai greu de marginalizat decât un marș de stradă în mod deschis partizan. Suferința lui

Christos ridică nivelul dezbaterii despre Vietnam de la un conflict între interesele naționale și interesele egoiste la o problemă implicând opoziția între imperativele morale și cele imorale. În loc să ceară retragerea trupelor, Schumann a preferat să facă în așa fel încât spectatorii săi să nu se mai poată ruga într-o biserică și să apere poziția americană în același timp. Războiul trebuia abandonat nu din grijă pentru suferințele Vietcong-ului, ci pentru că era pur și simplu rău.

În 1970 Schumann a părăsit New York-ul pentru o poziție la Universitatea Goddard din Plainfield, Vermont. În martie 1971 a regizat o producție a Domestic Resurrection Circus într-o sală uriașă din Providence, Rhode Island. Spectacolul era construit în jurul unui număr de scheciuri ce trasau istoria lumii de la Creație la Ziua Judecării când cei condamnați cădeau în Iad (păpuși căzând din înălțime în centrul scenei), iar cei salvați stăteau la galerie uitându-se în jos la pământ. După o secvență descriind distrugerile războiului, luminile erau stinse, iar publicul lăsat în întuneric, ascultând o unică notă cântată la orgă. Siluete albe, rugându-se, se strângeau în sală, legate una de alta cu o sfoară. Și apoi, deodată, orga suna, luminile străluceau, un aeroplan apărea deasupra, iar Schumann însuși se alătura păpușilor lui într-o gigantică grămadă de corpuri dintr-un colț al scenei. În cele din urmă, spectatorii erau conduși afară din sală cântând, în timp ce un grup de aproximativ 20 de actori formau conturul unei corăbii, desfăceau o pânză și "navigau" pe pajiște. Unii dintre spectatori s-au despărțit ca apele, lăsând Arca să treacă. Alții au sărit la bordul acesteia ca să găsească un nou drum, să participe la un nou început.

În primii ani ai decadei 70 Schumann a început să folosească "formatul de circ" care îi permitea să prezinte diferite materiale sub umbrela unui show unic. După ce a desființat compania Bread and Puppet în 1974, aceste spectacole de circ au devenit celebrări anuale în aer liber, la care era invitat oricine dorea să participe. Ideea era să se creeze o comunitate în jurul unui eveniment plasat în natură, ceea ce servea ideii lui Schumann despre "perspectiva consolatoare a darurilor nemărginite ale naturii, puterea autoregeneratoare și înnoitoare a acesteia" (Brecht 1988b:276). La sfârșitul unei săptămâni din august 1975, Schumann a prezentat în aer liber primul spectacol Domestic

Resurrection Circus la Ferma Dopp din Vermont. Spectacolul era împărțit în trei părți, dintre care primele două erau jucate într-un amfiteatru exterior plin de iarbă. Prima parte, o ironie la adresa circului care este istoria, era prezidată de un maestru cu un fluier care introducea o serie de personaje amestecate, inclusiv un Cristofor Columb cu părul roz și un înger vietnamez care era împușcat de un soldat uriaș. Cea de a doua parte semăna întrucâtva cu circul tradițional, cu animalele și acrobații săi: dragonii dansau, fete drăguțe jucau leapșa, iar un grup de clovni intra în bucluc pretinzând că sunt pompieri.

Cea de a treia parte, complet diferită de primele două, atât în ceea ce privește forma, cât și conținutul, era jucată pe câmpie și în pădurea de pini aflată lângă acest teatru improvizat. Peste aceste dealuri a zburat o păpușă mică, albă, atacată de un stol de păsări negre, amenințătoare. Peste coama acestor dealuri a apărut un cârd de căprioare albe, în sunetul imnului cântat de un cor, pentru a muri apoi într-o săritură pe scenă. Pe deasupra acestor dealuri, păsările au sosit în praful care se strângea tot mai mult, măturându-l de pe o trăsură trasă de un bou, care purta corpul unei femei albe acoperite de un văl. Și astfel drama era jucată în mijlocul unui cor de tobe și păsări ce tremurau: povestea relației omului cu elementele naturii. Era o poveste care dorea să așeze moartea, crima chiar, în contextul viziunii că viața merge înainte. Rebelul Schumann, care protesta pe vremuri în marșuri, învățase de-acum să aibă înțelepciunea de a accepta inevitabilul ca natural, ba chiar celebrându-l. Resemnarea nu însemna înfrângere: era o trezire. Era o mișcare de la întuneric la lumină, de la moarte la înviere. Era o recunoaștere a faptului că răul este parte din lume, iar lumea ca întreg se reînnoiește singură.

Alte lecturi:

Brecht, S. (1988a) *The Bread and Puppet Theatre*, vol. 1, Londra: Methuen
(1988b) *The Bread and Puppet Theatre*, vol. 2, Londra: Methuen.

În românește:

Berlogea, Ileana, *Teatrul american de azi*, Editura Dacia, Cluj Napoca, 1978.

SHOMIT MITTER
traducere de Cristina Modreanu

JOSEPH CHAIKIN (1935 – 2003)

Cu toate că Joseph Chaikin a fondat compania Open Theatre din New York în 1963 ca un forum pentru teatrul experimental fără să fi avut în minte un program stabilit în avans, grupul, încă de la înființare, a manifestat tendința de a lucra cu material non-naturalist. Această intenție venea ca o reacție împotriva spiritului comercial al musicalurilor de pe Broadway și împotriva dominației exercitate de sistemul de actorie numit Metoda¹, asupra teatrului american serios din anii 1950. Printre încercările lui Chaikin de a sparge această matrice se număra și utilizarea sunetului în locul limbajului, ca vehicul de comunicare, precum și utilizarea aranjamentelor spațiale și a mișcării pentru descoperirea centrelor emoțiilor, din corp. Implicațiile acestei treceri de la teatrul bazat pe discurs către spectacolul centrat pe mișcare, constituie latura vitală a moștenirii durabile lăsate de Chaikin.

Munca lui Chaikin la spectacolul *The Serpent* /*Șarpele* (1968) a pornit de la producția *Genesis* și a început ca o serie de imagini ale grădinii Paradisului asamblate în mod colectiv de către membrii grupului:

Un actor se va ridica și își va construi o grădină, iar dacă un alt actor reacționează la acest lucru, i se va alătura așa încât împreună să construiască un mic univers... Apoi această acțiune se sfârșește și altcineva încearcă la rândul său... Roy London a aranjat câțiva actori, inclusiv pe el însuși, așa încât să întruchipeze o singură creatură cu cinci limbi și zece membre, mâini și picioare unduitoare. Imediat, participanții la atelier au recunoscut șarpele... Apoi cineva s-a gândit să pună mere în mâinile creaturii. Și totul s-a transformat într-un amalgam straniu și năucitor de șarpe și copac.

(Blumenthal 1984: 110- 112)

¹ Nota traducătorului: “The Method” este sistemul de actorie dezvoltat de către Lee Strasberg la Actors’ Studio, pe baza sistemului de actorie stanislavskian. Mai multe detalii în capitolul Lee Strasberg.

Capacitatea acestei imagini de a îmbina două dimensiuni separate ale semnificației este, în întregime, o funcție a atracției sale vizuale. Ea este chintesența improvizației și demonstrează cât de puternic devine teatrul atunci când nu limbajul, ci acțiunea, este mediul din care ia ființă spectacolul. Foarte important este faptul că actorii și-au „recunoscut” șarpele *după* ce acesta fusese construit. Minte nu joacă niciun rol în ceea ce urmează să creeze corpul.

Producția *Șarpele* s-a bazat masiv pe munca dusă de Chaikin între anii 1963 și 1966, când Open Theatre a avut ocazia să funcționeze în regim de repetiții, fără a se angaja oficial să dea reprezentații. „Ceea ce mă interesează cu adevărat este să cercetez lucrurile”, afirma Chaikin, „construirea unui exercițiu este cel mai important lucru pe care îl poate realiza un om de teatru (Chaikin în *ibid.*: 69). În cartea sa *Joseph Chaikin*, Eileen Blumenthal descrie câteva dintre exercițiile inventate în această perioadă și care au devenit, mai apoi, material de bază pentru atelierele de teatru de pretutindeni:

Chaikin i-a pus, de asemenea, pe actori „să probeze” diferite trupuri, pentru a descoperi emoțiile care corespund acelor stări fizice. La Open Theatre s-au făcut cercetări privind diferite tipuri de mers ... pentru a conecta actorii și personajele cu ajutorul corpului, și nu prin intermediul cuvintelor și al emoțiilor. Chaikin îi punea pe actori să se miște de parcă ar fi zburat sau ar fi pluit, de parcă aerul dimprejur și-ar fi schimbat densitatea sau temperatura... Aceștia se serveau de imaginile fizice ale obiectelor neînsuflețite, (de pildă arme), pentru a le ghida mișcările care duceau la descoperirea stărilor afective.

(*Ibid.*: 86)

Exercițiile i-au încurajat pe actori să realizeze un repertoriu de corespondențe între sunetele impuse din exterior și tiparele de mișcare, și stările afective pe care acestea le generau. La fel cum limbajul se servește de ritm și de metafore pentru a pune în legătură idei, tot așa postura și sunetul țeseau acum o pânză de asocieri care conectau diferite arii de semnificație. Teatrul lui Chaikin dă naștere unei lumi care nu se aseamănă nici unui univers ce poate fi cunoscut cu ajutorul limbajului,

fiindcă acțiunea filtrează realitatea într-un mod care diferă semnificativ de cel în care limbajul structurează realitatea.

Cu timpul, actorii au învățat să manipuleze aceste asocieri, și să le transmită fizic de la o persoană la alta:

Un actor iniția un gest simplu, repetitiv, servindu-se atât de trup cât și de voce, fără să fi hotărât în prealabil ce anume avea să exprime acțiunea sa, însă jucându-se cu ea până ce aceasta atingea o stare clară; apoi acest actor se apropia de un altul care încerca să copieze întru totul formele, descoperind astfel conținutul lor afectiv... Folosindu-se de impulsuri kinetice pentru a localiza stări interioare, actorii erau capabili să descopere emoții pe care nu le mai trăiseră până atunci.

(Ibid.: 83)

De remarcat că tiparele de sunet și mișcare sunt utilizate în mod independent de gândirea conceptuală. Scopul exercițiului nu este acela de a utiliza trupul pentru a exprima ceea ce a fost deja vizualizat, ci de a permite mușchilor să călăuzească mintea înspre noi dimensiuni ale experienței care nu pot fi atinse intelectual. Pe măsură ce actorii modifică impulsurile fizice pe care le primesc, ei își modelează emoțiile. Se joacă, în mod palpabil, cu ceea ce este necorporal.

În ciuda aversiunii lui Chaikin pentru spectacolul instituționalizat, avea nevoie de spectatori, fie și numai pentru că relația dintre actor și public constituia o parte vitală a ariei pe care o cerceta. Observatorii erau așadar invitați să ia parte din când în când la ateliere. Acestea au căpătat curând aspectul unor spectacole de varietăți, al căror program cuprindea un număr de elemente diferite. Unele dintre piesele scurte utilizate astfel au fost reunite sub titlul de *America Hurrah!* (1966). Acesta a fost începutul celei de-a „doua faze” a companiei Open Theatre. Munca „pură” din primii trei ani, făcea acum loc unei perioade în care grupul a creat o serie de bucăți teatrale, dintre care cele mai cunoscute sunt: *Terminal* (1969), *The Mutation Show/ Spectacolul mutației* (1971), și *Nightwalk/Rondul de noapte* (1973). Fiecare dintre acestea a fost creată de către grup în timpul atelierelor, și nu scrisă în prealabil de către un dramaturg.

Cu toate acestea, grupul avea la dispoziție, de fiecare dată, un dramaturg rezident care prelucra materialul creat în timpul atelierelor. Susan Yankowitz, dramaturgul care s-a ocupat de versiunea finală a piesei *Terminal*, descrie procesul:

Am învățat să las loc actorului să adauge sens cu ajutorul instrumentelor proprii: înălțimea sunetului, inflexiune, gest, trup...Paul Zimet, care juca rolul, găsisese ritmurile vocale și fizice; am scris discursul pornind de la o serie de replici scurte și gânduri pe care le-am considerat potrivite personajului și cu ritmurile pe care Paul le stabilise deja. Această secvență a fost mai târziu încheată într-un monolog coerent.²

Ritmul trebuia să preceadă limbajul, având în vedere că actorii își luau replica de la o stare impusă din exterior și o foloseau pentru a lucra spre interior, către emoție sau către personaj. Regizorul era cel care furniza elementul disciplinant – un ritm de tobă, un set de obiecte sau instrumente muzicale, o măsură sau un tipar de mișcare – care generau o imagine sau o stare de a fi. Talentul regizorului consta în a ști care dintre aceste acțiuni avea cele mai mari șanse să dea roade. Dacă exercițiile erau fertile, actorul își crea personajul fără să fi fost contaminat de conștiința de sine.

În urma acestei munci au rezultat o serie de reprezentări dramatice în care textul nu putea fi înțeles pe deplin, dacă era separat de spectacol. Tiparele vizuale și verbale se întrepătrundeau: cuvinte, sunet și imagine se întăresc și se clarifică unul pe celălalt³. *Terminal* s-a jucat pe o avanscenă pe care se aflau cinci plăci de lemn care reprezentau mai multe scenografii: paturi de spital în unele, târgi sau morminte, în altele. Instalația de lumini putea fi văzută de către public, fiind folosită uneori drept recuzită, atunci când întruchipa, de pildă, instrumente de tortură. Actorii erau mereu prezenți pe scenă, intrând în rol prin simplul fapt că pășeau în baia de lumină care delimita zona de joc. Purtau veșminte albe simple, care simbolizau, în anumite scene, uniforme de spital, iar în

² Sainer, A. (1975) *The Radical Theatre Notebook*, New York: Avon: 148-152.

³ Ibid.: 108.

altele, giulgiul în care erau înfășurate mumiile egiptene. Foloseau tamburine, tobe, imnuri și incantații, pentru a crea o structură „pură”, în care „semnificația nu însoțește muzica, ci se regăsește în aceasta”⁴. Actorii vorbeau într-un mod care nu comunica numai ideea unui cuvânt, ci stătea drept mărturie a experienței complete a acestuia. Punând accentul pe calitățile viscerele ale sunetului, precum ritmul, tonul și timbrul, actorii căutau să-și facă vocile cât mai „prezente”.

„Prezență” este un cuvânt plin de semnificații la Chaikin. Se regăsește în titlul cărții sale, și se referă la calitatea de a fi complet și din plin, viu. Această animare era văzută ca un antidot pentru apatia care, considera Chaikin, hăituește lumea, și îi împiedică pe oameni să răspundă, prin compasiune, unul altuia. Accentul pe care teatrul îl punea asupra calității de a fi viu comporta așadar și un aspect politic: îi sensibiliza pe oameni față de miracolul, puțin apreciat, al vitalității descătușate. Chaikin vorbea adesea despre nevoia de a „înțelege scena ca armă” (ibid.: 42); afirma adesea că dorește actori „orientați către politic” (ibid.: 42). Chaikin se aseamăna, în acest sens, foarte mult, unui grup de artiști care protestau împotriva sistemului de valori al epocii (*anti-establishment*) și care deveniseră foarte cunoscuți în New York, la sfârșitul anilor 1950 și începutul anilor 1960. Aceasta este perioada în care Statele Unite au avut parte de un activism politic intens pentru drepturile civile. Chaikin însuși fusese implicat în demonstrații de nesupunere civică, și mare parte din munca sa de început, atât la Living Theatre, cât și la Open Theatre, a fost marcată de activism. Chiar și formele de teatru non-naturalist pe care Chaikin le-a creat pe parcurs, aveau un aspect politic ascuns. Ceea ce îi plăcea lui Chaikin în privința naturalismului era ideea insistentă ca actorii să se limiteze la o serie de acțiuni care se pliau pe ceea ce era acceptabil din punct de vedere social. Acest aspect i se părea coercitiv: naturalismul îngrădea libertatea și îi lega pe oameni de o fațadă lipsită de autenticitate, împotriva căreia teatrul trebuia să lupte.

Chiar și noțiunea de creație colectivă era, în anumite privințe, o funcție a activităților politice ale lui Chaikin. Lucrul în grup la Open Theatre era rezultatul principiului potrivit căruia membrii unui grup

⁴ Ibid.: 110.

trebuie să fie împreună responsabili de rezultatele muncii lor. Avînd actoria în sînge, Chaikin a rămas prudent în fața întîietății acordate, de regulă, regizorului, în marea majoritate a trupelor de teatru tradiționale. Această atitudine a dus la refuzul, greșit călăuzit, de a „conduce”, în sensul obișnuit al termenului. Drept urmare, actorii erau lăsați să băjbăie în căutarea unui *feedback*, iar grupul, ca întreg, s-a poticnit în căutarea unui simț al direcției. Aceasta a dus, în cele din urmă, la destrămarea lui.

De-a lungul anilor 1960, Chaikin a segmentat grupul într-un număr de ateliere, fiecare avînd un conducător. Până la începutul anilor 1970, unele dintre aceste grupuri începuseră să joace pe cont propriu, și Chaikin a rămas astfel fără un grup stabil de actori cu care să lucreze. În 1976, a mai format un grup sub numele provizoriu de „Winter Project”, fără a-i oferi, însă, un sprijin din toată inima. *The Project/ Proiectul* a cercetat efectele pe care le au asupra spectatorilor lumina, coloana sonoră și aranjamentele spațiale. Grupul a creat *Re-Arrangements/ Re-aranjamente* (1979), un colaj de imagini despre interacțiunea socială, și *Tourists and Refugees/Turiști și refugiați* (1980), un studiu despre viața celor rămași fără locuință. În această perioadă, Chaikin s-a întors la actorie, încă o manifestare a neliniștilor sale legate de călăuzirea unui grup. A interpretat două monologuri, *Tongues/Limbi* (1978) și *Savage/Love – Sălbatic/Iubire* (1978), pe care le-a creat în colaborare cu Sam Shepard. Chaikin a suferit o intervenție chirurgicală pe cord deschis în 1984, însă a continuat să lucreze cu succes până în anii 1990. În 1992 a regizat o piesă a lui Samuel Beckett, câștigătoare a premiului Obie, intitulată *Texts for Nothing/Texte pentru nimic*. Între 1994 și 1996, a lucrat cu Yankowitz la o versiune nouă a piesei *Terminal*.

În mod ironic, lipsa de consecvență a lui Chaikin în privința rolului de conducător al regizorului, a dus, pe deoparte, la instituția producției de teatru bazate pe colaborare, cel mai important rezultat, iar pe de alta, la dezmembrarea companiei Open Theatre, cel mai fertil mediu pentru prima.

Alte lecturi:

Blumenthal, E. (1984) *Joseph Chaikin*, Cambridge: Cambridge University Press.

Chaikin, J. (1972) *The Presence of the Actor*, New York: Atheneum.

Pasolli, R. (1970) *The Book of the Open Theatre*, New York: Bobbs- Merrill.

În românește:

Berlogea, Ileana, *Teatrul american de azi*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1978.

SHOMIT MITTER
traducere de Anca Ioniță

EUGENIO BARBA (1936 –)

Nici un regizor de la Stanislavski încoace nu a studiat mai meticulos arta actorului decât Eugenio Barba. Nu e de mirare că Richard Schechner a plasat cartea lui Barba și a lui Savarese, *Arta secretă a interpretului*, alături de *Nattyashastra* a lui Bharata și *Kadensho* a lui Zeami, ca una dintre cele mai pătrunzătoare investigații a ceea ce trebuie să fie un interpret. Nici măcar Grotowski, mentorul lui Barba, nu a compilat cu atâta înțelegere o trecere în revistă a trăsăturilor pe care marii interpreți/actori din toată lumea le au în comun. Explorarea sistematică întreprinsă de Barba asupra acestor trăsături constituie o realizare formidabilă, una greu de conceput în 1964, când italianul din Gallipoli a fondat Odin Teatret la Holstebro, un orașel din nordul Danemarcei, împreună cu un grup de viitori actori ce fuseseră respinși de Școala Națională de Teatru din Oslo.

În acel moment, experiența teatrală a lui Barba era limitată la a-l fi urmărit pe Grotowski la lucru cu compania lui timp de trei ani. Deloc surprinzător, deci, că munca de început a lui Barba consta numai în a-și introduce membrii echipei în exerciții fizice – tumbe, sprijinirea pe umeri, statul în cap – și jocul cu măști faciale, precum și în explorarea

sinelui prin acțiune fizică, toate acestea fiind parte intrinsecă din munca lui Grotowski din acea perioadă. Așa cum observa Iben Nagel Rasmussen:

Lucram multe ore, făceam antrenamente și repetiții. În timpul acestei munci intense mi-am găsit propria voce, mi-am găsit propriul meu drum, prin depășirea extenuării sau prin respingerea trecutului care mă bloca. Aici am avut un început, un loc unde să descopăr cine sunt ca actriță.

(Watson 1993: 49)

Lucrul important aici nu era acela că vocea lui Rasmussen s-a schimbat peste noapte într-un mediu sonor bogat, ci faptul că, făcând acest salt, ea a descoperit ceva fundamental despre ea însăși. "Antrenamentul este un proces de auto-definire", a scris Barba (1986: 56), pentru care teatrul ajunsese o modalitate de testare a limitelor suportabilității fizice.

Era de înțeles și de așteptat, deci, ca actorii lui Barba să înceapă în cele din urmă să se antreneze individual. Descrierea pe care o face Ferdinando Tavini unui antrenament la Odin Teatret e un studiu de armonie în diversitate: ceea ce pare anarhie este de fapt un exercițiu de precizie, aparenta confuzie este explorare orchestrată a personalității, a tenacității și a individualității:

Unii actori încep cu gimnastică, în timp ce alții aleargă sau fac exerciții acrobatice... doi actori se răsucesc și se întorc pe unicecluri ca niște acrobați de circ, scene Kathakali apar ca niște fulgere neașteptate..., un om dansează ca și cum un curent electric ar trece prin el, un spadasin se duelează cu umbra lui, culorile din Bali explodează, urmate imediat de imaginea mută a lui Kathrine în Mutter Courage.

(Watson 1993: 52)

În 1974 un număr de secvențe din acest antrenament de rutină era strâns într-o producție de "teatru de stradă" intitulată *The Book of Dances/Cartea Dansurilor*. "Spectacolul" începea cu câțiva actori în costume viu colorate alergând de colo-colo printr-un orașel din sudul Italiei, suflând în fluier și bătând în tobe, ca să atragă publicul. Odată

strânsă audiența, actorii se întorceau pentru a prezenta un număr dintre cele repetate de ei în timpul antrenamentelor, cum ar fi lupte burlești sau dansuri pe catalige:

Învârtindu-se ca niște specialiști pe catalige, trei dintre ei dialogau, schimbau ritmul mișcărilor; oprindu-le suflarea sătenilor aflați de față, alergau în curți și își schimbau rapid măștile și expresia facială. Înaintea lor mergea un toboșar, o actriță cântând la harmonică și doi clovni care alergau printre copii.

(ibid.:112)

The Million/Milionul (1979) care a fost prezentat atât în format "teatru de stradă", cât și transformat pentru o sală studio, era mai degrabă diferit de *Cartea Dansurilor* prin aceea că purta urmele a multe forme străine de teatru, precum Kathakali și dansurile Balineze. Influența acestor forme teatrale data încă din 1978, când mai mulți membrii ai companiei fuseseră în diferite părți ale lumii să studieze formele de teatru locale. Intenția actorilor fusese nu atât să învețe aceste forme teatrale, cât să folosească sistemul de antrenament întâlnit în diferite culturi, ca să le servească drept catalizator, să-i provoace pentru a-și perfecționa propriile forme de prezentare și expresie. Când grupul s-a întors la Holstebro, ei au înțeles că, deși formele pe care le studiaseră variau enorm, lecțiile pe care le acumulaseră aveau foarte multe în comun. Marii maeștrii ai fiecărei tradiții pe care o întâlniseră își foloseau corpul în feluri similare. De exemplu, aproape toți tindeau să folosească postură și mișcarea în așa fel încât corpul să pară întins, tras de forțe opuse. Asta, observa Barba, este în totală contradicție cu felul în care oamenii își folosesc corpurile în viața de zi cu zi.

Paralelele dintre diferite tradiții de spectacol studiate de actori erau atât de uimitoare, încât Barba a decis să întreprindă un studiu sistematic. Acesta a fost începutul ISTA (International School of Theatre Anthropology) – Școala Internațională de Antropologie Teatrală, pe care Barba a înființat-o în 1979. Ideea lui era să aducă laolaltă interpreți din diferite părți ale lumii, încercând să afle în ce măsură folosesc tehnici similare pentru a genera prezența lor în scenă:

Actori diferiți, în locuri și la momente diferite, în ciuda formelor stilistice specifice tradițiilor lor, au folosit anumite principii pe care le au în comun cu actori din alte tradiții. Să urmărească aceste "principii recurente" este principala sarcină a antropologiei teatrale.

(Barba 1986: 136)

Adesea, când vedem doi actori făcând același lucru, observa Barba, un actor ne trezește atenția, iar altul nu. Oare aceia care ne captivează au anumite trăsături în comun? Ne incită oare din aceleași motive?

De-a lungul anilor 80, Barba a organizat un număr de ateliere și demonstrații la care au participat diferiți maeștri din tradițiile orientale precum Noh, Kyogen, Chhau, Bharatanatyam și Odissi. Aceștia se întâlneau să-și împărtășească tehnicile și să discute principiile ce se aflau la baza muncii lor. De exemplu, la prima sesiune a ISTA, ținută la Bonn în 1980, Barba a condus o dezbatere deschisă în colaborare cu marea dansatoare Odissi, Sanjukhta Panigrahi:

Mai întâi Barba a rugat-o pe Panigrahi să execute un scurt dans cu acompaniament muzical și vocal, apoi a rugat-o să repete piesa fără acompaniament, iar de data aceasta a rugat-o să se oprească și să mențină anumite poziții ale corpului în anumite momente, pentru ca el să analizeze tehnicile aflate la baza coregrafiei Odissi. Făcând asta, Barba a subliniat variate elemente incluse în forma respectivă de dans, inclusiv constantele dar precisele întoarceri și contrabalansări ale tensiunii musculare; schimbările și distribuirea greutateii; continua alterare a centrului de gravitație.

(Watson 1993: 152)

Elementele dansului lui Panigrahi asupra cărora Barba atrăgea atenția aveau mai puțin de-a face cu aparența dansului Odissi decât cu principalele sale surse de energie. Deasemenea, se întâmpla să fie vorba despre acele trăsături pe care Odissi le are în comun cu multe alte faimoase dansuri tradiționale din toată lumea. Rezulta că interpreții din toată lumea generează energie cam în același fel – prin schimbarea posturilor

și prin ajustarea tensiunii musculare în anumite feluri fundamentale. O asemenea tehnică a fost intitulată „principiul opoziției”:

Conform ”principiului opoziției”, dacă dansatorul vrea să meargă spre stânga, începe prin a merge spre dreapta, apoi se oprește brusc și se întoarce spre stânga. Dacă vrea să se culce pe jos, mai întâi se ridică pe vârfuri, apoi se întinde pe jos... Știu acum că această convenție... este o regulă ce poate fi găsită peste tot în Orient.

(Barba și Savarese 1991: 176)

Deși ISTA nu a răspuns la întrebări precum ”de ce spectatorii găsesc seducător principiul opoziției?”, a stabilit într-adevăr că principiul este recurent în mod universal și este recunoscut de către interpreți, la scară largă, ca fiind ingredientul ”secret” care aduce vitalitate spectacolelor lor.

În primii zece ani ai Odin, Barba a produs numai trei spectacole majore: *Ornitofilene* (1965), *Kaspariana* (1967) și *Ferai* (1969). Deși fiecare dintre acestea se baza pe un scenariu pre-existent, textul era folosit mai degrabă ca o sursă de idei în jurul cărora actorii creau improvizații, lucrând de multe ori singuri. Antrenamentul vocal era adesea condus separat de acțiune sau de mișcare și re-combinat cu acestea mult mai târziu. (...) La începutul anilor 70, Barba a încetat să mai lucreze cu scenarii pre-existente și a început să creeze producții bazate în întregime pe improvizațiile actorilor. Munca pentru o nouă producție începea tipic printr-un număr de sugestii care se învârtteau în jurul unei idei, considerate apoi retrospectiv de către grup ca tema spectacolului. Improvizațiile actorilor erau apoi prezentate lui Barba cu o serie de opțiuni vizuale pe care el le putea combina, creând secvențe după cum dorea. Pentru *Brecht's Ashes/Cenușa lui Brecht* (1978), de exemplu, violul lui Katrin era o imagine compozită care combina improvizația unui actor cu un bol cu apă, cu încercarea unui alt actor de a o face pe Katrin să fumeze, deși ea nu vroia asta:

Barba a ”cusut” cele două fragmente de individualitate și apoi le-a adus la un loc. Apoi, el le-a cerut actorilor ca, în loc să-și facă scenele în colțuri diferite de cameră, să pună bolul cu apă

între picioarele lui Katrin. Juxtapunerea de imagini a funcționat, creând un echivalent al violului, fără viol.

(Watson 1993: 88)

Amestecul deliberat de detalii bografice și realități dramatice din piesele lui Brecht era redat în spectacol prin folosirea imaginilor compuse într-un mod similar. Brecht se decide să fugă la Berlin, de exemplu, după ce-l vede pe bucătarul din *Mutter Courage* arzând cărțile în cuptor. Arturo Ui este cel care îl omoară pe Walter Benjamin, iar apoi dansuri izbucnesc într-un decor luminat, cu măsuțe de cafea, pe un ritm de jazz, obținut printr-un instrument de percuție.

Pe măsură ce actorii ajungeau să se bazeze tot mai mult pe muzică în loc de cuvinte pentru a comunica, ei dezvoltau un limbaj particular de sunete și ritmuri, adesea obținut din instrumente muzicale, folosit ca să contureze un personaj. Un fluier putea să devină trompa unui elefant, de exemplu, iar un acordeon un pânțec imens. Ocazional, se întâmpla ca instrumentele să fie puse să vorbească unul cu altul:

"Vocile" fluierului și acordeonului, animate de doi actori în spectacol, comentau asupra acțiunii, dialogând una cu alta...

"Vorbeau" cu detașare, comentând ironic "pasiunile" oamenilor bogați și ale nobililor; apoi, dimpotrivă, ele deveneau servitori obedienți, lucrând pentru a crea decorul acțiunilor stăpânilor lor: vântul din tundra Siberiei, zgomotul cailor nechezând...

(Barba 1986: 76-77)

Pentru *Oxyrhincus Evangeliet* (1985) se renunța la instrumente, dar era păstrată folosirea vocilor pe post de instrument, iar dialogul era alcătuit aproape în întregime din silabe rezonante dar lipsite de sens, provenite din aproximări ale limbilor yddish și coptă. Scopul acestor "peisaje sonore" era să asigure plonjarea publicului în experiența emoțională a dramei, fără ca acesta să încerce în zadar să extragă vreo structură rațională din această bizară compoziție de imagini.

Ironia este că, în ciuda acestui demers de a-l implica pe cât de mult posibil, publicul lui Barba este adesea respins de obscuritatea intelectuală a producțiilor lui. O critică frecventă la adresa lui Barba este aceea

că absența aproape totală a unei linii narative în operele lui duce mai puțin la absorbție emoțională și mai degrabă la nedumerire și confuzie. Cu atât mai ironic dacă iei în considerare timpul petrecut de Barba pentru a descoperi modalitățile prin care actorii din toată lumea caută să-și atragă publicul pentru spectacolele lor.

Barba va argumenta desigur că motivele acestei diferențe au mai puțin de-a face cu tehnicile actorilor, și mai mult cu absența unui teren comun de așteptări între interpreții și spectatorii din Vest. Deși ar fi imposibil pentru Barba să facă presupuneri omogene despre stilurile de joc din Vest, cartea lui, *Arta secretă a interpretului*, a reușit în timp să teoretizeze arta interpretului și să ofere actorilor și dansatorilor din Occident primele modalități coerente de acces la tehnicile practicate de secole în toată lumea.

Alte lecturi:

- Barba, E. (1985), *The Dilated Body*, trans. Richard Fowler, Rome: Zeami Libri
– (1986) *Beyond the Floating Islands*, trans. Judy Barba, Richard Fowler, Jerrold C. Rodesch and Saul Shapiro, New York, PAJ Publications
– (1995) *The Paper Canoe*, trans. Richard Fowler, Londra: Routledge
Barba, E. și Savarese, N. (1991) *The Secret Art of the Performer: A Dictionary of Theatre Anthropology*, trans. Richard Fowler, Londra: Routledge
Watson, I. (1993) *Towards a Third Theatre*, Londra: Routledge.

În românește:

- Barba, Eugenio, *O canoe de hârtie. Tratat de antropologie teatrală*, Editura Unitext, seria Magister, București, 2003.
Barba, Eugenio, *Teatru, singurătate, meșteșug, revoltă*, Editura Nemira, 2010.
Barba, Eugenio, *Pământ de cenușă și diamant*, Editura Ideea Europeană, 2010.

SHOMIT MITTER

traducere de Cristina Modreanu

YUKIO NINAGAWA (1936 –)

Repertoriul de bază al lui Ninagawa este format din tragediile grecești și piesele lui Shakespeare și Cehov. Prin punerea în scenă a unor astfel de piese clasice, Ninagawa vrea să construiască punți care să micșoreze distanța spațio-temporală ce separă Japonia zilelor noastre și publicul său (în general nipon), de lumea teatrală clasică.

Aceaste punți iau frecvent forma unei localizări vizuale sau a unui cadru meta-teatral, sau a amândurora, ca în cazul piesei *NINAGAWA Macbeth* (1980) a cărei acțiune se desfășoară în lumea Samurailor din perioada niponă Azuchi-Momoyama (1568–1600). Producția se deschide cu o secvență în care partea din față a scenei este ocupată în întregime de un altar domestic budist de câteva ori mai mare decât mărimea lui naturală. Două femei în vârstă, considerate reprezentative pentru lumea de astăzi, intră pe culoarele sălii de spectacol. Urcă pe scenă și se roagă în fața uriașului altar. În timp ce deschid ușile glisante ale acestuia, *Macbeth* începe, ca și cum ar fi fost invocat de către cotoroaște. Cele trei surori ciudate, interpretate de *onnagata*, (actori bărbați specializați în interpretarea rolurilor de femei, *n. trad.*), care se puteau zări de dinainte prin ușile translucide, dansând sub ploaia de petale de cireș care cădeau dintr-un pom înflorit, înaintează pentru a vorbi. Întregul concept al spectacolului i-a apărut în momentul în care s-a trezit discutând cu tatăl său decedat, în timp ce se ruga la altarul familiei. Această experiență l-a făcut să realizeze că piesa ar putea lua forma unei povești care să îi evoce pe strămoșii „noștri”.

Un alt exemplu este reprezentat de *Furtuna*, subintitulată *O repetiție pe o scenă Noh pe insula Sado* (1987). Cu aproape treizeci de minute înainte de începerea piesei, actorii și mașiniștii se strâng pe scenă, în mijlocul căreia se află o scenă tradițională Noh pentru aer liber, părgăinită. Unii actori repetă individual, alții discută, în timp ce își pun costumele. Mașiniștii verifică decorurile și recuzita, iar toboșarii repetă la tobele tradiționale din insula Sado. Înfățișându-i pe actori în timp ce

își văd de treburile lor în teatru, regizorul atrage atenția spectatorilor asupra faptului că piesa va fi jucată de actori niponi.

La momentul convenit, regizorul de pe scenă, care va juca rolul lui Prospero, adună în jurul său actorii și echipa tehnică și le dă indicații. În momentul în care dă semnalul, două structuri uriașe situate în fundul scenei Noh părăginite sunt împinse în față, unindu-se la mijloc pentru a închipui o corabie fantomatică. O pânză coboară și sunete de tunet și fulger dezlănțuie o furtună violentă. Ninagawa folosește în *Furtuna* mecanismul de teatru-în-teatru, magia lui Prospero îmbinându-se cu cea a teatrului. Cartea de magie a lui Prospero nu este nimic altceva decât caietul de regie al spectacolului. Spre sfârșitul acestuia, Prospero îl aruncă, destrămând, mai apoi, grupul. Filele cărții ce cad în tăcere la pământ sunt complet albe.

Ninagawa s-a folosit de elementele comune pieselor și istoriei nipone. Cunoscută drept insula exilaților, Sado este locul în care Zeami, marele maestru Noh al Evului Mediu, este exilat, și unde mai există și astăzi câteva scene Noh în aer liber. Ninagawa a considerat că o scenă Noh pe insula Sado se potrivește perfect “festivităților” la care participă spiritele insulei. Acest exemplu ilustrează foarte bine procesul de descoperire a conexiunilor dintre teatru și viața reală, atât cea din trecut, cât și cea din prezent.

Căutările lui Ninagawa în ceea ce privește localizarea vizuală și/sau găsirea unui cadru meta-dramatic, își au rădăcinile în disconfortul pe care acesta afirmă că îl resimte atunci când vede actori niponi interpretând personaje europene din tragediile shakespeareiene sau antice. De aceea, urmărește să confere piesei un context vizual asiatic sau nipon, pentru a-i menține, astfel, pe actori și pe spectatori, adânc ancorați, de fiecare dată când urmăresc o piesă occidentală, în memoria colectivă a rasei lor. Chiar și așa, Ninagawa rămâne fidel textului. Pur și simplu îl ordonează, în așa fel încât să se înscrie în timpul alocat spectacolului. Iată ce spunea odată: „Țin cont de tot ce este scris în scenariu, de indicațiile scenice, de tot. Îmi dau voie, însă să adaug ceea ce nu este scris” (comunicare personală, 18 decembrie 1988).

Adăugirile non-verbale ale lui Ninagawa sunt adeseori extrem de revelatoare și fascinante. A ales să deschidă piesa *Richard III* (1999) cu

o scenă în care Gloucester stă cu spatele la public în timp ce un cal alb intră, alergând nebunește, din partea dreaptă-spate a scenei. Curând, calul se prăbușește brusc la pământ, mort, iar din tavan încep să cadă pe scenă, cu un zgomot surd, obiecte grele: leșurile unui cal negru și ale unui mistreț, buchete uriașe de trandafiri (albi și roșii), căpățîni de varză, oale și tigăi, și altele. Abia atunci, în timp ce cetățenii orașului curăță scena, Gloucester își începe celebrul solilocviu. Astfel, Ninagawa demonstrează că “vara glorioasă a acestui fiu al lui York” este de fapt, urmarea unui război lung și nimicitor.

În încheierea piesei *Titus Andronicus*, tânărul Lucius (2004) ia un copil de culoare din brațele unui soldat got. Duce copilul spre mijlocul avanscenei și rămâne așezat acolo o vreme. Apoi începe să jelească, cu vaiete repetitive și stridente, și cu ochii ridicați spre cer. Spectatorii ar putea interpreta această scenă tulburătoare ca pe un semn ce indică sfârșitul lanțului lung de răzbunări, sau pot vedea copilul ca simbolizând jalea unui câmp de luptă plin de orfani.

În *Pericle* (2003) un grup mare de refugiați asiatici intră din sală, pentru a juca piesa. Rolul lui Gower era interpretat de un *biwa hoshi* (cântăreț la lăută, din perioada medievală niponă) și soția sa, conducătorii unei companii de teatru itinerantă, aflată într-o stare de decădere. Ninagawa a afirmat în legătură cu acest episod că până și cei mai năpăstuiți oameni au dreptul să viseze la fericire. Spectacolul *Pericle* a fost conceput ca visul acestor oameni, speranța lor, în răspuns direct la sugestia care există în piesă, și anume că personajele reușesc să depășească toate necazurile care le răsar în cale, pentru a-și găsi, în final, fericirea. Așa cum procedează de obicei, Ninagawa s-a inspirat în realizarea acestei producții din spectacolul de teatru tradițional nipon – Kabuki, Noh, și teatrul de păpuși Bunraku. Aceste împrumuturi sunt considerate de către spectatorii de origine non-niponă prea orientale, sau prea exotice. Cu toate acestea, ele nu reprezintă doar un ambalaj frumos destinat exportului, fiind create, în primul rând, pentru publicul nipon.

După ce și-a stabilit conceptul regizoral, Ninagawa le cere actorilor să parcurgă textul o singură dată. A doua zi, actorii sunt aruncați direct în repetiții, cu decorul deja prezent pe scenă, așa cum procedează încă de la începuturile carierei sale de regizor. Înțelegerea tacită este ca până

în acel moment actorii să-și fi învățat replicile. Ninagawa le spune să citească textul cu trupurile, adică opusul a ceea ce experimentase el însuși ca actor, când petrecea jumătate din timpul alocat repetițiilor cu citirea textului, singurul scop al acestora fiind analiza pe text. Ninagawa consideră că aptitudinea de a analiza și de a verbaliza sunt două lucruri diferite de capacitatea de a reprezenta și de a juca. Atunci când se mișcă, actorii pot să “citească” într-un mod de care nu sunt capabili atunci când stau în jurul mesei de lectură. Ninagawa îi pune să exerseze simultan cuvintele și acțiunile în timpul repetițiilor. Abordarea sa merge, astfel, dinspre vizibil (ceea ce este perceput vizual) spre invizibil; dinspre factorii externi (mișcare, poziție, ținută, poză, postură, indicații, mimică și costume) spre structurile lăuntrice ale personajelor. De exemplu, în timpul repetițiilor pentru piesa *Titus Andronicus*, Actul 3, scena întâi, Ninagawa a descoperit că actorul care îl juca pe Titus nu exprima niciun fel de emoție în momentul în care vedea că Lavinia a fost violată. Atunci l-a rugat pe costumier să modifice costumul Laviniei, astfel încât umerii acesteia să fie goi, iar sânii să se întrevadă. Când Titus actorul a văzut-o astfel, a reacționat spontan, scoțându-și imediat haina ca să-i acopere goliciunea, fără să fi primit nici măcar o indicație din partea regizorului.

Potrivit lui Ninagawa, din acumularea lentă de emoții, gânduri și acțiuni rezultă întruchiparea teatrală a personajelor unei piese de teatru. Personalitățile personajelor nu sunt specificate în text, ele se nasc în timpul repetițiilor. Ninagawa pleacă în căutarea personajelor, implicându-se împreună cu actorii într-un proces bazat pe mecanismul încercare și eroare, comparând responsabilitățile sale de regizor cu cele ale unei moașe care ajută la nașterea unui prunc: producția e zămislită de către text (care reprezintă tatăl) și se întrupează cu ajutorul actorilor, care reprezintă mama.

În același fel în care munca sa de regizor caută legături între teatru și viața reală, Ninagawa îi îndeamnă pe actori să găsească legături între situațiile dramatice, rolurile pe care le interpretează și ei înșiși. În notele sale, dă exemple de situații în care a resimțit furie, iritare, constrângere, plăcere sau durere față de o persoană sau alta. Nu se protejează niciodată pe sine, ci își expune de bunăvoie “sinele” actorilor și personalului tehnic, în timpul repetițiilor. Ninagawa este, de asemenea, un mestru al

comparațiilor și similitudinilor pline de umor. Odată l-a comparat pe Stefano, care încearcă să îmbrace o mulțime de veșminte “sclipitoare”, cu un lacom care își umple farfuria cu vârf, la o petrecere cu bufet. Actorului care l-a interpretat pe Caliban i-a spus: “fii mai gelos pe Trinculo. Lingușește-l pe Stefano și stai pe lângă el, ca pungașul pe lângă mai marele său” (repetiție, 6 mai 2000).

Ninagawa știe, însă, că ingeniozitatea și imaginația sa transpar cel mai bine prin spectacol. Când a regizat lungul solilocviu al lui Prospero din Actul 5, scena întâi a piesei *Furtuna* (“Ye elves of hills, brooks, standing lakes and groves”), Ninagawa a decis ca toți actorii și mașiniștii să iasă din culise și să se așeze într-un cerc în jurul regizorului-magician, pentru a-i asculta discursul. La prima repetiție a acestei scene pentru reluarea din anul 2000 a producției din 1987, s-a identificat în mod clar cu Prospero, iar mașiniștii săi cu elfii... (“elves, demi-puppets and weak masters”):

În această scenă, un om de teatru, care este deopotrivă dramaturg și regizor, afirmă că a dezlănțuit o furtună, a creat acest gen de piesă, și acum oferă mulțumiri pentru ultima dată actorilor și echipei care l-au ajutat în această muncă. Așadar, cu toții trebuie să-l ascultați cu atenție, mișcați adânc, ca în fața ultimului său rămas bun, ca în fața ultimei sale realizări, a ultimei contribuții ca regizor, ca și cum s-ar retrace în curând sau ca și cum ar muri. Vouă, mașiniștilor, nu vă va plăcea câtuși de puțin să apăreți pe scenă, dar înțelegeți-mi, vă rog, intențiile.

(repetiție, 10 mai 2000)

Aspirația lui Ninagawa ca regizor este să pătrundă toate aspectele lumii și ale ființelor umane, ceea ce, recunoaște, este un ideal megalomanic. Cu acest scop în minte, a regizat, în afară de Shakespeare, *Oedip Rege/Oedipus Rex* (1976, 2002), *Medeea* (1978), *Electra* (2003), adaptările lui John Barton a zece tragedii grecești, cunoscute sub numele de *The Greeks / Grecii* (2000), *Pescărușul* (1999), *Trei surori* (1984, 1992, 2000) și *Livada de vișini* (2003).

Ninagawa este, practic, un artist vizual care lucrează în teatru (și-a dorit inițial să devină pictor), iar cea mai importantă realizare a sa este

modul în care a deschis posibilități vaste de interpretare a domeniului verbal în dimensiuni non-verbale, mai ales în punerea în scenă a pieselor lui Shakespeare. Creează versiuni diferite ale pieselor, și nu în ultimul caz, ale lui Shakespeare, pentru că simte, de fiecare dată, că nu reușește să cuprindă întregul. Din asta s-au născut, de pildă, cele cinci versiuni pentru *Hamlet* (1978, 1988, 1995, 2001, 2003), trei pentru *Regele Lear* (1975, 1991, 1999) și două pentru *Macbeth* (1980, 2001).

Alte lecturi:

Akihiko, Senda (1997) „Scene III 1980–1987: The Period of Metatheatre” în *The Voyage of Contemporary Japanese Theatre*, trans. J. Thomas Rimer, Honolulu: University of Hawaii Press: 253- 257.

– (1998) *The Rebirth of Shakespeare in Japan: From the 1960s to the 1990s*, trans. Minami Ryuta, în Takashi Sasayama, Mulryne, J. R. and Shewring, Margaret (eds.) *Shakespeare and the Japanese Stage*, Cambridge: Cambridge University Press: 21- 26.

Ninagawa, Yukio (1994) Interviu cu Michael Billington, Londra, 14 martie, trans. Yuriko Akishima, în Delgado, Maria M. and Heritage, Paul (eds.) (1996) *In Contact with the Gods? Directors Talk Theatre*, Manchester and New York: Manchester University Press: 191- 200.

– (1995) Interviu cu Yasunari Takahashi, Tetsuo Anzai, Kazuko Matsuoka, ted Motohashi și Ian Carruthers, 4 iulie, în Ryuta, Minami, Carruthers, Ian și Gillies, John (eds.) (2001) *Performing Shakespeare in Japan*, Cambridge: Cambridge University Press: 208- 219.

KAZUKO MATSUOKA
traducere de Anca Ioniță

LEE BREUER (1937 –)

Lee Breuer a creat un teatru care absoarbe în mod conștient strategiile și convențiile mass media și pe cele ale culturii populare. Acest teatru este adesea dens, eliptic, liric mai degrabă decât dramatic în sensul convențional și, în cazul adaptărilor după clasici, controversat prin alegerile regizorale făcute. Ambiția consecventă a lui Breuer a fost să conecteze teatrul american la vitalitatea culturii contemporane și să ”aștepte poezia”, compusă din puternica energie a limbajului colocvial, din tradiția muzicală populară și din refractarea imaginilor media¹.

Depășind granițele dintre genuri și dintre formele ”culturii înalte” și „culturii populare” ce separau în mod tradițional artele, Breuer participa la arta americană experimentală născută din fermentii sociali ai anilor 60 și maturizată în introspectivii ani 70. De-a lungul celei mai mari părți din anii 70, Breuer a lucrat cu compania Mabou Mines, fondată în 1970. Acest grup ținea spre o nouă formulă experimentală sintetizată, care să împlinească idealul colectivității artistice, prin inovații din noua pictură, muzică, dans, ca și prin preocupările ceva mai tradiționale ținând de ”adevărul” stanislavskian, tradiția din care veneau Breuer și mai toți membrii grupului său. Mabou Mines nu s-a definit niciodată ca o expresie a unei singure viziuni artistice. Chiar dacă Breuer a dominat începuturile companiei cu seria *Animații*, scrise și regizate de el, dată fiind dorința expresă de a lucra în comun și puterea creativă a fiecăruia dintre cei care alcătuiau compania, aceasta nu a fost niciodată ”teatrul lui Breuer” în felul în care, să zicem, Onthological-Hysteric Theatre a fost ”al lui Richard Foreman”.

Din 1976, când JoAnne **Akalaitis** a regizat *Cascando*, ”bagheta regizorală” a fost dată din mână în mână, fiind preluată nu numai de Breuer și Akalaitis, ci și de către Ruth Maleczech, Fred Neumann și Bill Raymond, care și-au asumat responsabilitatea de a face diferite oferte artistice sub umbrela Mabou Mines. Împărțirea autorității regizorale i-a

¹ Breuer, Lee (1980), *Staging Poetry*, Village Voice, 25 mai: 85

permis lui Breuer să se miște și în afara companiei Mabou Mines pentru a regiza o serie de producții inovatoare cu piese clasice pentru instituții precum American Repertory Theatre din Massachusetts (*Lulu*, 1980), Festivalul Shakespeare din New York (*Furtuna*, 1981), Brooklyn Academy of Music (*Gospel at Colona/ Gospel la Colona*, 1983, *The Warrior Aut/ Furnica Războinică*, 1988).

Două categorii de creații au fundamentat reputația companiei Mabou Mines în anii 70: montări ingenioase ale unor piese și scrieri de ficțiune semnate de Beckett, respectiv spectacole corale neconvenționale bazate pe textele poetice ale lui Breuer. Acestea erau mai întâi jucate în galerii de artă și muzee, dar curând au fost mutate dincolo de acest mediu. *Play/Joc, Come and Go/Vine și pleacă*, un fragment de proză adaptat și *The Lost Ones/Cei pierduți*, pe care Breuer l-a regizat în 1975, au marcat intrarea companiei într-un context teatral. Una dintre uimitorile creații vizuale din *Vine și pleacă* era generată de felul în care trei actrițe jucau în balconul din spatele casei, în timp ce imaginea lor putea fi văzută într-o oglindă înclinată în fața publicului. Și mai impresionantă era realizarea ambientală din *Cei pierduți*. Beckett își imagina purgatoriul ca pe un "cilindru turtit, cu circumferința de 50 de metri și 18 metri înălțime" în care sunt înghesuite 200 de "corpuri pierdute", fiecare căutându-și fără încetare perechea. Actorul David Warrilow era fascinant ca narator, interpretarea sa potrivindu-se perfect cu decorul extraordinar al spectacolului: un cub claustrofobic pavat cu spumă elastică de culoare gri. Publicul se uita curios la prezența emaciată a lui Warrilow, care dezvelea încet o mică sculptură a cilindrului pe care îl descria, completat cu un grup de alte mici sculpturi reprezentând corpuri de jucărie. Cu delicată precizie, Warrilow mânua un forceps pentru a aranja acești homunculi în jurul modelului cilindric. Fiecare spectator primea un binoclu cu ajutorul căruia să urmărească cele ce urmau într-un *close-up* de tip voyeuristic. Acest purgatoriu molecular era evocat și de muzica pre-înregistrată de un alt membru al grupului, Philip Glass, muzică ce părea să fie "interpretată de electroni, nu de instrumente" (Newsweek, 25 octombrie 1975).

Chiar dacă nu atât de spectaculoase, inovațiile erau evidente și într-un alt spectacol, *Animations/Animații. The Red Horse Animation/*

Animație cu cal roșu a avut premiera la Muzeul Guggenheim în 1970, apoi a fost revăzut și extins pentru Muzeul Whitney în 1972. Spectacolul se desfășura pe o podea goală, având pe fundal un perete de lemn ce forma un unghi de 90 de grade cu spațiul de joc. Microfoane de contact aflate sub podea îi permiteau acestuia să devină un adevărat instrument de percuție. Actorii interacționau în cea mai mare parte a producției rămânând jos, nu stând în picioare, ceea ce reprezenta o violare radicală a spectacolului tradițional. În *B-Beaver Animation/Animație cu castor*, prezentat atât la Muzeul de Artă Modernă, cât și la Theatre for New City în 1974, un ansamblu sculptural ce părea să nu fie decât o construcție neterminată din plăci, frânghii și pânze înflorate se transforma în cursul spectacolului într-un spațiu de joc extrem de sugestiv pentru dezordinea anarhică.

Animațiile sunt poeme intens personale, fiecare centrat pe un animal. Cal, castor și câine servesc ca imagini centrale pentru a ilumina greutățile conștiinței contemporane asaltate de o mulțime de imagini și roluri sociale. Calul evocă libertatea și romantismul – călătorii, viteză, grație. Castorul creează apărarea – un mamifer constructor, ”o specie condamnată, condamnabilă, care condamnă”². Câinele (*The Shaggy Dog Animation/Animație cu câine confuz* 1978) este prins în ritualuri de devoțiune și servitute – o figură, cum se spune în notele lui Breuer, ”percepută numai în oglinda ochilor stăpânului” (Breuer 1979: 99).

Breuer, poetul, recunoștea că acest limbaj, oricum fragmentat și elip-tic, nu era suficient. El a învățat din teatrul de echipă că munca întregului colectiv artistic, conștiința acestuia, trebuie să îmbunătățească textul, iar din pictură și film că universul vizual al unui spectacol își poartă propria semnificație. *Animație cu cal roșu*, prima sa piesă din serie, era parțial bazată pe secvențele fotografice ale lui Muybridge³ reprezentând cai în mișcare. Astfel, de la bun început, estetica lui Breuer era îndatorată vocabularului filmului – cu secvențe, tăieturi, imagini estompate, voice-over și sunete preînregistrate. El accepta de asemenea și teoriile

² Munk, Erica (1977), *Art of Damnation*, Village Voice, 11 aprilie: 81.

³ Nota traducătorului: Eadweard J. Muybridge, 1830-1904, fotograf englez, stabilit în Statele Unite, cunoscut pentru studiile sale fotografice având ca subiect mișcarea animalelor.

deconstrucției literare, în special premisa lui Roland Barthes cum că ”munca de a comenta (adică, pentru Breuer, munca depusă pentru ” a face un spectacol”), odată separată de orice ideologie a totalității, constă tocmai în a manevra textul, întrerupându-l”⁴. Breuer își manevrează propriile texte în *Animații* din același motiv pentru care criticii literari de-construcțiviști ”comentau” textele literare: pentru a recupera cât mai multe dintre vocile acestora prin intervenție spectacologică. Breuer regizorul abia dacă este un interpret a ce scrie Breuer poetul, dar îi este în mod necesar complice.

Un bun exemplu pentru asta este spectacolul *Hajj* (1983), ”poemul performativ” semnat de Breuer și inspirat din experiența extrem de personală a lui Ruth Maleczek, singura interpretă a spectacolului. Piesa are în centrul său imaginea ce nu poate fi uitată a sinuciderii unui părinte. Dar, în ciuda izbucnirilor premonitorii, *Hajj*⁵ nu se referă la acest fapt până spre final. Înainte de această întorsătură narativă, o femeie se află la masa de machiaj, cu spatele la public. Imaginea ei se vede printr-un triptic de oglinzi atașate mesei, în care se reflectă și publicul. Imaginile proliferază: imagini oglindite și imagini în oglindă, imagini video live ale actriței, luate din unghiuri diferite și cu diferite adâncimi, imagini video pre-înregistrate, *slide*-uri și filme. Monologul ei este adesea distorsionat de straturi audio cu voci înregistrate. O serie de echipamente tehnice complicate creează un colaj în care impulsurile vizuale sunt în competiție cu impulsurile audio. Artistul vizual Craig Jones și designerul de lumini și decor Julie Archer au colaborat intens la această creație. Deși *Hajj* risca să fie copleșit de prea multă tehnologie, nu ceda niciodată sub presiune, fiindcă multiplele sale fragmente și refracții creau în mod meticolos o coerență emoționantă, chiar dacă nu tocmai convențională, a unei călătorii interioare.

Câtă vreme teatrul lui Breuer se concentra pe propriile sale texte sau pe acelea ale lui Beckett, el putea fi privit de sus și minimalizat de către aceia nereceptivi la experiment. În schimb, când el se mișca în afara companiei Mabou Mines, acceptând comisionări pentru montarea unor

⁴ Barthes Roland (1974), *S/Z*, New York: Hill & Wang:15

⁵ Nota traducătorului: termenul desemnează pelerinajul anual la Mecca pe care fiecare credincios islamic visează să-l facă măcar o dată în viață.

clasici, rezultatele erau inevitabil controversate, fiindcă estetica lui rămânea fidelă valorilor și strategiilor muncii sale de la Mabou Mines: altfel spus, dacă toate textele sunt distorsionate de semnale conflictuale, re-interpretarea spectacologică este absolut necesară pentru a le recupera. Pentru Breuer asta însemna că o nouă dialectică trebuia forțată între textul clasic, care era încărcat de sedimentări istorice, și stilul de montare contemporan. Nu era întotdeauna o îmbinare fericită. De exemplu, versiunea sa agresiv contemporană a piesei *Furtuna*, de Shakespeare (în Central Park, 1981) îl prezenta pe Caliban îmbrăcat în blugi tociți, o vestă de denim și ochelari negri, pe Ferdinand într-un costum de vinil alb, pe Antonio, Sebastian și Gonzalo ca pe un grup de mafioți în costume gen Palm Beach, cu Alonso ca ”naș”, acompaniați de body-guarzi cu pistoale. Trinculo și Stephano erau modelați după Mae West și W.C. Fields (cel de al doilea era jucat de o femeie, o transpunere de gen pe care Breuer o va împinge la extrem prin producția sa cu *Lear* din 1988, cu distribuție feminină). Mai mult decât atât, în spectacol erau 11 Arieli, jucați de tot felul de persoane, de la un luptător Summo până la copii foarte mici. Performerii vorbeau într-o varietate de accente, de la ”punk cockney” și stilul gutural de vorbire al mafioților, până la limbajul colocvial din Harlem, totul pe fondul sonor al muzicii de Samba și Gamelan. Până și Breuer admite că a mers prea departe și că datorează acestei piese încă o încercare (într-un interviu nepublicat acordat autorului articolului).

Această creație confirma credința lui Breuer, constant regăsită în spectacolele sale, că ”serios” și ”distractiv”, ”elitist” și ”popular” nu sunt – când e vorba de cultură – în antiteză estetică și că formele populare de cultură au o vitalitate rar întâlnită în ”arta înaltă”. Fascinația lui Breuer pentru puterea artei populare, în particular pentru expresia sa muzicală, a crescut de-a lungul anilor. El a scris un poem ”doo wop”⁶ produs de Mabou Mines cu titlul *Sister Suzie Cinema/ Cinematograful surorii Suzie* (1980), în care apărea un grup de ”doo wop” numit Fourteen Karat Soul. Spectacolul evoca muzica *rhythm & blues* și imaginarul cine-

⁶ Nota traducătorului: stil vocal bazat pe muzica *rythm & blues*, dezvoltat în comunitățile afro-americane în anii 40 și ajuns la apogeu prin preluare de către cultura *mainstream* în anii 60.

matografelor în aer liber, foarte populare în America, revelând o "vulnerabilitate la imaginarul american și la mitologia lui secretă"⁷.

Cea mai de succes recuperare a unui text clasic semnată de Breuer a fost versiunea lui la *Oedip la Colona*. Breuer și compozitorul Bob Telson s-au reconectat cu înalta, ba chiar recalitranta artă a tragediei, plasându-i rădăcinile religioase în tradiția *gospel* și folosind cântăreți de *gospel* precum Five Blind Boys din Alabama. *Gospel la Colona*⁸ lua forma unui serviciu penticostal, cu preoți, imnuri ale congregației, rugăciuni, discursuri religioase și binecuvântări. Oedip era chiar orb și jucat în același timp de actorul Morgan Freeman și de cântărețul Clarence Fountain, cum se întâmplă în teatrul asiatic. *Gospel la Colona*, cum spunea Breuer, avea "ochi albi și urechi negre"⁹. În ciuda faptului că ritmurile lui erau contaminate de contagioasa muzică *gospel*, spectacolul era pe deplin fidel tragediei lui Sofocle.

Într-o altă colaborare cu Telson, *The Warrior Ant/ Furnica războinică* (1988), eroul animalier al lui Breuer era o creatură a cărei individualitate este negată de specia ei. Această fabulă provocatoare despre lupta împotriva conformismului beneficia de o montare multiculturală, Breuer folosind o varietate de forme teatrale occidentale, asiatice și africane. Furnica războinică era jucată de o păpușă Bunraku figurând un Samurai din secolul al XVIII-lea. Ca în *Furtuna*, eclectismul se dovedea contraproductiv, măiestria subtilă a maeștrilor Bunraku fiind copleșită de ambianța de circ a întregului. Totuși, montarea demonstra voința îndrăznească a lui Breuer de a amesteca cultura "înaltă" cu aceea populară, expresiile artistice "native" cu acelea exotice. În mai recentul spectacol *Peter și Wendy*¹⁰, un unic performer dă glas unei game largi de păpuși inventive. Breuer e fără teamă în căutarea lui de strategii recupe-

⁷ Breuer, Lee (1981), Interview in "Theater", vară/toamnă: 29.

⁸ Nota traducătorului: spectacolul *Gospel la Colona* a fost reluat pentru Festivalul de la Edinburgh în 2010.

⁹ Breuer, Lee (1983), *Towards an American Classicism, On the next wave*, noiembrie: 14.

¹⁰ Nota traducătorului: adaptarea lui Lee Breuer după *Peter Pan*, datând din 1996, a fost reluată pentru Festivalul de la Edinburgh, ediția 2009.

native, conștient fiind că un teatru care nu-și asumă riscuri nu poate redescoperi misterele pe care cultura americană nu le mai înțelege.

Alte lecturi:

- Breuer, Lee (1979), *Animations: A Trilogy for Mabou Mines*, New York: PAJ (Jurnalul de arte performative)
 (1983) *Hajj*, World Plays 3, New York: Performing Arts Journal Press.
 Marranca, Bonnie (1977) *The Theatre of Images*, New York: Drama Book specialists
 Rabkin, Gerald (1983) *Lee Breuer and his double*, On the Next Wave, noiembrie: 7-14
 Wetzsteon, Ross (1987) *Wild Man of the American Theatre*, Village Voice, 19 mai: 19-26

GERALD RABKIN

traducere de Cristina Modreanu

RICHARD FOREMAN (1937 –)

Născut în New York, dar crescut în Scarsdale, Richard Foreman s-a întors în orașul natal în 1962 cu licența susținută la universitatea Brown și un masterat obținut la Universitatea Yale, pentru a urma o carieră convențională de dramaturg. A revenit însă exact în momentul în care la New York lua naștere o nouă mișcare de avangardă multidisciplinară, parțial ca răspuns la imperativele politice ale epocii. Depășind încercările pur comerciale, tânărul dramaturg s-a simțit atras puternic de această energie experimentală și pregătit să-și aducă propria contribuție. Rădăcinile lui Foreman în comunitatea artistică de avangardă i-au influențat deciziile artistice: când a pus bazele teatrului său, el nu a căutat o clădire convențională, ci a închiriat parterul Cinematecii „Jonas Meka” de pe Wooster Street în cartierul care atunci devenea ceea ce astăzi e cunoscut sub numele de SoHo. Nu a căutat actori în sensul convențional al cuvântului: artiștii cu care lucra erau mai degrabă scriitori

avangardiști, creatori de film, pictori sau prietenii acestora. În acest context, teatrul lui Foreman s-a deschis cu spectacolul *Angelface* (1968). Deși piesa părea să dramatizeze situații domestice obișnuite, dialogurile sale ieșeau din cadrul interacțiunii sociale normale și nu aveau nici un sens, din punct de vedere al convențiilor acceptate. Chiar și cunoscătorii din public erau cu totul uimiți. Cum a concluzionat Foreman: ”în primii șase ani am știut că jumătate din publicul nostru va ieși din sală înainte de terminarea spectacolului, adesea în primele 20 de minute” (Foreman 1992: 74).

Nu numai absența narativității și personajelor convenționale erau de natură să disturbe. Publicul vremii era obișnuit cu asta din producțiile Open Theater și ale altor companii. Numai că, în vreme ce creațiile inovatoare ale lui **Chaikin**, Schechner sau **Grotowski** afirmau strategii precum unitate tematică, creație colectivă, prezență performativă și implicare emoțională, Foreman le respingea în mod activ pe toate acestea. El pune în loc exact contrariul: fragmentarea tematică, creația de autor, prezența scriitoricească și înstrăinarea emoțională brechtiană împinsă la extrem. Foreman a ajuns foarte repede să pună bazele unei estetici căreia i-a rămas credincios, scopul său fiind să purifice arta de obișnuințele ei emoționale, atât prin caracterul întâmplător al scriiturii, abordat ca manifest radical al teatrului său, cât și prin stilul dizarmonic al regiei sale.

Asemeni lui **Brecht**, Foreman e cel mai intelectual dintre artiști, cu o uriașă cultură și un discurs prolix. Dar, așa cum Brecht era mai practic și mai empiric din punct de vedere al creației teatrale decât ar fi lăsat să se bănuiască teoriile lui despre teatrul epic, și teatrul lui Foreman abia dacă articulează ideile lui teoretice. Teatrul lui s-a susținut de-a lungul timpului pentru că, atunci când e în forma cea mai reușită, e amuzant, spiritual, frenetic, uimitor, surprinzător, provocator, chiar dacă și reclamă un anume nivel intelectual. Foreman nu este numai obsedat de propria introspecție, nu e doar un explorator filozofic al realității recalcitrante. El este și moderatorul spectacolului, cel care amestecă textul, jocul, muzica, sunetele și obiectele alcătuind reprezentații unice.

Natura duală a muncii lui Foreman se reflectă și în numele pe care l-a dat companiei sale: Teatrul Ontologico-Isteric. Natura ”ontologică”

a teatrului lui Foreman rezidă în ferveța căutării nesfârșite pentru înțelesul absolut. De aici concentrarea activă asupra realității fiecărui moment individual, pe unele dintre ele Foreman adesea le re-joacă pentru a le putea ”scruta” din nou. Natura ”isterică” constă în felul în care evocă vulnerabilitatea psihică, teroarea și sexualitatea, o irațională punere în balanță față de raționalitatea implacabilă a proceselor mentale ale lui Foreman. Suprapunerea ontologicului cu istericul reflectă relația dintre Foreman dramaturgul și Foreman regizorul. Filozofia este – sau ar trebui să fie – o cercetare rațională, iar piesele lui Foreman refuză emoția fiindcă el nu vrea să polueze rațiunea. Pe de altă parte, teatrul nu e nimic dacă nu e corporal și, în starea de isterie, pretențiile corpului le spulberă pe cele ale minții. Iată de ce Foreman alege teatrul ca mediul său principal de exprimare și nu ficțiunea, poezia sau discursul prozei. Teatrul este aici, acum, palpabil.

În piesele lui de început, Foreman regizorul l-a deservit în mod conștiincios pe Foreman dramaturgul. ”Decorurile erau extrem de reduse... eu construiam totul. Dar nu adăugam nici un fel de decorațiune. Vroiam să se vadă doar tâmplăria mea ciudată.” (ibid: 71). Când a creat *Hotel China* (1971-1972), interesul lui Foreman a început să se îndeparteze de sub-textele psihologice aflate sub suprafața acțiunii conștiente. El a simțit tot mai mult că un spațiu cu decoruri minimale nu va permite textului să ricoșeze pe deplin spre mai multe niveluri de înțeles. Foreman regizorul și scenograful și-a asumat un rol mai mare în această auto-colaborare. El a văzut scena nu ca pe o platformă pe care să se desfășoare acțiunea, ci ca pe o ”cameră de reverberare care amplifică și proiectează muzica acțiunii, astfel încât aceasta să poată scoate la iveală întreaga scară de rezonanțe.” (ibid: 71). Toate materialele teatrului – scenografie, recuzită, lumini, sunete, corpuri – trebuiau aruncate laolaltă în spectacole polimorfe.

Să luăm, spre exemplu, începutul spectacolului *Hotel China*: erau acolo doi bulbi pe podea și câte un om așezat în spatele fiecăruia dintre bulbi. Unul dintre ei avea un sac deasupra capului. O lampă atârna deasupra sacului și un pachet înfășurat în hârtie stătea în poala celui alt bărbat. Blackout. Bărbatul neacoperit de sac spunea: ”scapă de piatra asta”. Cel acoperit răspundea: ”n-am observat-o”. Scena continua cu un

alt *blackout*, însoțit de zgomotul unei pietre lovite de un ciocan. Când luminile se reaprindeau, bărbații dispăruseră și o piatră se legăna încet, suspendată în aer, luminată de o lanternă. Bărbații se întorceau. Semne erau plasate pe peretele din fundal, dintre care pe una puteai citi: „FIECARE PIATRĂ E CAPABILĂ SĂ VIBREZE INDEPENDENT”. Un ecran cobora. Era proiectat un film în care bucăți de piatră erau așezate în varii poziții, în camere diferite. Pelicula se albea. Cu proiectorul încă mergând, o piatră de șase picioare era rostogolită în scenă. Păsărele ciripeau până când piatra se oprea. Un singur reflector lumina cu raza lui scena. Cântecul de pasăre se oprea. Echipa așeza pietre mici în jurul pietrei mari. Se auzea din nou zgomotul de ciocan lovind piatră. Se repeta de 10 ori. Apoi se lăsa tăcerea.

Un element vizual care a apărut în *Hotel China* pentru prima dată și care a devenit apoi, prin folosire succesivă, sinonim cu stilul teatral al lui Foreman era folosirea corzilor. Într-o scenă, Foreman a legat corzi de lateralele scenei, alcătuiind o pânză uriașă care se închidea pe fruntea unui actor. Corzile sugerau linii de forță ce emanau din mintea arzând de dorință a personajelor –și a autorului spectacolului. În spectacolele de mai târziu, omniprezentele corzi, intensificate prin adăugarea unor puncte negre, repetitive, au dezvoltat propria lor viață. Simțind că spațiul de joc era insuficient definit, Foreman dorea ca aceste corzi, împreună cu luminile îndreptate direct spre spectatori, să transforme scena într-un participant-provocator la spectacol, în loc să rămână o parte neutră a acestuia.

Mizanscena primelor spectacole ale lui Foreman era influențată de spațiul de pe Broadway pe care îl cumpărase drept casă pentru grupul său. Era un *loft* excentric de numai 14 picioare lățime. Convertit în teatru, oferea loc pentru numai 7 rânduri de scaune, care ocupau mai puțin de o pătrime din spațiu. Scena în sine avea 75 de picioare adâncime, din care primele 20 de picioare erau la nivelul podelei. Următoarele 30 de picioare urcau într-un unghi larg cu podeaua. În cele din urmă scena rămânea la un nivel de 6 picioare înălțime din adâncimea rămasă. Foreman a folosit această adâncime excentrică în avantajul său: în spectacol, actorii și obiectele se rostogoleau adesea de-a lungul celor 30 de picioare în jos. Panouri intrau din lateralele scenei pentru a

delimita diferite spații de joc a căror adâncime varia radical. Podeaua scenei, construită de la zero, se schimba pentru fiecare dintre producții. Putea să se ridice și să coboare ca un deal, sau un "zid" putea să apară și să izoleze doar o parte din ea. În fiecare spectacol, spațiul de joc se închidea și se deschidea în mod alternativ, alunecând înainte și înapoi vertiginos și devenind locul perfect pentru un *teatru al dezechilibrului*.

Pe măsură ce reputația lui Foreman creștea în comunitatea artistică, noi oportunități teatrale se iveau. Instituțiile teatrale îl chemau tot mai des, mai ales că statutul lui se consolidase în Europa. În 1976 a primit o ofertă să regizeze o nouă montare a *Operei de trei parale* a lui Brecht la Teatrul "Vivian Beaumont" de la Lincoln Center. Foreman nu mai montase niciodată opera altui scriitor decât a lui însuși, dar afinitatea lui cu Brecht era foarte mare. În versiunea lui la *Opera de trei parale* a încercat să recupereze ferocitatea pe care Marc Blitzstein¹ o sacrificase într-un spectacol off-Broadway foarte popular în epocă. *Opera de trei parale* a fost prima dintr-o serie de opt producții semnate de Foreman sub auspiciile lui Joseph Papp în următorii 12 ani, dintre care trei (*Pinguinul Touquet*, 1981, *Egiptologie*, 1983 și *Ce a văzut el?*, 1988) erau scrise de Foreman în tradiția Teatrului Ontologico-Isteric.

Foreman a închis teatrul său de pe Broadway în 1979. Wooster Group a oferit teatrului O-H spațiul său de joc, celebrul Performing Garage. Din 1985 până în 1990 Foreman a prezentat patru piese aici: două cu ansamblul Wooster Group – *Miss Universal Happiness/ Miss Fericire universală*, 1985 și *Symphonie of the Rats/ Simfonia șobolanilor*, 1988 – și două fără – *Cura*, 1986 și *Lava*, 1989. Foreman recunoaște că stilul de joc visceral al Wooster Group – atât de diferit de distanțarea ironică dictată de el actorilor cu care lucrase până atunci – a deplasat în mod clar rezultatul colaborării lor în direcții "hiper-chinetice":

Actorii de la Wooster Group nu ezitau să urmeze din plin sugestiile mele de a vorbi mai tare și de a se mișca mai repede... se aruncau înainte cu o determinare care mișca spectacolul mai repede și

¹ Nota traducătorului: compozitor american, 1905-1964.

mai repede, și îmi permitea să cer mai multă activitate fizică decât cerusem vreodată în trecut.” (Ibid.: 97)

În 1991 Foreman a preluat istoricul teatru de la etajul bisericii St. Mark de pe Second Avenue, în cartierul newyorkez East Village. Acest spațiu, care a găzduit toate creațiile recente ale regizorului, a dat o nouă formă viziunii lui regizorale, exact așa cum spectacolele sale de început erau influențate de forma spațiului de joc de pe Broadway. În timp ce al doilea era îngust și adânc, accentuând distanța, spațiul de joc de la St. Mark este larg și lipsit de adâncime, extinzându-se ca o cutie corneliană, nerăbdătoare să se umple de obiecte. După simplitatea scenică a primului spectacol montat aici, *The Mind King/Mintea rege* (1992), spectacolele de la St. Mark și-au îmbogățit tot mai mult componenta vizuală. Spectacolul *Samuel's Major Problems/ Marile probleme ale lui Samuel* (1993), se desfășura într-o cameră foarte bine luminată unde avusese loc o petrecere: baloane, confetii, hârtie creponată erau aruncate peste tot, și fotografiile ale unor cranii erau puse pe pereți, aceleași cranii care se amestecau cu alte obiecte stranie pe rafturi. În spectacolul *My Head Was a Sledgehammer/ Capul meu era un ciocan* (1994), decorul era o cameră cu table de școală, rafturi înalte de cărți și mici steaguri atârinate ici-colo. Putea să fie o cameră de lectură, un studio, un gimnaziu – sau toate la un loc. *I've got the Shakes/ Mă trec florii* (1995) repeta imaginea festivităților ratate: din nou baloane și steaguri festonau spațiul de joc, iar flori albe cădeau în cascade din tavan. Personajele și povestea rămâneau eluzive, tipic pentru Foreman, dar probabil că temele erau mai accesibile decât înainte. Cu vârsta, Foreman se apleca asupra unor teme ca moartea sau autoevaluarea existențială.

Richard Foreman va persevera. La fel ca personajul lui Beckett, Unnamable (Nenumitul, titlul romanului lui Samuel Beckett din 1953, al treilea roman al scriitorului, care prezintă perspectiva unică a unui personaj nenumit, *n. trad.*) nu poate merge înainte, dar o va face totuși. Așa cum se confesa în textul spectacolului *Permanent Brain Damage/ Afecțiune cerebrală permanentă* (1996), ”un om furios, deziluzionat și înfricoșat de viață, nutrește totuși credința oarbă că din haosul care îl înconjoară va răsări ceva minunat de frumos”. În cea mai accesibilă

dintre cărțile sale, *Unbalancing Acts/Acte Dezechilibrate* (1992), Foreman notează că ”în principiu, un artist face același lucru de-a lungul carierei sale” (ibid.: 85). Într-adevăr, și el a reciclat continuu imagini vizuale (corzile vârgate, detaliul tip colaj, liniile de forță, etc), titluri (*Capul meu era un ciocan, Mă trec fiorii*), preocupări intelectuale și strategii regizorale (interpretare non-interpretativă, întreruperi constante ale fluxului spectacolului, distanțare brechtiană prin intermediul luminilor orbitoare, a sunetelor deranjante și a fragmentării muzicale). Viziunea lui rămâne de neclintit și antagonistă: Foreman susține că atunci când criticii conservatori atacă arta contemporană pentru că se tem că va submina cultura Occidentală, teama lor e validă. Nu acum, ci ”pe termen lung”. Până atunci, Foreman va merge înainte – de 30 de ani și mai bine – continuând să creeze artă serioasă într-o cultură pe care o simte ca fiind ostilă artei serioase.

Alte lecturi:

- Foreman R. (1976) *Richard Foreman: Plays and manifestos*, ed. Kate Davy, New York: New York University Press
- (1985) *Reverberation Machines: The Later Plays and Essays*, Barrytown, NY: Station Hill Press
- (1992) *Unbalancing Acts: Foundations for a Theatre*, New York: Pantheon Books
- Rabkin, Gerald (ed.) (1999) *Richard Foreman*, Baltimore: John Hopkins University Press.

GERALD RABKIN

traducere de Cristina Modreanu

PETER STEIN (1937 –)

Locul regizorului german Peter Stein în istorie este similar cu cel al adolescentului în cadrul unei familii – în același timp rebel și săritor, în dispută cu mentorii săi și format de aceștia. Producția *Tasso* din 1969 a lui Stein a fost în mod evident încercarea unui tânăr regizor german ce lucra în inevitabila umbră a lui **Brecht** să confrunte moștenirea maestrului cu autoritatea crescândă a propriei sale sensibilități artistice. Rearanjarea scenelor din *Tasso* făcută de Stein îi datorează foarte mult lui Brecht: episoadele sunt grupate fără o aparentă secvențialitate. După cum observa Michael Patterson, „Subminând absolutul structurii dramatice a piesei, Stein a pus la îndoială absolutul structurii sociale pe care o reflecta” (Patterson 1981:21): nici că se poate, desigur, o definiție mai clară a „epicului” din teatrul brechtian. Patterson mai nota că actorul „Bruno Ganz nu s-a identificat cu Tasso, ci l-a ‘citat’ pe acesta” (ibid.:26) – trimitere la o tehnică teatrală folosită de Brecht pentru a provoca distincția dintre actor și rol. Patterson nota „efectul de șoc blasfemiator” (ibid.:24) obținut prin rostirea deliberat incorectă a replicilor de către Edith Clever, o modalitate tipic brechtiană de a supune normele sociale criticii prin rescrierea acestora într-o formă neobișnuită.

În 1970 Stein a decis să aplice principiul distanțării nu doar textelor pe care le pune în scenă, ci și modalității în care erau conduse teatrele din Germania. Printr-o mișcare radicală, a supus Schaubühne, teatrul pe care tocmai îl preluase, principiilor democrației și egalitarismului ce reprezentaseră o caracteristică a unora dintre piesele pe care le regizase. Aceasta era o lovitură la adresa tradiției controlului autocratic pe care regizorii germani îl exercitau de obicei, dar se baza pe convingerea lui Stein că actorii vor avea probabil o prestație mai bună dacă vor avea un cuvânt de spus în țelurile urmărite de compania teatrală ca întreg. Stein a ales piesa lui Brecht *Mutter Courage* (1970) pentru prima punere în scenă de la Schaubühne. Alegerea piesei era simbolică: așa cum personajele din dramă își pierd instinctele burgheze și îmbrățișează treptat gândirea comunitară, tot așa și desfășurarea repetițiilor, spera Stein, va

abandona autoritarismul tradițional și va adopta un mod mai democratic de funcționare. Stein s-a inclus singur într-un triumvirat de regizori care erau parte a unui colectiv mai larg ce cuprindea întreaga companie. Toți actorii participau la toate repetițiile pentru ca să contribuie, la întâlnirile zilnice, menite să discute direcția pe care urma să o ia producția piesei. Li se cerea sfatul chiar și tehnicienilor în legătură cu concepția regizorilor, iar părerile lor erau consemnate cu sfințenie. În efortul de a lărgi cercul participanților la democrația abia înfiripată a lui Stein, s-au instituit discuțiile post-spectacol, în care spectatorii erau încurajați să contribuie la procesul de creație a spectacolului. După cum remarca Stein într-un interviu cu Bernard Dort, „ceea ce intenționăm să explorăm... este o formă de teatru în care spectatorii sunt în final cei care creează teatrul... Ceea ce se arată va afecta direct spectatorii și îi va implica în dezbateri, făcându-i într-adevăr să-și pună la îndoială propriul lor mod de a dezbate”.¹

A devenit însă curând vizibil că pentru actorii și tehnicienii lui Stein responsabilitatea crescută de a conduce teatrul reprezenta mai degrabă o povară, decât o împlinire. Orele suplimentare erau obositoare, iar dezbaterile devenit frustrantă, cu un atât de mare număr de păreri contradictorii de împăcat. Considerentele practice au făcut în final ca regizorii să aibă partea leului în luarea deciziilor. Nici măcar așa nu a existat suficientă coeziune, deoarece chiar contribuțiile fiecărui regizor în parte trăgeau inevitabil spectacolul în direcții diferite. Decizia de a da actorilor importanți roluri episodice, pentru a da actorilor mai mărunți ocazia de a fi staruri, s-a dovedit a fi o irosire grosolană de resurse. Decizia de a da tehnicienilor și regizorilor drepturi de vot egale în probleme ce afectau serios administrarea companiei s-a dovedit de asemenea neinspirată: după certuri aprinse în legătură cu soarta unui inginer care fusese dat afară, s-a obținut un echilibru mai stabil atunci când membrii cu contracte temporare ai echipei nu au mai primit drept de a se opune deciziile comitetului.

Stein a ieșit din experimentul său cu democrația atât șifonat, cât și nerăbdător. Frustrarea sa a erupt într-o preocupare plină de zel extrem

¹ Stein, Peter (1972) Interviul cu Bernard Dort, *Travail Theatral*: 24.

față de opusul ideologic al democrației – teatrul nostalgiei burgheze. Stein a fost cât se poate de clar în legătură cu motivele abandonului scurtei sale cariere de purtător de cuvânt al proletariatului: compania va trebui să accepte, a argumentat el, că atât membrii acesteia, cât și spectatorii făceau parte în esență din clasa de mijloc și că, dacă recurgeau la o agendă revoluționară, erau și condescendenți, și ipocriți:

*Teatrul nu poate fi o formă de a pune în practică ideologia clasei muncitoare. Aceasta poate fi obținută doar prin practicarea luptei politice. Mijloacele sunt cuvântul, scrierea, imaginile etc, și nu interacțiunea care are loc între doi sau trei oameni, într-un spațiu închis, în fața a maximum 1300 de persoane.*²

Atunci când Stein a declarat vehement „Refuz să pun în repertoriu piese proaste care tratează așa-numitele probleme ale clasei muncitoare, doar ca să dovedesc cât de de stânga suntem” (în *Der Abend*, 21 iulie 1977), tonul său era cel al unuia pentru care refuzul modelului socialist era, de fapt, refuzul unei etici de familie. Era din nou adolescentul ce protesta excesiv din cauza legăturilor ce se formaseră între sensibilitatea sa și un anumit mod de gândire.

Revoluțiile socialiste, a explicat Stein de nenumărate ori, se jucau cel mai bine pe scena vieții, nu a teatrului. Revoluțiile nu numai că nu erau potrivite cu abordarea teatrală, dar teatrul însuși era compromis dacă se limita exclusiv la un material revoluționar. Următoarea sa punere în scenă, *Peer Gynt* de Ibsen (1971), a anunțat Stein cu zelul unui convertit, va ținti în schimb “să ducă la înțelegerea originilor noastre burgheze”³. De fapt, există o asemănare mai mare între tehnicile folosite în *Mutter Courage* și *Peer Gynt* decât ne-ar fi făcut să credem indignarea ideologică a lui Stein. Firul călăuzitor al modificărilor făcute de Stein la textul lui Ibsen era preocuparea pentru expunerea structurilor sociale pe care se sprijinea acțiunea dramatică:

² Stein într-o întâlnire cu actorii și personalul companiei, 30 noiembrie 1975 (Protocolul nr. 502 al teatrului Schaubühne).

³ Stein citat în Protocolul din 5 aprilie 1970 al teatrului Schaubühne.

Astfel Călătorul străin, în loc să-l întrebe pe Peer despre experiențele sale privind groaza, pune acum întrebări ca ... „Ai încercat vreodată să afli adevărul despre condițiile sociale din Norvegia?”

(Patterson 1981:70)

În scena trolului replicile lui Peer erau adaptate să nu sune „Sunt orice dorești – un turc, un păcătos, un trol”, ci „Sunt orice dorești – un mincinos, un capitalist, un trol” (ibid.: 84). Actorii erau implicați în discuțiile despre modificarea textului și Stein accepta decizia majorității în privința distribuției. Devotamentul teatrului Schaubühne pentru jocul de ansamblu a fost satisfăcut prin împărțirea rolului lui Peer în mai multe părți ce erau jucate de șase actori. Instrucțiunile primite de actori erau clar brechtene: trebuia să „jocă rolul și să-l critice”⁴.

Unii comentatori au legat realismul mai apăsător ce a intrat în monarhiile lui Stein din anii 70 și 80 de presupusul său interes față de „teatrul burghez”. De fapt, utilizarea realității de către Stein este interesantă tocmai pentru că *distrug*e iluzia pe scenă. Ploaia din *Piggy Bank* (1973), de exemplu, era atât de reală că distrugea jocul de-a “hai să ne prefacem” pe care se sprijină în mod tradițional actorii naturaliști pentru a menține iluzia scenică. Tehnica apare într-una dintre primele producții ale lui Stein, *Saved/ Salvat* de Edward Bond (1967), în care Stein a pus o barcă adevărată pe scenă, dar a omis în mod deliberat să picteze copacii și apa de care avea nevoie barca. Actul de a strecura un obiect real nelalocul lui în contextul ficțional al unei piese de teatru a avut efectul de a zgândări simțul realității al spectatorilor – exact intenția lui Stein.

Unul dintre aspectele cele mai memorabile ale binecunoscutei producții cu *Viața la țară* de Gorki (1974) a fost utilizarea unor copaci adevărați care, atunci când producția s-a mutat la Londra, au fost selecționați cu atenție și tăiați din pădurea Epping înainte de a fi plantați și udați într-un sol special preparat, pe scenă. Copacii aparțineau aceleiași categorii de realitate voit intruzivă care fusese folosită în mod repetat de Stein în cursul carierei sale, pentru a sparge naturalismul cultivat cu grijă al actorilor. Tot așa cum la Brecht naturalismul unei scene trebuia să fie

⁴ Canaris, Volker (1971) despre *Peer Gynt*-ul lui Stein, în *Theatre heute* 13:32.

construit înainte de a fi distrus, și la Stein implicarea publicului era o condiție esențială în distrugerea vrajei, ceea ce ducea la o “distanțare” eficace. În mod repetat, spontaneitatea creată cu trudă, a personajelor din *Viața la țară*, era distrusă printr-o încremenire – și întreruptă printr-un comentariu asupra acțiunii. Stein își încuraja actorii “să caute detaliile, doar pentru trebuia să fie ca în viață” (ibid.:113-114); dar își puneau actorii și să stea nemișcați din când în când și să se adreseze direct publicului, distrugând astfel orice “iluzie” pe care ar fi creat-o jocul acestora ca în viață.

Stein a început lucrul la *Viața la țară* printr-o conferință despre Gorki. Co-regizorul său Sturm l-a urmat cu o prelegere despre literatura rusă din secolul nouăsprezece. Lucrul la *Cum vă place* (1977) a început în același stil – cu o serie de seminarii despre Shakespeare și cultura elisabetană. A fost compilată o listă de lecturi ce conținea lucrări pe o mulțime de subiecte, inclusiv din filosofie și știință. Actorii alegeau domenii de studiu și li se cerea să-și prezinte concluziile în conferințe săptămânale. Au existat chiar și lecturi din Jung “pentru a ilustra dragostea utopică prin simbolul hermafroditului” (ibid.: 134) – un subiect academic pe cât se poate imagina de îndepărtat de tumultul activității practice din teatru. Actorii au lucrat la însușirea unor aptitudini fizice, cum ar fi dansul Morris, dar acestea erau privite ca niște exponate de muzeu – și așa au fost și prezentate într-o reprezentație-atelier (*work-in-progress*) intitulată *Memoria lui Shakespeare* (1976). Într-o epocă în care explorarea spațiului din afara limbajului reprezenta moda absolută, Stein s-a ancorat rigid în valoarea studiului intelectual al universului unei piese, înainte de a începe locuirea fizică a acestuia. Refuzul lui Stein față de lucrul orientat spre corp era similar cu refuzul său față de teatrul socialist: în ambele cazuri o metodă depășită de lucru era preferată unei alternative mai noi și mai la modă. Revoluționar la Stein era faptul că era un reacționar.

Cum vă place a fost pusă în scenă într-un studio de film. Lui Stein îi plăcea flexibilitatea pe care spațiul i-o oferea: îi permitea să mute publicul din loc în loc și să aibă secvențe jucate simultan în diverse zone. În timp ce anumite scene de la curte erau jucate ca bucați de decor pe scenă, altele implicau actori care se mișcau printre spectatorii care

trebuia să se adapteze la acțiune, ca și cum ar fi fost pe o stradă. Publicul urma apoi actorii printr-o ușă din perete care ducea, printr-un pasaj îngust, în “Arden” – o arenă largă scăldată în ciripit de păsări și lumină autumnală, presărată cu copaci și iazuri, frunziș, putineie de unt și furci de tors. Acțiunea avea loc simultan în tot acest spațiu vast. Unele momente erau surprinse, iar altele pierdute, în timp ce privirea se mișca odată cu acțiunea. Într-adevăr, exact tensiunea dintre ceea ce era zărit și ceea ce era ratat constituia un element vital al interesul stărnit de punerea în scenă.

Poate că cel mai memorabil – și controversat – aspect al producțiilor mai recente ale lui Stein este o extindere a acestei preocupări privind dimensiunile, scara unui spectacol. Stein a mutat teatrul Schaubühne într-o clădire nouă, care a fost proiectată să-i satisfacă nevoia crescută de spațiu mare și flexibil, la un cost de 25 milioane de lire sterline. Stein a părăsit Schaubühne în 1985 fără ca foamea de spațiu să-i fi scăzut: *Iulius Cezar* din 1992 a folosit 200 de figuranți pe o scenă de 45 de metri. *Faust*-ul pe care l-a montat în anul 2000 a durat peste 20 de ore și a costat 24 milioane de mărci – un preț care era, pentru mulți, în contradicție cu imaginea unui regizor care și-a început cariera montând *Vietnam Discourse* al lui Peter Weiss (1968) ca pe o serie de reprezentații agit-prop care se terminau în fiecare noapte printr-o colectă pentru finanțarea armelor către Vietcong. Pentru unii, Stein s-a vândut sistemului. Pentru alții, Stein a scăpat în sfârșit de povara trecutului său cultural și s-a maturizat ca un regizor cu o viziune independentă.

Alte lecturi:

Lackner, P. (1977) Peter Stein, *Drama Review*, T74 Iunie.

Patterson, M. (1981) *Peter Stein*, Cambridge: Cambridge University Press.

În românește:

Repetițiile și teatrul reînnoit – secolul regiei, volum conceput și realizat de George Banu, traducerea Mirella Nedelcu-Patureau, editura Nemira, 2009

SHOMIT MITTER
traducere de Anca Ioniță

JOANNE AKALAITIS (1939 –)

JoAnne Akalaitis este unul dintre cei mai inovatori și controversați regizori americani. Opera ei variază de la piese originale până la interpretări neconvenționale ale unor piese clasice. Apreciată pentru abordarea regizorală bazată pe imagini și sculpturalitate, Akalaitis combină în operele ei tip colaj, textul, actoria și decorurile, astfel încât să creeze medii teatrale extrem de evocatoare. Aproximarea ei de teatru este una profund fizică. În opera ei, evenimentul dramatic este prezent în mod palpabil în corpurile actorilor și în arhitectura scenică a spațiului, a imaginii, a luminii, a sunetului și a muzicii. Akalaitis consideră aceste aspecte concrete, fizice, ale teatrului ca fiind elemente compoziționale, iar acestea nu numai că produc emoție, dar mai mult, adaugă structură și formă spectacolelor ei. Spațiul teatral este și un spațiu psihologic; geografia fizică este și geografie emoțională. Ceea ce contează mai presus de orice, conform acestui regizor iconoclast, este ”interiorul și exteriorul împreună”¹.

Vreme de 20 de ani, Akalaitis a fost membru al companiei Mabou Mines cu sediul la New York, grup teatral colaborativ pe care ea l-a cofondat împreună cu Lee Breuer, Ruth Maleczech, David Warrilow și Philip Glass în 1970. Mabou Mines s-a distins printr-o complexă sensibilitate vizuală, prin rigoare intelectuală, principii democratice și o tradiție a colaborării cu artiști din varii discipline. Compania a rămas dedicată procesului creativ mai degrabă decât finalității comerciale, dezvoltându-și piesele teatrale de-a lungul unor îndelungate perioade de repetiții și ținându-le apoi în repertoriu câțiva ani. Încă din zilele de început la Mabou Mines, Akalaitis a recunoscut importanța muncii în colectiv. Ea consideră că actorii sunt indivizi inteligenți care gândesc

¹ Toate citatele atribuite lui JoAnne Akalaitis sunt extrase din notele ei de repetiții pentru *Ce păcat că-i curvă*, montat la Teatrul Goodman, Chicago, 1990 sau din notele pentru *Mormon Project*, regizat la Atlantic Center for the Arts, New Smyrna Beach, Florida, 1990, precum și din interviuri date de regizoare și conversații informale cu autoarea textului.

creativ și independent, și nu simpli executanți ai viziunii regizorului, de aceea încearcă să creeze un mediu democratic pentru repetiții, în care participanții să aibă libertatea de a inventa și de a explora. De asemenea, ea crede că este crucial pentru actori să dezvolte un sentiment al ansamblului de-a lungul perioadei de repetiții și așteaptă de la fiecare actor distribuit în producțiile sale să participe la sesiunile zilnice de încălzire fizică. Indiferent dacă actorii explorează imagini, mișcări sau gesturi într-unul dintre exerciții, sau în timp ce lucrează la o scenă, Akalaitis le amintește permanent că sunt ”împreună” în acest proces.

Pentru Akalaitis elementul primordial al teatrului sunt corpurile în mișcare în spațiul scenic. Ea caută actori care își *locuiesc* propriul corp într-o manieră relaxată și expresivă, actori care ”au obiceiul de a fi emoționali, dar căroră le place și să lucreze fizic”. În repetițiile ei, o mare parte din munca actorilor implică dezvoltarea unor conexiuni fizice cu textul, cu colegii actori sau cu spațiul scenografic. Akalaitis crede că toate marile piese cer actorului să fie ”pre-narativ”, să fie capabil să existe într-un fel de stare primitivă, subconștientă și deschis către lumile piesei. În acest scop, ea a dezvoltat o serie de exerciții fizice ce sunt în centrul procesului ei regizoral. Exercițiile, făcute de întreaga distribuție de-a lungul întregii perioade de repetiții, nu sunt menite să creeze situații improvizate sau scene. Rolul lor este să stabilească această stare pre-narativă, deschisă și alertă, într-un fel care să evite definirea fizicalității personajelor prea devreme în procesul repetițiilor.

O dată stabilit, acest fundament al fizicalității primitive devine baza pentru munca mai detaliată asupra scenelor în care Akalaitis și actorii se angajează, atunci când continuă explorarea universului unei piese.

În anii din urmă, Akalaitis a dedicat din ce în ce mai mult timp lucrului ”la masă” în primele zile de repetiții. Dar chiar și așa, ea își pune actorii în picioare din prima sau a doua zi, angajându-i într-o serie de exerciții fizice complexe, care pot dura oricât, de la 20 de minute la câteva ore, în acest timp sprijinându-și munca pe text. Discutând procesul de repetiții pentru spectacolul ei cu *Aniversarea*, de Harold Pinter la American Repertory Theatre (2004), Akalaitis explica că exercițiile ei de mișcare ”ajută la dezvoltarea unei companii” și ”îi ajută pe actori să învețe să vorbească unii cu alții prin intermediul corpurilor”. Ea adăuga:

”n-aș face niciodată un spectacol fără aceste exerciții. E foarte greu pentru mine să încep repetițiile și pur și simplu să mă pun pe lucru – am nevoie ca actorii să facă ceva mai întâi. Actorii mă conduc spre explorare, nu eu îi conduc pe ei” (Saivetz 2000: 188). În timp ce actorii fac exercițiile, Akalaitis fie privește atent, trecând ea însăși prin aceleași exerciții în imaginație, fie își lasă mintea liberă. Uneori, îi roagă pe actori să improvizeze singuri în timp ce ea notează idei și imagini. Regizoarea subliniază că exercițiile aduc beneficii în primul rând actorilor, mai degrabă decât ei, și se referă la acestea ca la o „pură cercetare actoricească”.

În timp ce fiecare exercițiu are propriul său scop și set de instrucțiuni, majoritatea cer actorilor să se miște prin spațiul de repetiții pe muzica pe care Akalaitis o asociază – tematic, emoțional sau structural – cu un anume text sau proiect regizat de ea².

Ea asistă ca un antrenor de pe margine, îndemnându-i pe actori să fie conștienți de senzația fizică a spațiului din jurul lor, în special a spațiului dintre ei. Le reamintește să fie conștienți de muzică și să o folosească, chiar dacă ceea ce se întâmplă să facă fizic se află în opoziție cu aceasta (de exemplu mișcare încetinită pe muzică cu un ritm frenetic). Actorii sunt rugați să nu-și coregrafeze mișcările pe muzică, ci să fie conștienți de calitățile emoționale ale acesteia și să ”lase muzica înăuntru”. În acest fel, muzica facilitează investigarea de către actori a imaginilor ce răsar din propriile istorii, din text, din sugestiile regizorului sau din elementele de decor aflate în spațiul fizic. În timp, exercițiile întăresc legătura actorilor unul cu altul și cu spațiul din jurul lor, care în cele din urmă va conține elemente de scenografie, recuzită, lumini și muzică. Ei devin astfel obișnuiți să lucreze în echipă și să creeze un vocabular de imagini, de gesturi și mișcări, atât personal cât și împărtășit cu ceilalți, vocabular ce poate fi invocat pe parcursul procesului repetițiilor.

Akalaitis compară senzația de energie a actorilor cu aceea a unei echipe de atleți ale căror reflexe sunt automate și orientate constant

² Exemple din muzica pentru repetiții folosită de Akalaitis: Jimmy Cliff/*By the Waters of Babylon*, David Byrne/*Burning Down the House* – pentru *Mormon Project* sau cântece de Marvin Gaye pentru *Trojan Women/Femeile troiene*.

înspre sarcina fizică a mișcării. Actorul, la fel ca atletul, folosește vederea laterală ca să simtă apropierea altui jucător, ca să simtă energia ce vine dinspre spectator, ca să simtă cum să găsească o formă pentru ritmul și dinamica momentului. Akalaitis a spus că îi displac ”oamenii care stau în picioare în fața decorului vorbind unii cu alții”.

Indiferent dacă îndeplinesc un exercițiu fizic sau o scenă după un scenariu existent, actorii lui Akalaitis sunt îndemnați ”să fie în scenă și să se vadă în ea”. Sunt încurajați să renunțe la ei înșiși, atât pentru circumstanțele fictive ale exercițiului sau scenei, cât și pentru ”unde” și ”cine” este actorul – mai exact, un corp mișcându-se în spațiul teatral, investigând o structură dramaturgică/emoțională/arhitecturală cu claritate și sinceritate. După Akalaitis, actorii trebuie să fie deschiși la tot ce e în jurul lor fără să se piardă în emoții; în orice moment, ei trebuie să fie conștienți de situarea lor precisă în geografia fizică și emoțională a lucrării respective. Tipul de prezență pe scenă pe care Akalaitis îl vrea de la actorii săi le cere acestora să fie sensibili și responsabili pentru ceva mai înalt decât propriile roluri individuale. Actorul dintr-un spectacol semnat de Akalaitis nu numai că *este* imaginea, dar o *și aruncă*, știind exact cu ce și cu cât anume contribuie el sau ea la totalitatea compoziției de pe scenă. Procedând așa, actorii sfârșesc prin a se vedea pe ei înșiși nu numai ca pe componente, ci și ca pe șlefuitori ai întregii ”imagini” de pe scenă.

Akalaitis oferă următoarea imagine din interior în ce privește abordarea sa regizorală: ”îmi iau majoritatea ideilor din fotografii. De fapt, toate imaginile din teatru sunt vizuale, chiar și limbajul – e imposibil să citești fără să produci imagini în mintea ta. Lucrul cel mai important pentru mine este să rămân credincioasă imaginilor mele”³. Ea și-a dezvoltat exercițiile fizice pentru a-și ajuta actorii să exploreze, într-un spațiu pe care îl împart, legăturile dintre fizicalitatea lor și aceste imagini din mintea lor, și ca să-i încurajeze să rămână credincioși acestor imagini.

La cel de al doilea simpozion anual al Universității New York care se concentra pe relația dintre decor și interpret, Akalaitis a vorbit despre

³ Wetzsteon, R. (1981) Mabou Mines, New York Magazine, 23 februarie: 30

dorința ei de a folosi decorul pentru a-i pune la încercare pe actori, dar și despre interesul ei de a lucra cu actori care ”pot vedea totul – pot vedea spațiul și pe ei înșiși în acest spațiu”⁴. Ea crede că un decor pretențios din punct de vedere fizic nu pune probleme actorilor și este, de fapt, preferabil pentru că adaugă o ”tensiune interesantă spectacolului”⁵. Akalaitis explică că actorii lucrează într-o manieră foarte intimă, ermetică, profund subiectivă, pe care în cele din urmă trebuie să o traducă într-un fel de a munci care este public, obiectiv și fizic:

”Actorul trebuie să se plaseze în spațiu, iar asta e foarte greu. Actorii spun ”o!, cu decorul ăsta e foarte greu de lucrat”. Toți spun asta. Trebuie să spună asta. Au nevoie să o spună. Apoi, au nevoie să facă următorul pas, adică să înțeleagă că decorul îi susține și îi îmbrățișează. Și trebuie să-și dea seama cum să-l domine. Eu spun adesea că actorii trebuie să posede spațiul. Și de obicei ei asta și fac.”

E ironic faptul că Akalaitis, despre care se spune adesea că este mai degrabă un regizor de decoruri decât un regizor de actori, își investește actorii cu un grad neobișnuit de responsabilitate imagistică. În special în fazele prime ale repetițiilor, Akalaitis îi încurajează pe actori să gândească regizoral, inventând imagini care își pot găsi locul în producția finală. Într-un fel, ea le dă puterea de a deveni, ceea ce Roland Barthes numea ”maestrul ai înțelesului”⁶. Dacă actorii doresc să se supună exercițiilor lui Akalaitis și au încredere în abordarea ei regizorală, ei se deschid către posibilitatea de a experimenta un grad neobișnuit de spontaneitate, individualitate și pasiune pe scenă. Ca rezultat, scena devine un vârtej în care imaginea, emoția și corpul se împletesc una cu alta.

Akalaitis a remarcat că, pentru ea, ”haosul, nu conflictul, este esența dramei” – illogicul, rebeliunea și nesăbuința. De obicei, ea dezgroapă ciudățenia și perversitatea din istorie, politică și cultură. Deși Akalaitis

⁴ Smith, R. (1992) Actors, Designers face Off: Can They be Partners?, American Theatre, aprilie: 49.

⁵ Ibid.

⁶ (1977) – ”Diderot, Brecht, Eisenstein” în Image-Music-Text, ed. And trans. S. Heath, New York: Hill- Farar: 74.

montează des opere scrise de oameni din alte culturi decât aceea americană, imaginația ei este sedusă de acele aspecte ale *psyche*-ului colectiv american care sunt deformate, demente, urâte, înfricoșătoare și pe care, cu tendința noastră ciudată spre un optimism naiv, le sentimentalizăm sau le reprimăm. Spectacolele ei au avut de-a face cu subiecte neliniștitoare precum dezvoltarea energiei atomice (*Dead End Kids: a History of Nuclear Power/Copiii sfârșitului: istoria puterii nucleare*, 1980 pe scenă, 1986 – în film); întrepătrunderea dintre eșecul politic și tragedia sexuală în Italia fascistă (*Ce păcat că-i curvă*, 1990); curentul de ipocrizie și fraudă ce animă religia mormonă (*The Mormon Project Workshop*, 1990); și sistemul grotesc de pedeapsă capitală dus la îndeplinire cu ajutorul unei îngrozitoare și în mod ciudat glorioase mașini de execuție (*In the Penal Colony/În colonia penală*, 2000-2001). Comentând pe marginea ”reuniunii fericite și periculoase dintre violență și umor” în piesele lui Euripide, Shakespeare, Beckett și Pinter, Akalaitis sugerează că aceste piese ne permit să trăim acea parte din viața noastră pe care altfel ne e interzis să o experimentăm: ”cred că acest interes pentru violență e sănătos. Violența are de-a face cu haosul și întunericul, iar haosul și întunericul sunt parte din religie, dramă, literatură, teatru și muzică. Vrem să ne scufundăm în asta din când în când”⁷.

Atrasă de subiecte și texte care tratează aspecte ale haosului în individ și societate, Akalaitis îmbrățișează haosul necunoscutului ca pe un aspect inevitabil al procesului creativ. Exercițiile ei fizice servesc drept structuri formale care să dea formă și conținut acestui haos, permițând actorilor să investigheze imagini personale, textuale și scenice într-un mediu sigur din punct de vedere emoțional. Ei devin participanți activi în partea de construcție a imaginii din spectacol, o zonă considerată în mod tradițional ca aparținând regizorului și scenografului. În timp ce membrana dintre interpretare și decor devine tot mai permeabilă, actorii joacă *cu* decorul și *înăuntrul* decorului, în loc să o facă în fața acestuia.

⁷ McKittrick, R. (2003) Party Politics, interview with JoAnne Akalaitis, American Repertory Theatre website, Cambridge, MA. – www.amrep.org/articles/2_3b/party.html

Integrarea interpretării și decorului este astfel la baza procesului regizoral al lui Akalaitis.

De la începutul anilor 70 JoAnne Akalaitis a fost considerată un regizor provocator, autoare de opere experimentale, uneori uimitoare, alteori invalidate de spectatori. Pentru că ea valorizează aspectele vizuale, spațiale și compoziționale ale teatrului, munca ei poate provoca plângeri din partea anumitor critici sau spectatori care trag concluzia că ea ar disprețuia procesul interior al actorilor. De fapt, Akalaitis respectă viața emoțională a actorilor și îi consideră pe actori ca fiind colaboratori activi și inteligenți în procesul de creare a producțiilor ei. Ea este un regizor care subminează limitele estetice, de aceea încercările criticilor și ale specialiștilor de a-i descrie opera, stilul și gustul eșuează adesea. Imaginația ei este provocată atât de structurile și sistemele relațiilor de putere, cât și de propriile ei vise. Ea se luptă cu întrebări complexe despre societate, filozofie și estetică fără a se mulțumi cu răspunsuri ușoare și așteaptă același lucru de la colegii ei, dar și de la critici și spectatori.

Alte lecturi:

- Bartow, A. (1988) *JoAnne Akalaitis* în *The directors Voice: Twenty-One Interviews*, New York: Theatre Communication Group: 1-19
- Cattaneo, A. și Diamond, d. (1996) *We are the Ones*, interview with JoAnne Akalaitis, the *Journal for Stage Directors & Choreographers* 10: 9-17
- Daniels, R. (1996) *Women Stage Directors Speak: Exploring the Influence of Gender on Their Work*, Jefferson, NC:McFarland
- Saivetz, D. (2000) *An Event in Space: JoAnne Akalaits in Rehearsal*, Lyme, NH:Smith&Kraus

DEBORAH SAIVETZ

traducere de Cristina Modreanu

ARIANE MNOUCHKINE (1939 –)

Teatrul lui Ariane Mnouchkine depinde de trei priorități interconectate, cărora le sunt subsumate toate celelalte obiective: construcția colectivă a producțiilor, mai degrabă decât viziunea singulară a unui regizor; teatralitate, mai degrabă decât reprezentare realistă; angajament politic, mai degrabă decât estetism. Ideile și practicile sale au evoluat între acești parametri de-a lungul celor 40 de ani în care a lucrat exclusiv cu Théâtre du Soleil (Teatrul soarelui, n.trad.) la Paris.

Compania pe care ea a co-fondat-o în 1964 era o organizație fără ierarhii, cu salarii egale și responsabilități comune, expresie a politicii de stânga la care aderaseră membrii ei. Fără să fie în mod specific alinați vreunui partid, ei au participat la revolta studenților și muncitorilor din mai 1968, organizând un turneu cu spectacolul *La Cuisine/Bucătăria* (piesa lui Arnold Wesker) în fabricile aflate în grevă. Mnouchkine împărtășea principiile lui Vilar despre includere și accesibilitate definite prin noțiunea de "teatru popular", iar cu Brecht ideea că teatrul este esențial în încercarea de a determina schimbarea socială.

Totuși, ea a respins constant anumite calificări ale operei sale, considerate de unii drept "didactică" sau "militantă" – caracteristici cunoscute drept "brechtienne", văzute în contextul francez al anilor 60 și 70. Termenii au rămas atașați spectacolelor ei de la celebrele spectacole *1789* (1970) și *1793* (1972), ambele create în formă de promenadă. Théâtre du Soleil montase aceste extraordinare fresce sociale ale Revoluției Franceze ca pe o analogie la momentele egalitare din mai 1968. Și totuși, Mnouchkine nu se gândise la aceste producții ca având scopul de a instrui sau de a convinge audiența, ci ca la o încercare de a înțelege, *împreună cu publicul*, istoria trecută și prezentă despre care toți știau câte ceva. Toată lumea în Franța studiasă după aceeași curriculă școlară și toată lumea trecuse prin mai 1968.

Pledând pentru ideea că teatrul este o modalitate de a învăța istoria, mai degrabă decât de a o transforma, așa cum prevăzuse Brecht,

Mnouchkine a înclinat balanța dinspre ceea ce putea fi considerată politică activă înspre un concept mai fluid, conform căruia ideologia e mult mai puțin importantă decât viețile oamenilor implicați în evenimentele ce țin de ea. O ușurare în acest sens aduce și credința holistică a lui Mnouchkine cu privire la relația dintre teatru, societate și istorie, care, pentru ea, nu este o problemă națională, ci ține de istoria lumii.

Oare viața constă în a sta închis între patru pereți sau în a-i cunoaște pe ceilalți, în a călători, în toate sensurile pe care le putem da termenului? Când facem teatru, creăm, construim o lume pe scenă, în jurul scenei și prin felurile în care publicul ne primește. În fapt, nu-mi place să vorbesc despre toate astea ca și cum ar fi detașate de restul. Aceasta este istorie. Viețile noastre sunt situate în orice moment într-o perioadă istorică: fie decidem încă de mici că suntem o fată sau un băiat care vor participa la istorie; fie decidem că istoria se face fără noi, ne punem capul într-o gaură neagră și nu ne mai mișcăm.” (Le Monde, 26 Februarie 1998)¹

Mnouchkine discuta aici spectacolul *”Et soudain, des nuits d’éveil”/ Deodată, nopți de trezie*, (1997) care trata genocidul și exilul poporului tibetan. Ea continua:

Când vorbim despre aceste culturi care dispar, de la Tibet la Cambodgia, e vorba despre bucăți din noi care dispar. Singura mea comoară este lumea. Nu sunt nici interesată, nici altruistă dacă îmi doresc să o avem cât mai puțin devastată posibil. (Ibid.)

Aceasta poate fi descrisă ca o politică umanistă și umanitară, a cărei importanță este palpabilă mai ales în temele lui Mnouchkine din 1985, când ea a montat spectacolul de 10 ore *L’Histoire terrible et inachevée de Norodom Sihanouk, roi de Cambodgie/ Istoria teribilă și nesfârșită a lui Norodom Sihanouk*, regele Cambodgiei. Pe scurt, spectacolul desenează o imagine devastatoare: distrugeri în masă ale popoarelor, regicid, matricid, război, luptă împotriva opresiunii morale și politice și

¹ Traducerea autoarei (în engleză).

a in justiției sociale, fanatism religios, autoritate abuzivă, intoleranță, exil, căutare de azil și lipsă de casă. Toate acestea sunt, pentru Mnouchkine, episoade globale care distrug umanitatea. Nici un alt regizor care a lucrat la sfârșitul secolului XX nu a pus în centrul teatrului său asemenea subiecte urgente și atotcuprinzătoare.

În ceea ce privește compoziția, Théâtre du Soleil a atras pentru prima dată atenția internațională prin practica sa de "creație colectivă", care a reușit să producă spectacole ample, de artă. *Creation collective/ Creația colectivă* se referă la scrierea în comun, direct pe scenă, nu pe hârtie, folosită ca modalitate de dezvoltare a primelor producții – *Les Clowns/Clovnii* (1969), *1789, 1793* sau *L'Age D'or/ Vârsta de aur* (1975). Toți membrii companiei făceau cercetări pentru materialul lor. Scenariile erau scrise din situații improvizate, povești, scene și personaje. Mnouchkine credea că asta este necesar pentru că "actorii sunt autori mai mult cu sensibilitatea lor și cu corpurile lor decât ar fi în fața unei foi albe de hârtie" (Williams 1999: 55). Scenariul fizic implica experimentarea cu diferite costume și machiaj de la bun început, pentru ca interpreții să poată vizualiza munca lor. Această abordare vizuală a devenit o trăsătură permanentă a creațiilor Théâtre du Soleil.

Când a fost montat spectacolul *1789*, Mnouchkine a observat că era nesigură cu privire la rolul ei exact în companie, deși credea că se află acolo "pentru a încuraja, pentru a da energie" (Babelet și Babelet 1979: 48). Totuși, când s-a ajuns la spectacolul *Vârsta de aur*, era destul de sigură că munca în colectiv nu implică "excluderea locului specific al fiecărui individ", și se baza pe fiecare să-și ocupe locul într-un fel de "centralism democratic" pentru a asigura "maxima creativitate în fiecare funcție" împlinită de fiecare dintre ei. (Mnouchkine în Williams 1999: 57). Funcția ei specială era să centralizeze activitatea. Mnouchkine definea atunci rolul ei de regizor în termeni funcționali, care nu sunt identici cu termenii ierarhici, și și-a menținut poziția până astăzi.

După spectacolul *Vârsta de aur*, "creația colectivă" desemnează o marcă mai precisă a sarcinilor artistice. Actorii au continuat să improvizeze, dar nu mai inventau și scenariul. Mnouchkine a scris ea însăși *Mefisto* (1979) și a regizat *Richard II* (1981), *A douăsprezecea noapte* (*La nuit des rois*, 1982) și *Henry IV* (1984). A continuat

explorarea marilor texte cu *Les atrides/Atrizii* (1990-1992), o tetralogie în care *Ifigenia în Aulis* a precedat *Orestia* lui Eschil ca să ajute publicul să înțeleagă evenimentele din cea de a doua. Reîntoarcerea lui Mnouchkine la texte preexistente a fost motivată de două dificultăți majore pe care le-a identificat: nu putea să dezvolte arta actorului – ceea ce o interesase încă de la începuturile carierei - dacă nu înțelegea din interior principiile actoriei în Asia; și nu putea să aducă în scenă în mod adecvat evenimente contemporane, înainte ca întreaga companie să fi înțeles cum trataseră Shakespeare și Grecii istoria cataclismică.

Nevoia ei de a înțelege ororile istoriei noastre a făcut-o să o descopere pe autoarea feministă Hélène Cixous care, credea Mnouchkine, era scriitorul potrivit să producă genul de texte de care ea avea nevoie. Scrierile lui Cixous au susținut temele umanitare ale Théâtre du Soleil: *Norodom*, despre masacrele produse de Khmerii roșii; *L'Indiade ou L'Inde de leurs rêves/Indiada sau India viselor lor* (1987) despre lupta Indiei pentru independență; *La Ville parjure/ Orașul sperjur* (1994), despre cei lipsiți de domiciliu și despre scandalul sângelui contaminat cu HIV din Franța începutului anilor 90; *Les Tambours sur la digue/ Tamburii pe dig* (1999) despre cum propriul interes și lăcomia distrug comunități și întregi societăți. Pentru *Et Soudain.../Și deodată...*, Cixous a aranjat și editat sutele de ore de scene improvizate ale actorilor și a ajuns la patru ore. După 15 ani de colaborare apropiată, Hélène Cixous trebuie considerată ca o prezență esențială pentru dezvoltarea Théâtre du Soleil.

Creation collective încorporează deasemenea și alte activități pentru care Soleil este renumit. Actorii ajută la crearea costumelor, a decorurilor și elementelor de recuzită, tot ei fac curățenie și gătesc pe rând. Actorii pregătesc mese și pentru spectatori, pe care îi servesc în pauză, îmbrăcați în costume și machiați ca în spectacol. Toate acestea sunt consecvente cu ideea lui Mnouchkine despre teatru ca eveniment total: locul în care este jucată o producție trebuie să fie o extensie senzuală a acesteia. Pentru spectacolul *Și deodată...* sute de imagini mici ale lui Buddha umpleau locul de joc de la Cartoucherie, fosta fabrică unde, începând de la spectacolul *1789*, Théâtre du Soleil și-a stabilit domiciliul. Mâncare tibetană era servită spectatorilor și o hartă gigantică a țării și a așezării

ei în Asia acoperea întreg peretele din spate al vastului hangar al Cartoucheriei, unde oamenii se întâlneau, mâncau și vorbeau. Atmosfera convivială și simțul celebrării sunt fundamentale pentru noțiunea de teatralitate a lui Mnouchkine, înțeleasă aici ca o responsabilitate de a aduce mediul teatral, actorii și spectatoriilor împreună.

Spațiul este, pentru Mnouchkine, nu ceva de umplut, ci ceva de structurat pentru nevoile fiecărei producții. În 1789 în spațiul de joc se află multiple platforme care întăresc acțiunea (adesea acestea au ecou de la o platformă la alta), narațiunea și mișcarea și creează excitația asociată istoriei în plină desfășurare. În producțiile după Shakespeare, spațiul de joc are o extindere stil *hanamichi* (o extindere a scenei folosită în teatrul japonez Kabuki în special pentru intrările și ieșirile actorilor. Este alcătuită dintr-o platformă de lemn, elonjată, care se află în stânga scenei centrale și se întinde din spatele teatrului până la scena principală, trecând prin public, *n.trad.*), permițând actorilor să pregătească terenul pentru intrări în scenă superbe și ieșiri în săritură peste granițele lui. În *Toboșarii...* spațiul este conținut, ca într-un spectacol de păpuși, ceea ce se potrivește pentru o producție ai cărei actori mănuiesc marionete ce simbolizează personajele (primul și ultimul spectacol de acest tip pentru Théâtre du Soleil). Spațiul din spatele gradinelor pentru spectatori ține loc de cabine pentru actori. În spectacolul *Orașul sperjur*, un fugar apare din acest spațiu și se îndreaptă alergând spre scenă. Furiile (referință a lui Cixous la Furiile din *Atrizii*) mătură acest spațiu ca să ajungă la pământul din Hades, într-o scenă de mare efect.

Impactul imediat este una dintre trăsăturile definitorii ale teatralității lui Mnouchkine, așa cum este și simțul diferenței pe care actorii îl creează prin "persona" (masca pe care și-o pun pentru spectacol, *n.trad.*) lor. Spectatoriilor îi văd îmbrăcându-se și aplicându-și machiajul elaborat – inovația lui Mnouchkine inspirată din teatrul asiatic și aplicată teatrului european. Este esențial ca spectatoriilor să fie martori la această întretăiere a realității cu fantezia, pentru că producțiile lui Mnouchkine sunt figurări eliptice ale unor evenimente istorice, niciodată reprezentări literale ale acestora. Realismul este *anatema* pentru Mnouchkine, în special când presupune construirea psihologică a personajului. În spectacolul *Și deodată...*, de exemplu, ea tratează situația politică din Tibet prin

numeroase metafore ale dislocării și mazilirii. Principala metaforă din spectacol este trupa itinerantă de artiști tibetani, care simbolizează întreg poporul tibetan. O metaforă subsidiară este un vagabond fără casă care nu este nici el redat realist, ci printr-un amestec de Charlie Chaplin și Arlecchino din *commedia dell'arte*.

Premiza de la care pornește Mnouchkine este aceea că teatrul trebuie să folosească transpunerea metaforică, de care "starea" actorilor este imposibil de separat, pentru a vorbi efectiv despre lume. *État* (stare) este un cuvânt des folosit de Mnouchkine pentru că definește ceva intrinsec scopurilor ei:

În munca noastră, ceea ce numim "stare" este pasiunea primară care îl preocupă pe actor. Când este "furios", trebuie să schițeze furia, să o joace. Personajele lui Shakespeare își contemplează adesea peisajul interior. Pasiunea pe care ei o simt trebuie să fie exprimată de actor. E vorba de o chimie. Nu e doar o chestiune de simțire; e și o chestiune de arătare a ceea ce simți. Desigur, nimeni nu poate arăta ceea ce nu știe sau nu-și poate imagina, dar trebuie să fie o chimie acolo, o transformare. Un actor este persoana care găsește o metaforă pentru o emoție."

(Williams 1999: 96)

O "stare" trebuie să fie extremă, de vreme ce a o tempera înseamnă să sucombi teatrului psihologic. Această idee ghidează regia lui Mnouchkine, care insistă în a nu-i lăsa pe actori să se complacă în stări, ci să se miște rapid de la una la alta, în "ruptură discontinuă" (ibid.: 8). Actorii trebuie să fie întotdeauna concentrați fizic și mental – să fie "acolo" și "prezenți", cum spune ea – în stările lor succesive, pentru a le proiecta la capacitate maximă. În afară de a broda pe baza improvizației pentru a ajunge la aceste rezultate, Mnouchkine folosește diferite tehnici ale *commedia dell'arte*, inclusiv acrobație și măști, adoptând principiile expresiei corporale ale lui Jacques Lecoq. În *Tartuffe* (1995), de exemplu, o deplasare laterală este o metaforă pentru lascivitate, care se combină cu alte metafore fizice (pentru dominație, opresiune, etc) pentru a construi critica spectacolului față de fundamentalismul religios. Metaforizarea îi dă lui Mnouchkine o extraordinară oportunitate de a

trata problemele lumii deghizate, s-ar putea spune, de vreme ce metafora este un mod indirect de abordare.

Deși teatrul fizic european a ajutat-o să-și modeleze opera, teatrul asiatic a devenit principala referință a lui Mnouchkine pentru că furnizează resursele tehnice, emoționale, senzuale și imaginative de care ea are nevoie pentru o "teatralitate" optimă: cuvinte, muzică și dans, împreună cu texturi somptuoase pentru costume, capișoane și machiaje. "Teatrul vestic", susține ea, a creat texte magnifice – Shakespeare, Molière, Eschil, pe care le-a transformat în spectacole – dar teatrul oriental este arta actorului... Orientul știe ce înseamnă un actor".² Producțiile ei shakespeareiene explorează dinamica teatrului Kabuki și Noh prin felul în care actorii aleargă cu genunchii îndoiți, pozează cu genunchii depărtați și stilizează mișcările brațelor, unele dintre aceste mișcări amintind de filmele cu samurai ale lui Kurosawa. În spectacolul *Atrizii* e folosit în primul rând felul în care sunt articulate mișcările ochilor, ale mâinilor, ale degetelor în teatrul Kathakali, dar și complicatele acoperăminte pentru cap bogat ornate. În *Și deodată...* sunt folosite dansuri din Tibet, pe care compania le-a învățat de la actorul tibetan Dolma Choden. Spectacolul *Toboșarii...* este o extraordinară încercare de a "fura" secretele Bunraku. Multe din producțiile lui Mnouchkine folosesc măști în maniera Balineză, uneori combinate cu măștile *commedia dell'arte*. Fețele sunt albite, ca în Kabuki, ca în *commedia dell'arte* sau ca în clownerie, în timp ce ochii și sprâncenele sunt în general marcate puternic cu negru. Vopseaua albă pusă pe față e un mod de a masca. Muzica se aude fără pauză în spectacolele ei și poate fi văzută ca o altă referință la practicile performative din Asia. Scrisă și interpretată de Jean-Jaques Lemêtre, care își construiește aproape toate instrumentele, această muzică e plină de sunete neobișnuite, ceea ce o face incomparabilă cu alte tipuri de muzică.

Atracția lui Mnouchkine pentru teatrul asiatic nu este, în nici un caz, unică, dar relația ei cu acesta este în mod excepțional intensă din patru motive. Ea explorează un spectru larg de forme performative asiatice; se

² Shevtsova, Maria (1995) Sur la Ville parjure – Un théâtre qui parle aux citoyens: entretien avec Ariane Mnouchkine, *Alternatives Théâtrales* 48: 72. Apărut și în *Scenele Europei de Vest* 7 (3): 5-12

concentrează pe o formă într-o producție înainte de a trece la alta; amestecă aceste forme cu texte non-asiatice, contexte și conținuturi; în mod sistematic le transformă în spectacole ce au atât un scop teatral cât și unul social. Producțiile ei nu sunt asiatice. Ele includ o varietate de forme teatrale europene, rețeta Mnouchkine fiind aceea a unui teatru hibrid din punct de vedere cultural și formal, al cărui scop este să genereze emoție, bucurie și plăcere și să inspire publicul astfel încât acesta să înțeleagă importanța a ceea ce vede. Ea crede că teatrul pe care-l face ar putea fi descris ca un "teatru cetățenesc" tocmai pentru că, mai presus de orice imperativ politic, spectatorii sunt pe deplin capabili să-și exercite responsabilitatea civică.³ Aceasta constituie pentru Mnouchkine o autentică perspectivă socio-politică, ce se bazează, din necesitate, pe etica individuală și colectivă.

Spectacolul de șapte ore *Le Dernier Caravanserail/ Ultimul caravanserai* (Odiseea), creat în 2003 nu mai apelează la formele orientale. Aici, ea se întoarce la principiile *creation collective* stabilite odată cu spectacolul 1789 și la un angajament tip "teatru cetățenesc" mai puțin metaforic și mai direct, mai încărcat emoțional. Spectacolul tratează problema globală a refugiaților. Mnouchkine și câțiva dintre actorii ei au strâns ore întregi de interviuri în centrele de detenție de la Sangatte în Franța și Villawood în Australia. Compania întreagă a extras apoi motivele ce se regăseau în comun în aceste interviuri. Rezultatul este un montaj de întâmplări puternice ce au loc în timp, locuri și spații juxtapuse. Este jucat în franceză, farsi (pentru personajele iraniene și afgane), în germană, rusă, engleză și alte câteva limbi, toate ilustrând lingvistic compoziția larg internațională a celor 40 de actori ce fac parte din companie din 1980 încoace. Dislocare, mazilire, violență și teroare: Théâtre du Soleil ne aduce în fața ochilor, cu vervă, starea umanității de astăzi.

Alte lecturi:

Babelet, Marie-Luise și Babelet, Denis (1979) *Théâtre du Soleil ou la quête du bonheur*, Paris: CNRS Editions, Diapollivre.

³ Ibid.: Mnouchkine afirmă că "atunci când spectatorii sunt tratați ca cetățeni, deja li se cere să fie cetățeni"

- Kiernander, Adrian (1993) *Ariane Mnouchkine and the Théâtre Soleil*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Quillet, Françoise (1999) *L'Orient au Théâtre du Soleil*, Paris: L'Harmattan.
- Williams, David (compilat și editat) (1999) *Collaborative Theatre: Théâtre du Soleil Sourcebook*, London: Routledge.

În românește:

- Pascaud, Fabienne – *Ariane Mnouchkine. Artă prezentului*, trad. Daria Dimiu, Fundația Culturală "Camil Petrescu" și editura Cherion, 2010.
- Repetițiile și teatrul reinnoit – secolul regiei*, volum conceput și realizat de George Banu, traducerea Mirella Nedelcu-Patureau, editura Nemira, 2009.
- Ariane Mnouchkine – *Introducere, selecție și prezentare Beatrice Picon-Vallin*, trad. Andreea Dumitru, Fundația Culturală "Camil Petrescu" și editura Cherion, 2010.
- Josette Féral, *Întâlniri cu Ariane Mnouchkine. Înălțând un monument efemerului*, traducerea Raluca Vida, Colecția Prezențe și Metode, 2009

MARIA SHEVTSOVA

traducere de Cristina Modreanu

TADASHI SUZUKI (1939 –)

Din 1972, când *On the Dramatic Passions II / Patimile dramatice II* a fost văzut prima oară la Festivalul *Théâtre des Nations* din Paris, piesele lui Suzuki au fost aclamate pretutindeni pentru intensitatea extraordinară a interpretării dramatice și reluarea îndrăzneță a textelor clasice. Numit "un Grotowski japonez" de către presa de limbă franceză, opera sa a fost văzută ca o realizare în manieră Kabuki a "Teatrului cruzimii" al lui **Artaud**. În spatele acestor acolade se afla un sistem bazat pe o nouă sinteză de tehnici tradiționale și moderne și o aplicare riguros-originală a suprarealismului la acțiunea de a "face vizibile" fanteziile omenești. Acest sistem folosea un colaj postmodernist de piese clasice, al căror caracter familiar făcea mai ușoară evidențierea modului original al reorganizării lor semantice.

Suzuki susține că “actorul compune... bazându-se... pe simțul prin care păstrează contactul cu pământul (cu teluricul) (Rimer 1986: 8) iar acesta „determină forța și chiar inflexiunile din vocea actorului” (ibid.: 6). După cum îi mărturisea lui James Brandon în 1976:

Suprimarea este esențială pentru teatrul japonez... Mie (postura ochilor mijiți) sau ieșirea din scenă în salturi (roppo) din teatrul Kabuki nu au nimic natural. Așa că actorul se confruntă cu o tensiune aproape insuportabilă... fiindcă utilizează gesturi lipsite de naturalețe pentru a exprima emoții naturale... Actorul Kabuki îl absoarbe pe spectator în imaginea sa teatrală copleșitor de dinamică. Secretul acestui tip de actorie este eliberarea bruscă a acțiunii suprimate, și apoi din nou suprimare... (eliberare) și tot așa... Am putea să-i spunem tensiune, însă nu este vorba de tensiune musculară, ci de tensiune psihologică.

(Brandon 1978: 29- 42; sublinierile mele)

Suzuki nu este însă atavic. Este conștient că tropăitul în forță era o metodă folosită “la începuturi pentru a îndepărta, prin magie, răul”, așa cum susține Origuchi Shinobu. Suzuki este de asemenea conștient de faptul că, în lumea contemporană, acesta se folosește pur și simplu ca mod de “eradicare a percepției propriului corp aflat în starea sa obișnuită, de zi cu zi”, pentru a construi o prezență scenică puternic expresivă. (Rimer 1986: 11). În viziunea sa, sinele actorului trebuie să răspundă la dorințele pe care ceilalți le proiectează asupra lui... Rolul actorului poate fi comparat în această privință cu cel al “șamanului”.¹ Știe că în societatea contemporană cea mai importantă “posesie” este, cel mai probabil, reprezentată de un obiect de consum și evidențiază acest lucru punându-le celor trei surori ale lui Cehov în mână sacoșe de supermarket, atunci când acestea pleacă la Moscova, și așezând pe scena piesei *Bacantele* scrumiere cilindrice enorme în culorile alb și roșu ale mărcii Marlboro. “Heil Coca-Cola”, cum spune cu tâlc Heiner Müller în *Hamletmachine*.

¹ Deborah Leiser- Moore, *Toga training notes*: 6.

Pregătirea și stilul actoricesc postmodern ale lui Suzuki sunt puse în evidență cel mai bine în spații care îmbină noul și vechiul. Ferma renovată a lui Iozaki Arata, *Teatrul Mountain Hall (Sanbô)*, cu ringul său de dans de ultimă tehnologie, din aluminiu anodizat, evocă un spațiu Noh, fiind însă, în același timp, total *diferit* de el. Spațiul Noh își are singurul punct de intrare și ieșire spre scenă, de-a lungul punții *hashigakari*; însă *Mountain Hall*-ul lui Suzuki este construit în mod ingenios și economic astfel: dispune de “două culoare care servesc drept spațiu de joc. Între culoarul din față și cel din spate, este instalată o structură flexibilă separatoare numită *shoji* (ibid.: 23). Oricare dintre aceste paravane, din hârtie, lemn sau geam reflectorizant sau opac, se poate transforma în punct de ieșire sau de intrare. Spațiul său de joc caută să optimizeze fluxurile continue de mișcare (în altă parte, Suzuki compară regizorul cu un “controlor de trafic”):²

În viziunea mea, omul modern, lipsit de un spațiu al său și ai cărui zei au dispărut, trăiește cel mai bine pe genul de scenă pe care am construit-o eu. Cu toții, în anumite momente, pretutindeni, se pare că trăim o viață alcătuită din compunerea mai multor pasaje (treceți)”.

(Ibid.: 24)

De exemplu, într-o producție a piesei *Electra*, la Delphi Stadium în 1995, Suzuki a utilizat treceri de pietoni care se intersectau “în buricul pământului”. Acestea făceau trimitere atât la o intersecție modernă cât și la tărâmul celor morți, întrucât fâșiile textile albe și negre pe care le-a utilizat erau elemente de doliu japoneze. Asemenea spații de reprezentare flexibile, în care structurile arhitecturale și decorurile încadrează și accentuează ritmica și relațiile spațiale stabilite între actori, se potrivesc cu stilul postmodern al interpretării și cu textele sub formă de colaj, care îl caracterizează pe Suzuki.

Principiul menționat mai sus, cel al suprimării (*tame*), stă la baza sistemului de pregătire actoricească practicat de Suzuki. Pentru a crea o

² Interviu în cadrul seriei NHK TV, *Suzuki Tadashi no sekai (Lumea lui Suzuki Tadashi)*, July 1993.

impresie puternică a prezenței sale pe scenă, actorul trebuie să înmagazineze o rezistență artificială în *hara* (centrul psiho-fizic dintre șolduri). Aici își are sediul respirația, platforma pe care așezăm trunchiul, centrul nostru de gravitație. Suzuki a comparat corpul gata de acțiune din cadrul poziției de pre-joc (*kamae*) cu un Boeing 747 pe pista de decolare, chiar înainte să-și ia zborul. Motoarele sunt ambalate la viteză maximă, însă frânele sunt încă în funcțiune. Pe scenă, această tensiune nu se eliberează niciodată complet. După cum spune Kanze Hideo: “Energia...este consecința tensiunii care există între două forțe opuse”.³ În tradiția spectacolului japonez, această stare poartă numele de *hippari-ai*.⁴

Una dintre imaginile mentale menite să îl ajute pe ucenic să adune necesarul de energie-rezistență în *hara* este aceea a actorului-marionetă: o sfoară trage în sus dinspre cap, o alta trage în jos dinspre pelvis, a treia trage în față dinspre buric, iar a patra limitează mișcările dinspre regiunea lombară. Toate aceste linii imaginare ale forței ajută la acumularea rezistenței în centrul respectiv. Prin practică, actorul poate intra în această stare de tensiune imediat, pur și simplu adoptând poziția *kamae* (poziția “gata de acțiune”), însă ucenicul are nevoie de mai multe discipline pentru a adânci nivelul de conștientizare al acestei sensibilități.

Printre alte exerciții, Suzuki a inventat și o serie de tipuri de mers artificiale, fiecare dintre acestea solicitând centrul echilibrului din punct de vedere al expresiei, în moduri diferite.⁵ Cum anume contribuie acestea la expresivitatea interpretării, putem descoperi cu ajutorul unui exemplu din *The Chronicle of Macbeth/ Cronicile lui Macbeth*, în care “vrăjitoarele” din Farewell Cult intră în formatul expresiv “Mersul lent”, ținând în mână, ca pe catehismul lor, un exemplar al piesei *Macbeth*; în timpul antrenamentului actoricesc, modul specific în care un actor merge cu o carte în mână reprezintă prima etapă din procesul de explorare fizică a unor studii de caz individuale, în care este vorba despre sentimentele colective de obsesie și disperare.

³ Barba, Eugenio și Savarese, Nicola (1991) *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*, London: Methuen: 12.

⁴ Ibid.

⁵ Pentru descrieri explicite ale acestor tipuri de mersuri și cum pot fi acestea utilizate în spectacol, a se vedea Carruthers și Yasunari (2004).

Așa cum se sugerează mai sus, Suzuki folosește un sistem de pregătire structurat, ce urmărește să construiască energie, vigoare, stabilitate și concentrare, toate într-o manieră modulară, corală. Evoluează de la simplu la complex, de la mecanic la creativ. Creativitatea este o chestiune individuală și este scoasă la iveală de calitatea fiecărui actor de a se angaja, prin imaginație, în abordarea diferitelor feluri de sensibilitate generate de fiecare exercițiu în parte și de capacitatea lui tehnică de a lega toate aceste “tipare” de cerințele expresive ale momentului din spectacol. Suzuki le oferă actorilor săi spațiul necesar pentru acest tip de creativitate. De pildă, în *The Chronicle of Macbeth*, cei trei actori care luau parte la scena de somnambulism a lui Lady Macbeth și-au coregrafiat fiecare prezentarea acasă (ținând cont de un set de reguli date) și abia după aceea ea a fost modelată și șlefuită de către Suzuki, în timpul repetițiilor.

Capacitatea actorului de a fascina este dată de cantitatea și calitatea energiei emanate de corp în toate direcțiile. Această energie se construiește pe baza unui sistem coerent de constrângere (*tame*). La fel ca în teatrul Noh, actorul construiește prezența scenică prin voința sa de a se mișca, însă își amână deliberat mișcărilor până ce tensiunea acumulată ajunge la un nivel de intensitate atât de ridicat, încât devine insuportabilă. Odată aflat în mișcare, scopul acestuia este să devină conștient de întreaga structură a corpului său, asemănătoare unei sculpturi în mișcare. Influența principiilor din Kabuki, unde acțiunea se derulează de la un moment de intensitate maximă marcat printr-o poză-statuie⁶ (*mie*) la altul, este evidentă aici – ca și afinitățile cu formele de teatru non-japoneze. **Meyerhold**, în special, vorbește despre scenă ca despre un “pedestal de sculptură”.⁷

În timp ce Suzuki a recunoscut că acest tip de pregătire s-ar potrivi și altor tipuri de spectacol, el afirmă că, în ceea ce-l privește, aceasta izvorăște din conștientizarea postmodernă a fisurilor care există în lumea noastră, servindu-i la sublinierea dramaturgică a acestor “goluri” (Ryuta, Carruthers și Gillies 2001: 199):

⁶ Nota traducătorului: în englezește, *freeze-pose*.

⁷ Braun, Edward (1969) *Meyerhold on Theatre*, London: Methuen: 89, 91.

Cred că mă apropii de Beckett... Consider că nu există un standard absolut care să poată obiectiva sinele sau să poată stabili identitatea... ceea ce vreau să spun este că oamenii care trăiesc în lumea reală au și ei fantezii și iluzii. Iar acestea nu se sfârșesc și nici nu-și află rezolvare.

(Ibid. : 201- 202)

Concentrarea îndelungată a lui Suzuki pe acest subiect îi călăuzește munca pe un drum sinuos, într-un mod extraordinar de profund, complex și bizar. De altfel, el însuși remarcă: “În general, nebunii sunt personajele mele principale” (ibid.: 196). Prin colajul textelor clasice precum și prin reluarea lor, piese precum *Troienele*, *Regele Lear* și *Livada de vișini* – prin intermediul conștiinței distorsionate a unor femei sau bărbați, senili, nebuni sau înstrăinați – creează o strategie prin care “face vizibilă” lumea invizibilă a subconștientului, prin care suntem “posedați” cu toții.⁸ Suzuki este probabil singurul dintre regizorii contemporani care a ales să își fundamenteze munca teatrală de o viață, pe explorarea acestui teritoriu ubicuu, în mare parte neexplorat.

Criticul Senda Akihiko remarcă:

E ușor să fii radical și să te lași dus în voia ideilor (în lumea teatrului), iar Suzuki știe foarte bine că acest fapt are loc deseori atunci când partea inferioară a corpului este uitată. Împotriva calității “plutitoare” a ideilor, Suzuki și grupul său au stabilit ca un simbol al părții inferioare a corpului “starea de nefericire”. Acest sentiment reprezintă firul director permanent care parcurge spectacolele produse de Suzuki... Această “stare de nefericire”, care îmbracă forma expresiei dramatice, provoacă o fisură la diferite niveluri ale existenței omenesti. Pe scena lui Suzuki, între jumătatea de sus și cea de jos a corpului omenesc – dimensiunea conceptuală și cea fizică, conștientul și inconștientul, visul și realitatea, scenariul și limbajul trupului –, între acestea există

⁸ Suzuki, Tadashi (1973) *Naikaku no wa: Suzuki Tadashi engeki ronshū* (Suma unghiurilor de interior: Scrierile dramatice colective ale lui Suzuki Tadashi), Tokyo: Jiritsushôbô: 54, 317- 318.

întotdeauna un “gol” enorm, deși ele se întrepătrund și se află într-o stare de tensiune și luptă.

(Saitoh 1982: 151- 152)

Iată ce spune Suzuki:

Dacă le-aș da un scenariu actorilor mei, l-ar parcurge dintr-o perspectivă psihologică ... L-ar distruge. De aceea am încercat (pentru prima oară) în Dramatic Passions I / Patimi dramatice I (1969) să separ, pe scenă, replicile de conștiința fizică de sine a actorilor. Am încercat să anulez semnificația (originală) a replicilor și să creez un câmp semantic în care nu există o abordare corectă pe care să te bazezi... Eu nu fac o citire a scenariului... Cea mai bună abordare este să produci un vârtej de material nou, creat din cel vechi.

(Ibid. :152- 153)

Tehnica actoricească, colajul dramaturgic al materialelor piesei și punerea în scenă eclectică sunt toate îmbinate pentru a scoate în evidență condiția noastră culturală post-modernă, de factură *underground*. De exemplu, în *Dramatic Passion II/ Patimile dramatice II*, decorul este realizat în așa fel încât să ilustreze subconștientul unei femei în vârstă, claustrată de fiica ei și care își omoară timpul jucând scene din piesele ei preferate aparținând teatrului Kabuki și Shinpa. Când luminile se aprind, sunt dezvăluite numeroase *shôji* (uși de hîrtie) atârinate de tavan, într-un aranjament haotic ce pare să recreeze un colaj suprarealist – sau poate chiar o fragmentare cubistă a organizării umaniste a experienței prin intermediul „personajului și decorului”. Potrivit indicațiilor scenice, ușile de hîrtie „par să-și ia zborul spre cer” ca și gândurile bătrânei, smulse din contextul lor cotidian.

Ca și evantaiul din teatrul Noh, elementele de recuzită utilizate de Suzuki pot căpăta semnificații diferite, prin inter-subiectivitate. În *Dramatic Passions II*, bătrâna îi arată triumfător lui Sakura o rolă de hîrtie igienică, spunându-i că este „comoara familiei noastre, pergamentul Miyakodori”. În *Trei Surori*, modul în care Olga, Mașa și Irina își țin

umbrelele deasupra capului, chiar și atunci când mănâncă, sugerează obsesiile lor opuse, în timp ce umbrela Julietei în *Waiting for Romeo/Așteptându-l pe Romeo* capătă o viață proprie, sugerând intensitatea dorinței ei prin modul în care o agită ca pe o marionetă, ori de câte ori trece „Romeo”. În *The Chronicle of Macbeth*, când bătrânul care își imaginează că este Macbeth strigă: „Dă-mi armura-mi!”, Seyton bucătarul îi răspunde să ia șervetul care acoperise cina adusă pe un cărucior, și să și-l lege la gâtul acestui Macbeth de azil, ca pe o bavetă.

Costumele și muzica lui Suzuki servesc, de asemenea, și la a indica „golurile”. În *Ivanov*, Suzuki introduce o replică, din trimiterea lui Cehov la nobilimea locală numită de acesta „Zulu”, pentru a ne face să percepem fizic nebunia lui Ivanov.⁹ Personajele poartă pălării ciudate asemănătoare unor lampadare și decorații militare, ochelari de plastic cu ramă de baga; Suzuki îi așază pe unii în coșuri, pentru a simboliza starea lor psihică disperată, iar pe alții în scaune cu rotile, pentru a indica categoria celor care au de înfruntat obstacole spirituale. Suzuki afirmă:

Pentru mine piesele ilustrează ceea ce se întâmplă în interiorul nostru. De exemplu, când o persoană ambițioasă care încearcă să reformeze societatea este zdrobită sau transformată într-un țap ispășitor de către alte persoane, aceasta începe să-și piardă încrederea în sine și se simte din ce în ce mai izolată; își pierde interesul față de ceilalți și începe să-i considere străini. Drept urmare, devine autistă sau debilă, și se refugiază într-un hobby, sau în singurătate. Am vrut să descriu procesul prin care un om alunecă pe panta „nebuniei” în urma ruperii legăturii cu lumea exterioară, fie prin introspecție excesivă, fie prin visare sau împovărare excesivă.¹⁰

Pentru a accentua această idee în piesa *Ivanov*, muzica lui Roger Reynolds, special comandată în acest sens, sugerează strigătele unei balene singuratice, sau trosniturile și vaietul unui submarin care, pentru

⁹ Fen, Elisaveta (trans.) (1954) *Chekhov, 3 Plays* Harmondsworth: Penguin: 64.

¹⁰ Interviu ce a urmat spectacolului cu *Ivanov* în cadrul serialului NHK TV *Suzuki Tadashi no sekai (Lumea lui Suzuki Tadashi)*, trans. Kazuko Eguchi and Ian Carruthers.

a evita atacul, s-a scufundat prea adânc. Pe de altă parte, în *Troienele*, ritmul trepidant al muzicii pop (*enka*) ne scoate din visul unei bătrâne vagaboande, pentru a ne transpune în realitatea necruțătoare a universului ei pustiit.

Așa cum ne reamintește Charles Jencks, postmodernismul „este perceput ca un limbaj complex care parcurge toate nivelele culturale, de la cele de jos la cele de sus, operând o codificare dublă, care păstrează însă integritatea fiecărei voci”.¹¹ Prin intermediul producțiilor interculturale care susțin integritatea vocilor codificate diferit, Suzuki a petrecut treizeci de ani explorând abisul dintre tradițional și modern și dinspre cultura principală, către cele marginale. Poate cel mai grăitor exemplu în acest sens este piesa *Bacantele*, în care actorii niponi și americani se adresează unul altuia – și publicului de acasă și celui din străinătate – prin semne și prin cuvinte. (Carruthers and Yasunari 2004: capitolul 7).

Alte lecturi:

- Brandon, James (1978) Trainig at the Waseda Little Theatre: The Suzuki Method, *The Drama Review* 22: 4.
- Carruthers, Ianși Yasunari Takahashi (2004) *The Theatre of Suzuki Tadashi*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Rimer, J. Thomas (1986) *The Way of Acting: the Theatre Writings of Tadashi Suzuki*, New York: Theatre Communications Group.
- Ryuta, Minami, Carruthers, Ian and Gillies, John (eds) (2001) *Performing Shakespeare in Japan*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Saitoh, Setsurô (ed.) (1982) *Suzuki Tadashi no sekai*, Tokyo: Shinpyôsha.

IAN CARRUTHERS

traducere de Anca Ioniță

¹¹ Papadakis, Andreas (ed.) (1990) *Post-Modernism on Trial*, London: Academy Group: 25.

PINA BAUSCH (1940–2009)

Pina Bausch, care a declarat cândva că o interesează ”mai mult ce îi mișcă pe oameni decât cum se mișcă ei”, a dezvoltat un teatru al dansului energizat de emoțiile viscereale care sunt și temele stabile ale creației ei¹. Anxietate, nesiguranță, durere, umilire, abjecție și teamă predomină în opera ei, neîndulcite de umorul și ironia, ba uneori chiar satira ce nu lipsesc din această operă. Totuși, nevoia de dragoste guvernează peste tensiunile vii, pe care ea le percepe ca fiind parte integrantă din relațiile umane definite de antagonisme de gen și sexuale. Niciodată până la ea dansul nu îmbrățișase atât de deschis realitățile de fiecare zi ce fuseseră în mod istoric subiectul teatrului, și nici nu generase idiomuri hibride atât de radicale.

Bausch a fondat compania Tanztheater Wuppertal în 1973. Ea s-a pregătit cu Kurt Jooss până în 1959 la Folkswang Hochschule în Essen, unde a învățat principiile baletului clasic ca și pe acelea ale *Ausdruckstanz*, ”dansul de expresie” al anilor 1910-1920, reînviat în Germania după cel de al Doilea Război Mondial. Exponenții anteriori ai acestuia au fost Mary Wigman, Rudolf Laban și Jooss însuși. Ea a studiat apoi la Juilliard School of Music din New York și a dansat cu New American Ballet condus de Anthony Tudor. S-a întors în Germania în 1962 ca să exploreze ideea ce avea să-i sublinieze întreaga creație coregrafică, anume că mișcarea nu este în primul rând o problemă de tehnică, de virtuozitate, de formă sau de imagine, ci este un proces prin intermediul căruia ființele umane se descoperă unele pe altele și pe ele însele.

Asemeni tuturor marilor inovatori, Bausch și-a folosit *pedegree*-ul pentru a-l depăși. Ea a răsturnat canoanele baletului clasic, în cel mai crud mod în spectacolul *Bandeon* (1980) în care o balerină dansează pe poante, în timp ce sângele curge în valuri din bucățile de carne crudă pe

¹ Citat în Manning, S. Allene și Benson, M. (1986) *Interrupted Continuities: Modern Dance in Germany*: The Drama Review 30 (2): 43

care ea și le-a îndesat ostentativ în pantofii de dans. Bausch extinde neobosită posibilitățile expresive ale corpului uman, în vreme ce chesționează chiar noțiunea de dans pentru scenă. Astfel, ea încorporează numeroase forme de dans social în piesele ei – dansul în linie tip petrecere sau sală de bal în *Kontakthof*, de exemplu (1978; 1930 film muzical), sau stilurile non-vestice pe care le adaptează explorărilor ei, cum se întâmplă într-o serie de secvențe de pași de step din *Masurca Fogo* (1988; spectacol creat pe muzică populară din Cape Verde).

Corpul dansând, eliberat de constrângeri, are și un nelimitat potențial de violență. Asta devine foarte clar în *Café Müller* (1978) în care, într-un rol rezervat pentru ea însăși, Bausch își lovește corpul în mod repetat de un perete, înainte ca personajul ei să cadă într-o stare comatoasă. O altă dansatoare se târăște în mod repetat pe podea sau se lovește de o masă. Zgomotul dur al abuzului fizic devine parte integrantă din tiparele ritmice ale operei ei, arătând, la fel cum lamento-ul din *Dido și Aeneas* acompaniază confruntarea lui Bausch cu peretele, cât de inteligent reușește ea să însoțească evenimentele cu sunetele, muzicale sau de alt tip, în loc să le interpreteze sau să le illustreze într-o manieră narativă sau psihologică.

În același fel, ea folosește mijloacele teatrale. Un stil brechtian, *Verfremdungseffekt* (efectul de distanțare) fracturează momente greu de realizat fizic și zguduitoare. Adresare directă către public când e vorba de cabaret vorbit, replici puține, întâmplătoare, sau fragmente de povești personale ale interpreților, de obicei redată impersonal, punctează frazele de mișcare. Estetica ei a fost descrisă prin ceea ce nu este: ”nu dans în sensul convențional, de vreme ce dansatorii ei dansează rareori. Nu e teatru ortodox, de vreme ce dialogul nu susține drama” (Cody 1998: 119). Structuri de montaj, în general la scară monumentală și de lungă durată (mare parte din lucrările ei recente durează o seară întreagă) aruncă în joc variațiuni dansate, re-iterări, distorsiuni și eliziuni, precum și inversări compoziționale și emoționale care surprind, încântă și neli-niștesc audiența. Toate aceste efecte sunt menite să stimuleze percepția pe mai multe planuri, în care întrebările despre teatru-dans sunt și întrebări despre viața socială, și unde nimic nu poate fi considerat drept ade-vărat fără echivoc.

Într-adevăr, Bausch cultivă echivocul până la un grad nemaîntâlnit anterior. Bărbații suavi în costume frumos croite care apar în multe dintre spectacolele ei îi fac pe spectatori să mediteze la eleganța mlădioasă a corpurilor relaxate în mișcare. Și totuși, ei inspiră și îndoiala. Comentează ei asupra decorului social, asupra opresiunii sociale, sau asupra unui tip special de opresiune asupra femeii generată de bărbați ultraîncrezători în ei înșiși și stăpâni pe ei? Sunt femeile care apar în varii ipostaze, semi-dezbrăcate sau dezbrăcate, în funcție de scenă, obiecte sexuale, victime, predatori sau agenți conștienți ai propriilor acțiuni? Ce înseamnă purtarea acestor haine, dincolo de aparențele sociale ale vieții de fiecare zi? Sunt tocurile cui ale dansatoarelor ei – o etichetă Bausch – semne ale dorinței, seducției, arme de distrugere (într-un scenariu misogin) sau destinate auto-torturării (într-un scenariu sado-masochist)? Iar calitatea exhibiționistă a dansului invită la răspunsuri diferite prin aceea că este deopotrivă eliberator, senzual, agresiv, comic autoironic și serios autosatisfăcător – toate deodată.

Spectatorii, ca și interpreții, sunt menținuți în stare de alertă de către perspectivele schimbătoare deschise de fiecare spectacol, ca și de întreg corpul operei ei, și li se dă libertatea de a vedea lucrurile în acord cu propriile predilecții. În acest fel, mai mult decât orice coregraf care a premers creației ei, Bausch angajează direct spectatorii în procesul coregrafic. Faptul că dansatorii ei vorbesc publicului de la marginea scenei – în *Der Fensterputzer/ Spălătorul de geamuri*, 1997 – subliniază importanța acestui angajament. Acestui angajament i se dădea o nouă direcție în versiunea revizuită din 2000 a spectacolului *Kontakthof* jucat de oameni peste vârsta de 25 de ani, care abandonaseră postura de dansatori pentru aceea de dansatori-actori. Aici s-ar putea afla cheia pentru înțelegerea operelor mai recente ale lui Bausch – *Wiesenland* (2000) și *Aqua* (2001), care rezumă grijile curente pentru factorii individuali pierzând tot mai mult teren în fața forțelor globale ce controlează totul.

Principiile intersecției artistice pe care mizează Bausch caracterizează și opere timpurii precum *Ifigenia în Tauris* (1975) și *Blaubart* (1977) unde muzica lui Bartok este reorganizată de dragul atmosferei claustrofobe a spectacolului. Părul lung al femeilor, în afară de faptul că pune o barbă fețelor lor, într-o glumă neagră ilustrând una din temele

operei – autocrația și crima – e folosit și ca element în dans. Bausch explorase deja mișcările lui șfichiuitoare în *Le Sacré du printemps* (1975) și avea să se mai întoarcă la ele, ba chiar obsesiv. Avea să lucreze din nou *Le Sacré...* pentru Baletul Operei din Paris în 1997, încântată de antrenamentul acestei companii extraordinare. Ea folosește scurte filme video sau proiectează serii de imagini pe ecrane transparente, cum se întâmplă și în *Masurca Fogo* unde, într-o scenă ce înșeală privirea, dansatorii par să danseze în boboci de floare giganți care se leagănă și se închid, ca anemonele în mare. Experiența ei de actriță în filmul lui Fellini, *E la nave va* (1983) a condus la realizarea unui film de dans – *The Lament of the Empress/ Plânsul împărătesei* – 1987-1990².

Nimeni nu a transformat atât de radical suprafața spațiului de joc folosind elemente naturale, prin urmare afectând execuția mișcării. Gazonul acoperă podeaua din *Le Sacré*, frunze moarte găsești pe podeaua din *Blaubart*, garoafe pe cea din *Nelken* (1982), noroi în *Viktor* (1986). Dansatorii interpretează în apă până la tibii în *Arien* (1979), sau în molozul provenit dintr-un zid de ciment care se prăbușește în scenă în *Nur Du/Numai tu* (1996). Aceste medii expun dansatorii la pericol fizic, în timp ce evocă asocieri politice (zidul Berlinului și declinul traiului urban în *Palermo, Palermo*) sau ecologice. Ele pot conține referințe nostalgice despre un peisaj rural pierdut sau poate gânduri despre cultul pentru natură așa cum era practicat de Laban exprimat în *Ausdruckstanz*.

Și animalele amintesc de lumea organică. Avem găini și câini. Câinii alsacieni stăpâniți de gârzi în *Nelken* sugerează câmpurile de concentrare naziste. Un pudel negru apare în *Two Cigarettes in the Dark/Două țigări în noapte* (1985), iar o oaie în *Viktor*. Un fals hipopotam provoacă râsul în *Arien*. Obiectele creează obstacole, așa cum fac numeroasele scaune în *Café Müller* și funcționează ca *ready-made* în maniera Marcel Duchamps sau Andy Warhol. Țigări, jucării, ligheane pentru spălat și alte produse casnice amintesc de viața monotonă de fiecare zi. Baloane roșii îmbracă o femeie în *Masurca Fogo* într-o aluzie despre femei ca bunuri de vânzare.

² Nota traducătorului: (Pina Bausch a mai jucat și în filmul lui Pedro Almodovar, *Habla con ella/ Vorbește cu ea* – 2002, n. trad.)

Articole de îmbrăcăminte, mai ales rochiile purtate ocazional de bărbați sugerează că poți să te descurci cu ce găsești. Nu e nimic pantomimic în aceste imagini bazate pe schimbul vestimentar, deși ar putea însemna o aluzie la travestirea dansului, de la balet la cabaret și la cluburile de travestiți. Nici nu sunt folosite ca fiind *hip*, deși Bausch a generat noi tendințe folosind travestiurile într-o formă de artă serioasă ca dansul contemporan fără nici un scrupul sau inhibiție. Mai degrabă, travestiurile pun întrebări despre fixarea identității de gen, adăugând adesea puțin *angst*³. Bausch își conturează dansul la fel de mult prin ceea ce s-ar putea numi ”mișcări găsite” precum plimbarea, spălarea, purtarea copiilor, mângâierea, sărutarea, fumatul și tot felul de alte mișcări de rutină mai puțin pregnante. Cu cât mai neașteptată proveniența lor, cu atât mai uimitoare pentru ochiul spectatorului.

Concepția este cheia practicii pentru scenă la Bausch. Ea le pune dansatorilor ei o serie largă de întrebări pe marginea cărora ei improvizează și le cere să-și învingă limitele psihologice, în timp ce ei merg ”de la în afară la înăuntru”, cum spune ea, ca și cum l-ar cita pe Stanislavski⁴. Bausch folosește experiențele lor personale, în special anxietățile lor, transformându-le în chiar subiectul spectacolului. Indicațiile reorientează direcția lor, în timp ce ea editează și re-editează invențiile propuse de dansatori. În loc să fie obiectul meșteșugului scenic, ei sunt meșteșugarii înșiși a ceea ce va deveni în cele din urmă spectacolul. Această participare la coregrafie le dă dansatorilor un simț al proprietății. Abordarea lui Bausch în întregul ei este împărtășită nu atât de alți coregrafi (William Forsythe este o excepție majoră) cât de regizorii de teatru experimentali și seamănă poate cel mai mult cu metodele lui Lev Dodin. Pina Bausch nu a fost încă întrecută, nici măcar de către coregrafii contemporani cei mai decisi să spargă limitele, în ceea ce s-ar putea numi ”sublima celebrare” a puterilor mentale și fizice ale dansatorilor, care sunt interpreți desăvârșiți, în cel mai puternic sens al termenului.

³ Nota traducătorului: angoasă, folosit ca atare pentru a desemna un concept filozofic existențialist.

⁴ Citat în Hoghe, R. (1987) *Pina Bausch: Histoires de théâtre dansé*, Paris: L'Arche; 42

Alte lecturi:

- Cody, G. (1988) *Woman, Man, Dog: Two Decades of Intimate and Monumental Bodies in Pina Bausch's Tanztheater*, *The Drama Review* 42 (2): 115- 129.
- Manning, S. Allene (1986) *An American Perspective on Tanztheater*, *The Drama Review* 30 (2): 57-79.
- Müller, H. și Servos, N. (1984) *Expressionism? "Ausdruckstanz" and the New Dance Theatre in Germany*, *Dance Theatre Journal* 2 (1): 11-15.
- Servos, N. (1984) *Pina Bausch Wuppertal Tanstheater or The Art of Training a Goldfish*, trad. P. Stadie, Cologne: Ballet-Buhnen-Verlag.

MARIA SHEVTSOVA

traducere de Cristina Modreanu

REX CRAMPHORN (1941 – 1991)

În 1985, Rex Cramphorn a pus în scenă *Hamlet* și *Măsură pentru măsură* pentru teatrul de repertoriu Playbox, din Melbourne.

Piese au fost prezentate pe o scenă goală, în jurul căreia actorii și un muzician stăteau așezați, sau în genunchi pe scaunele japoneze, fiind la vedere pe tot parcursul spectacolului. Scena era scăldată în lumină albă, singura schimbare de lumină având loc în scenele nocturne, când aceasta era înlocuită cu una de intensitate redusă. Actorii și muzicianul asigurau muzica și efectele sonore utilizând instrumente de percuție mici și pahare de vin... decorul minimal, recuzita și luminile însemnau că actorii și spectatorii se concentrau numai pe cuvinte și poziție...¹

¹ Minchinton, Mark (2001) „Rex Cramphorn și „Measure for Measure”, 1973-88” în Golder, John și Madelaine, Richard (editori) *O Brave New World: Two Centuries of Shakespeare on the Australia Stage*, Sydney: Currency Press: 206.

Scena era vopsită în modele ce se întrepătrundeau, de diferite culori – roșu, verde, argintiu și negru – caracteristice sistemului de supra-codare a relațiilor spațiale, la Cramphorn. Aceste aranjamente ce erau pictate pe o scenă-platformă goală, prezente în multe dintre proiectele lui, schematizau și activau semiotica spațială, aducând astfel în prim plan relațiile proxemice² dintre personaje. În cadrul acestui spațiu gol, străbătut de vectori și linii tangențiale, personajele se mișcau cu o precizie geometrică. Așa cum notează Mark Minchinton, actor care a lucrat mult cu Cramphorn, această reducere la esențial a aparatului dramatic supune atât actorii cât și publicul la exigențe sporite, și reflectă dorința lui Cramphorn de a da greutate teatrului – de a-l transforma într-o experiență extatică. Minchinton își amintește că „în general, acorda puțină importanță felului în care publicul recepta spectacolul; considera că spectatorii ar trebui să treacă un examen înainte de a urmări reprezentația”³.

Spectacolele *Hamlet* și *Măsură pentru Măsură* din 1985 au marcat apogeul grupului The Actors Development Stream de la Playbox, una dintre încercările eșuate ale lui Cramphorn de a înființa o companie bazată pe un grup de actori implicați în analiza susținută și profundă a relației regizor – actor. Dorința de a lucra cu un astfel de grup l-a însoțit pe Cramphorn pe parcursul întregii sale cariere. Spre sfârșitul vieții sale, încă mai urmărea acest obiectiv, căutând fonduri pentru un ansamblu care să evolueze

către stabilirea unui stil de interpretare artistică care să se nască direct din studiul amănunțit al textelor clasice (i.e. un stil care să fie o reacție conștientă la naturalismul actual, sau să fi venit în urma conștientizării perfecte a acestuia) cu o estetică adecvată unui vorbitor de tradiție de limbă engleză, cu un viitor multicultural într-un spațiu din Asia de Sud Est ... o companie de teatru clasică, capabilă să valorifice cele mai bune resurse academice

² Nota traducătorului: Proxemica studiază modul de structurare a spațiului uman: tipul spațiului, distanța observabilă între persoane, organizarea habitatului (conform Dictionnaire du Théâtre, de Patrice Paris, Dunod, Paris, 1996.

³ Ibid.

*și profesionale, și să aducă o contribuție australiană semnificativă la teatrul mondial.*⁴

Compania nu a fost niciodată înființată. Cramphorn, după aproape două decenii de luptă împotriva unui val de conservatorism dramatic, s-a înscris în schimb la Școala Australiană de Film, Televiziune și Radio, urmându-și astfel dragostea pentru cinematografie.

Cariera lui Cramphorn a fost caracterizată de încercări susținute de a stabili un teatru nou, plin de vitalitate, într-un mediu pe care îl considera opresiv, conservator, anti-intelectual și care nu oferea nici un sprijin venit de la nivel instituțional. În 1968, Cramphorn a luat cunoștință de situația din teatrul local, scriind despre „lupta comercială deschisă tuturor, care nu oferea nicio siguranță și nicio posibilitate de învățare”⁵:

*Nimeni nu face experimente în ceea ce privește actoria ... o națiune atât de apatică politic și social ca noi nu are ceva de spus în teatru. Dacă teatrul nu are nimic serios de spus, dacă nu face o declarație semnificativă – asta înaintea să ceară să fie luat în serios – va rămâne o crenguță de vâsc ofilită pe copacul de cauciuc al culturii noastre*⁶.

După cum a observat Cramphorn, „în Australia, ‘cel mai nou’ teatru vine de peste ocean... începe și se termină cu criticile din *The Time*. La fel ca și copiii cărora li se face educație sexuală, știm totul fără a avea experiență”⁷. Singurul contra exemplu de model de teatru disponibil în

⁴ Cramphorn, R., „Professional Stocktaking”, anexă la o cerere adresată către Theatre Board din cadrul Australia Council, cuprinsă în „Papers of Rex Roy Cramphorn”, sertarul 20, dosarul S. Mare parte din materialul utilizat în acest capitol a fost preluat din documentele personale ale lui Cramphorn, arhivate la Department of Performance Studies din cadrul Universității din Sydney. Cramphorn și-a publicat criticile în *The Bulletin* și *Sunday Australian* sub numele de Rex Cramphorne, renunțând pe la mijlocul anilor 1970 la „e-ul” (adăugat de părinții săi).

⁵ Cramphorne, R. (1968) „Ideals and Actualities”, *The Bulletin*, 9 noiembrie: 24.

⁶ Cramphorne, R. (1970) „A Withering Mistletoe on our Gum – Tree Culture”, *The Bulletin*, 3 ianuarie: 29.

⁷ Cramphorne, R. (1969) „Theatre in Sydney” (Theatre in Sydney), *The Bulletin*, 4 ianuarie: 39.

Australia la vremea aceea era cel al Melbourne Theatre Company, unde George Ogilvie – un student al lui Lecoq, și asistent (*acting tutor*) al lui Peter **Brook** la Royal Shakespeare Company la începutul anilor 1960 – reușea să mențină un grup de „douăzeci și ceva” de actori care luau parte la cursuri zilnice și lucrau într-un mediu în care „actorii pot să evolueze, iar regizorii să experimenteze”⁸.

În loc să cedeze tentației de a nu-și mai pierde timpul scriind despre o asemenea cultură teatrală precară, Cramphorn a compus un manifest pentru un nou teatru Australian:

*Consider că unicul bun al teatrului este prezența fizică a actorului, și cred că cea mai mare abatere de la drumul drept este să i se impună acestuia realismul psihologic, ceea ce Artaud numește „psihologia care spune povești”*⁹.

Alternativele la insularitatea sclerotică a teatrului emergent australian – „cultura arborelui de cauciuc” – ar necesita „o schemă de instrucție flexibilă ca bază pentru experiment și cercetare intensă, într-un tip de comunicare stilistică de o natură nebănuită, însă relevantă pentru mediul australian în felul în care, să spunem, cel al lui **Grotowski** este pentru Polonia”¹⁰. Teatrul lui Cramphorn avea să fie unul indigen australian, însă unul care se baza pe un antrenament revoluționar, pe practicile și ideile de grup ale lui **Grotowski** și **Copeau**, scrierile lui Artaud și un repertoriu construit pe un echilibru dintre bucăți născocite, rezultate din lucrul trupei de teatru și texte clasice europene – în special cele ale lui Shakespeare și ale neoclasicilor francezi (pe care i-a tradus el însuși).

Spre sfârșitul anilor 1969, Cramphorn împreună cu un grup de actori care absolviseră recent, obține o fotocopie a traducerii proaspăt publicate în engleză a textului esențial al lui **Grotowski**, *Spre un teatru sărac*. Impulsionați de disprețul colectiv pe care îl manifestau față de teatrul profesionist și comercial, grupul a început să lucreze sistematic pornind de la exercițiile lui Grotowski. În 1970, acest grup de bază s-a asociat cu

⁸ Cramphorne (1968).

⁹ Cramphorne (1970).

¹⁰ Ibid.

alți trei absolvenți și împreună au format o companie, pentru o stagiune de spectacole la Jane Street Theatre. Cu ajutorul fondurilor consistente de la Australian Council Arts (Consiliul Australian al Artelor), compania formată din șapte actori și trei regizori a reușit să lucreze, ca ansamblu, cu dramaturgi angajați pe bază de proiect pentru scrierea de texte noi. Repetițiile au început în martie 1970 cu opt săptămâni de cursuri complete de yoga, mișcare, mimă, canto, antrenamente vocale, și actorie „brechtiană”. Cursurile au continuat cu încă patru săptămâni, în care s-a trecut la improvizații pe baza ideilor de scenariu preliminar. Fiecare dintre cele trei producții ale stagiunii, în parte, a fost repetată timp de două săptămâni. Cramphorn a regizat cel de-al doilea spectacol al stagiunii, o meditație asupra exploratorilor, intitulată *10 000 Miles Away/La 10 000 de mile distanță*. Compania a lucrat cu modelul grotowskian, dezvoltând dintr-o serie de exerciții de prăbușire și cădere un limbaj fizic al zborului, al curgerii și al mișcării continue, care generau un ritm percutant. Acestea au fost intensificate de o serie de texte furnizate de Willy Young, oglindiri ale intereselor sale particulare: călătoria în spațiu, filmul *Odiseea spațială 2001* și ciclismul¹¹ de rezistență.

10 000 Miles Away începe astfel: actorii, îmbrăcați în costume albe de judo, meditează pe o saltea albă pătrată, în timp ce spectatorii intră, ocupându-și locurile pe două laturi ale spațiului scenic. Și astfel ia naștere o poveste crescută din imnuri aparent fără semnificație: patru dintre actori – baza „grupului Grotowski” – călătoreau în spațiu în căutarea semnalelor radio îndepărtate, „Cântecul Sirenei” care îi atrăsese departe de „Bază”. Călătoria lor a fost reprezentată ca o alergare în sensul acelor de ceasornic în jurul saltelei principale. Actorii alergau

până ce bătăturile de la picioare se spărgeau și sângerau ... Alergarea lor făcea clădirea să vibreze, producând astfel un acompaniament de percuție constant discursului, în care cuvintele erau adeseori doar sunete ... performerii testau limitele rezistenței omenеști. Treceau dincolo de viteză, dincolo de moarte, și într-o secțiune intitulată „Supersex”, prin nenumărate episoade

¹¹ Spijs, Kim (1985) „10 000 Miles Away”, *Aspect Art and Literature* Nos 32-33: *Theatre in Australia*: 12- 23.

*de dragoste fizică, dincolo de plăcere. Constrângerile trupului erau lăsate în urmă.*¹²

Un critic a sugerat că „*Grotowski from a 10 000 miles away/ Grotowski de la 10 000 de mile distanță*” ar fi fost un titlu mai potrivit (*The Australian*, 8 iulie 1970) – cu siguranță că lucrarea contrasta semnificativ cu naturalismul și concentrarea pe discurs ce dominau scena locală.

Și mai important, întreaga experiență a propus un model durabil pentru lucrul inovator, bazat pe actor. Cramphorn și membrii de bază ai companiei au depus o cerere la Australian Council for Arts (Consiliul Australian al Artelor) sub numele de „Performance Syndicate”, prima din cele patru încercări ale lui Cramphorn de a crea companii de teatru care să ofere stabilitate financiară și artistică actorilor, scriitorilor și regizorilor. Performance Syndicate rămâne cunoscut cel mai bine pentru spectacolul cu *Furtuna* (1972), jucat pe o scenă plată, înconjurată de public; actorii așezați pe margine furnizau acompaniamentul muzical. „Asiatice după muzică și după aspect ... reprezentația a făcut senzație” a scris un cronicar:

*Fiecare gest al degetelor, al labei piciorului, al corpului, era studiat...Tobe reverberau; flauturile cântau; clopotele și țambalele zornăiau și sunau; un dulcimer, o chitară și o armonică dădeau o notă melancolică. Furtuna a izbucnit, simbolizată de tunetul creat de tobe, și de fulger – fâșii de pânză albă în zig zag prin văzduh... Insula era reprezentată de un cerc de magician trasat cu creta.*¹³

În timpul pregătirilor și al turneului cu spectacolul *Furtuna*, ansamblul a descoperit „un nou interes unificator pentru dezvoltarea abilităților muzicale... învățarea unui instrument nou și improvizația în comun erau văzute ca o completare a talentului actorului.”¹⁴

¹² Ibid.: 12, 18.

¹³ Frizell, Helen (1973) „A Tempest is Brewing- On and Off Stage”, *Sydney Morning Herald*, 6 august: 6.

¹⁴ Cramphorn, R. (1976) Cerere către Australian Council of the Arts.

În același timp însă, idealul ansamblului-comunitate începea să se destrame: lipsa unui sediu stabil pentru repetiții și spectacole, presiunea turneelor, lipsa fondurilor sigure și consumul de droguri își făceau simțite urmările. Decizia de a accepta un angajament de șase luni la St. Martin's Theatre în Melbourne s-a dovedit un dezastru: Sindicatul s-a trezit în toiul unui conflict cu o conducere stăpânită de teama de a nu-și pierde abonații conservatori, care îi presau să realizeze reprezentații comerciale, și care nu doreau să furnizeze resursele financiare promise, pentru cursurilor de instruire. Până în 1975 experimentul luase sfârșit. Până la sfârșitul anilor 1970, Cramphorn se orientase înspre mediile academice, în mijlocul cărora, scria el, „parcă aș fi un experiment vulgar”, deși în cercurile practice trec drept un „academician”¹⁵. Încă o încercare de a crea o companie – Paris Theatre – împreună cu Jim **Sharman**, a eșuat, și Cramphorn a continuat să lucreze ca regizor liber profesionist pentru companii de teatru mari, subvenționate.

În 1980 Cramphorn a primit o bursă importantă pentru a lucra, cu un grup de actori, timp de șase luni, texte shakespeareene. „A Shakespeare Company/ O companie Shakespeare” a constituit experimentul lui Cramphorn în ceea ce privește „concentrare pe anti-interpretare” și „stilul regizoral care nu se impune”. Plătiți timp de douăzeci și patru de săptămâni, nouă actori au avut posibilitatea să scape de rutina zilnică a sarcinilor obișnuite și să participe la „democrația” artistică și administrativă. În multe moduri, proiectul reprezenta o critică a regizorului ca autor. Câțiva ani mai târziu, Cramphorn l-a citat pe Copeau pentru a-și explica abordarea:

*Nimic mai înspăimântător decât un regizor cu idei. Rolul regizorului nu este să aibă idei ci să le înțeleagă și să le comunice pe cele ale autorului; nici să le forțeze, nici să le reducă la nimic, ci pur și simplu să le traducă fidel în limba teatrului... Ceea ce pentru alții reprezintă un șir de cuvinte, negru pe alb, pentru regizor reprezintă un univers de forme, de sunete, de culori și de mișcare. Toate acestea nu se inventează, ci se descoperă*¹⁶.

¹⁵ Cramphorn, R. (1976) Address to the Inaugural Conference of the Australian Theatre Studies Centre (University of New South Wales), august.

¹⁶ Cramphorn, R. (1985) Application to the Australia Council, citând traducerea lui Kim Spinks a textului lui Copeau, Jacques (1974) „Une rénovation dramatique est-elle possible?” în *Registres I: Appels*, Paris: Editions Gallimard: 268- 269.

A Shakespeare Company a făcut mai multe experimente – repetițiile deschise, distribuția în *contre-emploi* și distribuție încrucișată, o abordare academică riguroasă a pieselor *Doi tineri din Verona* și *Măsură pentru măsură*, și forme variate de documentare a procesului de lucru.

Ca regizor rezident la Playbox Company din Melbourne, unde s-a confruntat încă o dată cu limitele experimentării în mediul unei companii mari de teatru, Cramphorn a creat The Actors' Development Stream: o companie de actori care lucrau pe texte clasice, structurată în jurul a nouă declarații de principiu, ce porneau de la afirmarea drepturilor „fiecărui individ în parte de a se afla acolo” în numele „credinței în teatru ca microcosmos spiritual, politic și social”, până la dorința de a „clădi o estetică nouă pe diferențele dintre noi”¹⁷. Aceste idealuri erau însoțite de exerciții practice care constituiau baza muncii cotidiene a grupului, și schematizări elaborate ale procesului de repetiție: patru săptămâni erau dedicate analizei scenariului – Cramphorn numea această perioadă faza „Întrebărilor” – urmate de încă șase săptămâni de repetiții: faza „Răspunsurilor”. La baza schemei lui Cramphorn stătea următoarea formulare a muncii dramatice:

Cadrul Filosofic: *Credința în relevanța pe care munca ta o are pentru public ... să fii înțelesul, nu să-l demonstrezi.*

Scopuri Practice: *să-i permiți publicului să facă propriile legături; să implice publicul; să îl înzestrezi cu putere de discernământ, cu înțelepciune și cunoaștere; să stimulezi natura circulară a comunicării.*

Exerciții practice: *Fiecare actor dispune de „o replică” – de un scenariu de bază, de o semnificație; fiecare „replică” converge spre o prezentare unitară (cu o semnificație globală cu care suntem cu toții de acord)... Fiecare acțiune este necesară; devenim conștienți de relația dintre scenă și public și construim spectacolul în concordanță cu cerințele specifice ale spațiului teatral utilizat.*¹⁸

¹⁷ Document Playbox Actors Development Stream, 1984.

¹⁸ Ibid.

Încă o dată, presiunile comerciale copleșeau până și cele mai modeste ambiții: Playbox Actors' Development Stream a fost dizolvată până în 1985. Cramphorn s-a întors la Sydney pentru a urma cursurile școlii de film, nereușind să obțină fondurile necesare companiei sale, care ar fi purtat numele de Performance Syndicate 2. În timp ce căuta să obțină respectivele fonduri, Cramphorn a mai formulat o dată viziunea sa asupra repetițiilor:

În viziunea mea repetiția nu este un proces în care semnificația, percepută la nivel intelectual în urma lecturării unui text dificil sau obscur, se impune asupra materialului pentru a-i aduce lămuriri (încă și mai puțin o concep ca pe un proces care caută să re-anime textul, fără a încerca să-l clarifice), ci mai degrabă ca pe un proces în care o entitate nedefinită, însă reală, este forțată să se materializeze fizic, folosindu-se de trupurile și mințile disponibile, împreună cu acele compromisuri necesare în ceea ce privește textul original, pentru a face comunicabilă cu precizie, manifestarea prezentă.

O asemenea abordare, presupune, fără îndoială și niște riscuri. Așa cum observă Minchinton, faptul că regizorul cultiva autonomia actorilor nu era pe placul tuturor:

Atunci când lucra cu actori care nu puteau sau nu voiau să iasă din tiparele muncii obișnuite, dădea dovada de cruzime refuzând să recunoască problema sau să le clarifice acestora nelămuririle.¹⁹

Minchinton vorbește despre incapacitatea lui Cramphorn sau refuzul lui de a negocia, atunci când apărea un conflict între propria înțelegere a piesei și rezultatele angajamentului său de a le permite actorilor să „identifice și să exprime propriile propuneri și nevoi” legate de piesa respectivă. „Lui Cramphorn”, mai spune el, „nu-i plăceau conflictele, și nu

¹⁹ Minchinton, Mark (1998) „The right and Only Direction: Rex Cramphorn, Shakespeare and the Actors' Development Stream”, *Australasian Drama Studies* 33: 132.

părea în stare să le facă față în mod concret – și, cum spunea un coleg al său, adeseori „se făcea nevăzut”²⁰.

Celor mai mulți actori le plăcea la nebunie să lucreze cu Cramphorn și ar fi profitat de orice ocazie în acest sens, și asta până în ultimele săptămâni dinaintea morții lui, perioadă în care lucra, din nou, la *Furtuna*. Hotărârea sa de a le oferi actorilor timp, spațiu și responsabilitate creativă, de a crea condiții în care actorii să-și dezvolte propriul meșteșug, și să accepte roluri pe care în alte situații, din motive de sex, vârstă, rasă, caracteristici fizice și așa mai departe, nu le-ar fi interpretat niciodată, a avut efecte resimțite până astăzi în teatrul australian. Într-o perioadă în care visul unui ansamblu teatral stabil era mai îndepărtat ca niciodată, moștenirea lui Cramphorn a semănat semințele, pentru ceea ce teatrul australian ar putea, într-o zi, să devină.

Alte lecturi:

- Cramphorn, R. (1987) *L'illusion Comique to Theatrical Illusion: Textual Changes for Performance* în McAuley, G. (ed.) *From page to Stage: L'Il-lusion Comique*, Sydney: University of Sydney Theatre Studies Services Unit: 59- 71.
- McAuley, G. (1999) *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Spinks, K. (1987) „Notes from the Casebook” în McAuley, G. (ed.) *From Page to Stage: L'Il-lusion comique*, Sydney: University of Sydney Theatre Studies Services Unit: 11- 32.

IAN MAXWELL
traducere de Anca Ioniță

²⁰ Ibid.: 143.

ROBERT WILSON (1941–)

N-au fost mulți regizorii care au contribuit esențial la scoaterea limbajului din centrul actului teatral. În opera lui Robert Wilson, scenariul lipsește adesea, iar spectacolul e structurat în jurul mișcării corpurilor în spațiu. Dramele lui Wilson seamănă cu niște sculpturi mobile; compoziții din sunet și culoare, tăcere și lumină, care nu au nici un ”înțeles” în afară de prezența lor concretă:

Mergeți la spectacolele mele cum ați merge la muzeu, ca și cum v-ați uita la o pictură. Apreciați culoarea mărului, linia rochiei, strălucirea luminii... nu trebuie să vă gândiți la poveste, fiindcă nici nu există una. Nu trebuie să ascultați cuvintele, fiindcă ele nu înseamnă nimic. Pur și simplu bucurați-vă de peisaj, de aranjamentul arhitectural al spațiului, muzicii și senzațiilor pe care le evocă. Ascultați imaginile.

(Wilson, citat în introducerea lui Robert Brustein la Shyer 1990: xv)

Nici o poveste, nici un personaj, nici un dialog: doar mișcare, ton, unghiuri, linii și culori pale. „O lumină sau un obiect se mișcă și e vorba de potrivire în timp.... e vorba despre construcție în timp și spațiu”¹.

Atracția lui Wilson pentru formă, în detrimentul narativității, vine din trecutul său în pictură. Această experiență de la începuturile carierei lui în artele plastice a dat teatrului lui Wilson capacitatea de a explora spațiul mai degrabă decât limbajul ca mediu de creare a unei opere:

Când fac un spectacol încep cu o formă, chiar înainte de a cunoaște subiectul. Încep cu o structură vizuală, iar în formă recunosc conținutul. Forma îmi spune ce să fac.

(Holmberg 1996: 84)

¹ Wilson in Delgado, Maria M. și Heritage, Paul (eds) (1996) – In contact with the Gods? Directors Talk Theatre, Manchester și New York: Manchester University Press: 306

Când este rugat să explice ceva Wilson obișnuiește să deseneze. Când a descris spectacolul *the CIVIL warS* (1983) ca pe ”o piesă despre triumfiuri” (ibid: 100) nu încerca să fie evaziv. Pur și simplu el gândește vizual, și nu semantic. Substanța creației sale *Einstein on the Beach/ Einstein pe plajă* (1976) avea mai puțin de-a face cu relativitatea percepției într-un univers instabil decât cu felul în care coloanele verticale străpungeau un plan orizontal când corpurile se mișcau încet în linii drepte, paralele, către proscenium.

Pentru pictorul din Wilson, cea mai semnificativă caracteristică a unei producții este folosirea luminii:

Lumina este partea cea mai importantă în teatru... de la început am fost interesat de lumină, de felul în care ea descoperă obiectele, cum se schimbă obiectele când lumina se schimbă... Pictez, construiesc, compun cu lumină. Lumina este o baghetă magică.

(ibid.: 121)

Într-o producție semnată de Robert Wilson, lumina este ”cel mai important actor de pe scenă” (ibid.:128). Redefinirea spațiului ca o consecință a schimbării iluminării este o componentă vitală a valorii dramei. Pereți de lumină creează siluete; întrepătrunderea dintre luminile galbene și albastre creează diferite grade de tri-dimensionalitate; luminile laterale subliniază mișcarea laterală a corpurilor. Diferite părți ale unui corp sunt luminate cu lumini diferite, astfel încât să sculpteze figura actorului care se mișcă în spațiu. Pentru *Când noi, morții, înviem* (1991), Wilson a avut nevoie de 60 de ore de repetiții tehnice. Producția lui din 1987 cu *Quartet* a avut 400 de poziții de lumină în cele 90 de minute cât dura. A petrecut două zile întregi pentru a crea luminile prologului și se zvonește că i-au trebuit trei ore ca să găsească lumina potrivită pentru mișcarea unei mâini.

Cele două aspecte ale operei lui Wilson ca regizor de teatru care nu derivă automat din trecutul său de pictor sunt mișcarea și timpul. Și totuși, Wilson tinde să folosească mișcarea în maniera distinctivă a picturii. Mișcarea nu este importantă în spectacolele lui pentru că povestește ceva, ci pentru că alterează câmpul vizual. Actorul este un corp și o voce,

o întrerupere în spațiu. Corpul actorului se mișcă nu ca să exprime emoție sau ca să spună o poveste, ci ca să moduleze forțele ce operează în acel spațiu, să creeze un hiatus sau să fixeze un contrast. Mișcarea înlocuiește conflictul în spectacolele lui Wilson; acțiunea unei drame poate să constea într-un grup de actori care umplu un spațiu și apoi îl lasă gol. În repetiții, actorilor nu li se spune ce înseamnă o scenă anume sau ce trebuie să exprime ei. În loc de asta, li se indică unde să meargă și ce poziție precisă să ia:

Trebuia să merg de-a lungul unei camere în linie dreaptă cât număram până la 10, să stau jos cât număram până la 21, să-mi pun mâna la frunte cât număram până la 13... E vorba numai despre precizia mișcării. El cere o meticuloasă atenție la detalii, până la unghiul degetelor sau al ochilor.

(Thomas Derrah, citat în Holmberg 1996: 136)

Așa cum își amintește Seth Goldstein, ”nu mă gândeam decât la controlul timpului. Bob nu ne vorbea despre dinamica de familie sau subtext” (ibid.) Strictul control al timpului nu numai că garantează integritatea structurii vizuale, dar și asigură o constrângere fizică a actorilor, îndepărtându-i de la obișnuințele lor de a fora în lumea persoanelor și a motivațiilor lor.

Reducerea corpului la statutul de recuzită scenică este acceptată de către orice actor cu dificultate. Dar actorii lui Wilson se mai confruntă cu încă o problemă: mare parte din acțiunea din spectacolele lui se desfășoară într-un ritm foarte lent. În *Life an Times of Sigmund Freud/ Viața și timpurile lui Sigmund Freud* (1969) unei broaște țestoase i-a luat mai mult de o oră să traverseze scena. În *the CIVIL warS/războaiele civile*, un soldat nu făcea altceva decât să traverseze scena pe întreaga durată a spectacolului. Pentru Wilson ”asta nu înseamnă *slow-motion* (mișcare încetinită), ci este timpul natural. „În majoritatea spectacolelor timpul este accelerat, dar eu folosesc timpul natural, cel necesar soarelui ca să răsară, unui nor să-și schimbe forma, unei zile să ajungă la apus.” (Shyer 1990: xvi). Actorii lui Wilson au însă o părere opusă: Sheryl Sutton, care a lucrat pentru prima dată cu Wilson la spectacolul *Deafman Glance/*

Privirea surdului, își amintește problema lucrului cu o percepție radical alterată a timpului:

E foarte dificil. Cred că în general oricine reușește destul de bine să aproximeze 5 minute în timp real. E un fel de simț care funcționează. Dar când ai de făcut ceva extrem de încet de-a lungul acelor 5 minute pierzi orice fel de percepție a timpului. Am abordat astfel de scene descompunându-le în celule interioare cu viteză contrastantă, ca să-mi pot găsi ritmul prin asta.

(Ibid.: 6)

Când iei în considerare că *Deafman Glance/Privirea surdului* a durat opt ore, îți dai seama ce sarcină dificilă au actorii lui Wilson.

Privirea surdului începea cu un tablou mut: o femeie îmbrăcată în negru stătea pe scenă cu spatele la public. Un băiat stătea pe un scaun cu spătar lângă ea, citind o carte de benzi desenate. O fetiță dormea pe podea. Nimic nu se mișca. În cele din urmă, femeia, mișcându-se extrem de încet, turna un pahar de lapte pentru băiețel. Băiatul bea laptele extrem de încet, apoi era pus în pat și apoi înjunghiat în ritm foarte lent de către femeie. Femeia ștergea cuțitul, apoi o înjunghia și pe fetiță. Un băiat mai mare țipa. Peretele din spatele actorilor era îndepărtat și dezvăluia o siluetă în roz care se mișca înapoi. Nouă doamne în rochii albe de seară ascultau Beethoven. O broască stătea la o masă sorbind o băutură. O albină și un iepure dansau pe muzică pop. Un grup de maimuțe culegeau mere roșii. O umbrelă era cuprinsă de flăcări. Stele cădeau din cer – și spectatorii începeau să se întrebe dacă mai văzuseră vreodată așa ceva.

În 1976, Wilson a produs cel mai cunoscut spectacol al lui, *Einstein pe plajă*, o operă creată în colaborare cu compozitorul Philip Glass și coregrafii Lucinda Childs și Andrew de Groat. Opera era construită în jurul a trei seturi de imagini incongruente care apăreau la fiecare a treia scenă de-a lungul celor nouă scene câte avea spectacolul: un tren și o clădire, un tribunal și un pat, un câmp cu o navă spațială. Fiecare scenă avea asociată o temă muzicală. Muzica era repetitivă, la fel ca și dansul. În prima scenă, un băiețel privea un tren venind spre scenă în ritm extrem de lent, înconjurat de câțiva interpreți care executau aceiași pași de step

timp de mai bine de jumătate de oră. În tribunal, judecătorii notau în caietele lor. O femei ținând în mână o țevă mergea înainte și înapoi făcând mișcări frenetice cu mâna. O a doua femeie sărea din când în când fără nici un motiv vizibil. Un băiat în costum marinăresc zbura prin aer. Două coșciuge de sticlă se mișcau în linie dreaptă în scenă.

Privirea surdului și Einstein pe plajă aveau în comun cu majoritatea operelor lui Wilson aceea nevoie de a destabiliza limbajul, prin ruperea secvențelor de cuvinte și prin crearea contradicțiilor între nivelurile de vorbire și cele de acțiune. În *Einstein pe plajă* o femeie se târa de-a lungul unui pat și spunea același monolog de 35 de ori. Se auzeau câteva de voci, dintre care unele cântând "O", altele repetând "1966", unele întrebând "Ce e asta?". Din când în când o voce țipa "Nu!", muzica era întretăiată de fraze repetate din nou și din nou, astfel încât își pierdeau orice urmă de înțeles:

Dar un tribunal în care s-ar fi putut întâmpla. Deci când David Cassidy îți spune totul despre tine să mergi mai departe, să te duci, să te duci. Deci acesta ca în WABC New York... Jay Reynolds...

(pasaj din *Einstein on the Beach*, citat în Holmberg 1996: 54)

Pentru Wilson limbajul are o tendință deranjantă de a deturna simțurile. De aici felul în care Wilson deformează limbajul în spectacolele lui până când orice urmă de conotație se evaporează și ceea ce ne rămâne sunt sunete, zgomote și tipare. Asta poate fi deopotrivă profund și copilăresc, subtil și vulgar. Când, de exemplu, fragmente de propoziții sunt suspendate în aer, când începuturile nu reușesc să-și găsească sfârșitul, iar întrebările rămân fără răspuns, poți avea o imagine vie, evocatoare a unei singurătăți și izolări demne de Beckett. Când, pe de altă parte, Wilson scrie "Asta nu e o țevă" sub fotografia unei țevi, sau pune doi actori să facă afirmații care se exclud unele pe altele, nu avem de-a face cu un comentariu profund despre limitele limbajului, ci cu o simplă mecanică.

În *Hamletmachine* (1986), un număr de interpreți pretind că sunt Ofelia, dintre care unul merge mai departe cu afirmația susținând că este și Electra deopotrivă. Rezultatul nu este că reflectăm asupra misterului

definitiv al ființei; mai degrabă devenim conștienți de stratagema folosită. Când, în *Einstein pe plajă*, auzim la radio mai întâi că Donovan va transmite de la ora 6 la ora 10, iar apoi Donovan transmite de la ora 4.30 la ora 6.00, nu chestionăm abilitatea limbajului de a descrie cu acuratețe lumea, ci notăm că ne aflăm în prezența unei opere care adoră să-și uimească spectatorul.

Acestea fiind spuse, trebuie recunoscut însă că poziția lipsită de compromis a lui Wilson față de problematica ființei pure a produs o formă de teatru rară și sublimă. Câmpul de imagini contrastante al lui Wilson, colajele sale de impresii senzoriale bazate pe un uimitor capital de practici diverse sunt de neuitat. Ele au alterat cursul teatrului în secolul 20 atât de profund, încât producțiile mai puțin criptice, mai puțin enigmatice, par acum adevărate relicve ale unei ere anterioare.

Alte lecturi:

- Brecht, S. (1978) – *The Theatre of Visions: Robert Wilson*, New York: Methuen Drama
- Holmberg, A. (1996) *The Theatre of Robert Wilson*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Quadri, F. Bertoni, F. și Stearns, R. (1997) – *Robert Wilson*, New York: Rizzoli
- Shyer, L. (1990) – *Robert Wilson and his Collaborators*, New York: Theatre Communications Group.

În românește:

- Șevțova, Maria – *Robert Întâlnire cu Robert Wilson*, traducerea Oltița Cîntec, volum editat în seria „Mari regizori ai lumii” de Fundația Culturală „Camil Petrescu” prin Editura Cheiron, 2010.
- Repetițiile și teatrul reînnoit – secolul regiei*, volum conceput și realizat de George Banu, traducerea Mirella Nedelcu-Patureau, editura Nemira, 2009.

SHOMIT MITTER

traducere de Cristina Modreanu

ANATOLI VASILIEV (1942–)

Născut la Rostov-pe-Don, Vasiliev s-a pregătit ca regizor cu Andrei Popov și Maria Knebel, care fusese eleva lui Mihail Cehov și a lui Stanislavski. După absolvire a fost invitat să lucreze la Teatrul de Artă din Moscova, unde și-a făcut debutul cu *Solo for a String Clock/ Solo pentru un ceas cu corzi* (1973). În spectacol juca "generația veche" a Teatrului de Artă. Vasiliev se îndepărta treptat de realismul psihologic care dominase teatrul sovietic în cea mai mare parte din secolul al 20-lea, ceea ce presupunea că actorii trăiau emoțional rolul jucat (*perejivanie*); îl umpleau cu ceea ce știau despre "circumstanțele date" și cu propria lor memorie afectivă; găseau în declanșarea unui eveniment motivația de a acționa a personajului.

De-a lungul următorilor 30 de ani, Vasiliev a renunțat treptat la aceste principii de bază și a evoluat înspre un teatru bazat pe improvizație. Folosea textul, dar dezvolta și improvizația în cadrul a ceea ce el numește "structurile rigide" ale acestuia. Personalitatea actorului se șterge și trece în spatele personajului. Actorul nu creează un personaj real din punct de vedere psihologic sau fizic, folosindu-se de propria memorie afectivă, ci lucrează asupra unui obiectiv prestabilit, fără să se grăbească pe drumul ce duce la el, ci angajându-se în explorări ludice, relaxate, ale situațiilor ivite. Căutarea lui Vasiliev pentru un nou teatru s-a desfășurat în trei faze distincte: explorarea de noi forme dramatice și teatrale (1977-1987); experimentarea cu improvizația (1987-1995); și definirea unui teatru „verbal” (din 1996 până în prezent).

Producția din 1978 cu *Vassa Jeleznovna* de Gorki a pus bazele conceptului de spațiu pentru teatrul lui Vasiliev. Împreună cu arhitectul și scenograful Igor Popov a creat un decor ai cărui pereți și mobile îngustau scena. Spațiul se deschidea numai în vârf, unde era suspendată o colivie în care se aflau porumbeii iubiți ai lui Prohor. Moartea acestuia prin atac de cord era provocată de niște pene ale propriilor păsări ce cad peste lui. El este sufocat de ceea ce iubește cel mai mult, atât la figurat, cât și la propriu. În 1979, Vasiliev a regizat piesa lui Victor Slavkin, *Fiica adultă*

a unui tânăr, în care era vorba despre întâlnirea unor vechi colegi de facultate, acum în jur de 40 de ani, dar care în tinerețea lor fuseseră fani de jazz și imitaseră tineretul englez la modă. Vasiliev pune accent pe contrastul dintre trecut și prezent: anii 70 erau plasați în spațiul îngust al unui apartament, care se afla de-a lungul unui perete diagonal, diminuând scena; anii 50 erau sugerați prin muzica de jazz, care deschidea prin sunet spațiul închis.

Aceste două producții, care au provocat furori pe scena moscovită în perioada de stagnare din timpul lui Brejnev, erau pași către un nou mod de a regiza ce și-a găsit deplina expresie în spectacolul *Cerceau*¹. Piesa lui Slavkin constă în combinarea de experiențe trăite cu un colaj alcătuit din materiale literare. Subiectul este criza vârstei de mijloc trăită de un grup de oameni de 40 de ani a căror lume e dominată de speranțe trecute și disperare prezentă. Personajele trec printr-o serie de rememorări fericite, obținând la final o mică speranță pentru un viitor mai luminos, mai fericit. Colajul de texte include orarul de trenuri al lui Thomas Cook², broșura "Cum să joci Cerceau", remarci făcute de atașatul cultural suedez Lars Kleberg (pe care era bazată figura personajului Lars), fragmente din volumul *Pasaje selecționate din corespondența cu prietenii* de Gogol, precum și extrase din piesele lui Cehov și din corespondența lui Pușkin. Unul dintre personaje, Petușok, își invită câțiva dintre colegi, câțiva vecini și cunoștințe întâmplătoare pentru un week-end la *dacha* (cabană folosite de ruși ca o a doua casă, în afara orașului). Cu toții și-au trăit viața până în acel moment fără a-și dezvălui adevăratele sentimente pe care le au unii față de alții. După o serie de rememorări, provocate de niște scrisori găsite în pod, tragica lor izolare devine evidentă. Chiar și așa, ei își continuă viața ca până atunci. Spectacolul lui Vasiliev făcea din textul fragmentar al lui Slavkin o producție sofisticată de patru ore. Spectacolul recrea trecutul prin costume și obiecte de recuzită, printre care bețele și cercurile folosite pentru a juca

¹ Nota traducătorului: 1985, cerceau – joc pentru copii constând în rostogolirea unui cerc de lemn, metal sau plastic, prin împingerea cu ajutorul unei baghete sau a unui băț.

² Nota traducătorului: Cook – 1808-1892 – a fost fondatorul uneia dintre primele agenții de călătorie din lume, devenită azi Thomas Cook Group.

cerceau și cufărul plin de hârtii, pe care personajele îl descoperă în cabană și care mai conține și alte obiecte ale foștilor proprietari.

Cerceau ilustra foarte bine munca lui Vasiliev cu structurile ludice. Date fiind fragmentarea textului dramatic, aparenta absență a oricărei dezvoltări dramatice și inerția personajelor, Vasiliev dezvolta o metodă care îi ajuta pe actori să se angajeze într-o serie de scheci-uri, scurte jocuri și scene care, luate împreună, formau o unitate estetică. El localiza anumite "noduri" în "structurile rigide" ale textului, definindu-le ca pe mici obiective. Pe drumul dintre aceste obiective, actorii erau liberi să improvizeze și să "joece".

Când Vasiliev a fondat în 1987 propria lui școală, "Școala de Artă Dramatică", cenzura și interdicția asupra improvizației nu mai existau. Spectacolul cu *Șase personaje în căutarea unui autor* de Pirandello (1987) a fost o nouă reușită a metodei lui de improvizație înăuntrul parametrilor unor structuri textuale fixe, rigide. Scenele erau reluate cu schimbări în text și interpretare, de fiecare dată cu alți actori. O varietate de stiluri și stări contribuiau la realizarea producției și făceau imposibilă identificarea precisă a unei realități.

În 1990 și 1991, Vasiliev a explorat structurile dialogale din romanele lui Dostoievski *Poseđații* și *Idiotul*, demonstrând că aici cuvintele preced acțiunea și generează un răspuns sau o emoție în personaj. În 1991, el a lucrat cu tratatele filozofice ale lui Platon, căutând feluri de a exprima ideea conținută într-un text sau într-un discurs, formarea ideilor în mintea unui personaj și relația vorbitorului cu ideea conținută în textul lui Platon. Pentru ca fiecare cuvânt să sune exact, în loc să fie doar un sunet îndelung repetat și fără nici un sens, el cerea actorilor să se elibereze de orice cunoștință anterioară sau emoție și să permită rolurilor lor să se dezvolte pe baza cuvintelor spuse și a cuvintelor auzite. Cuvântul atotputernic determina acțiunea.

Cu *Amfitrion* (1995) și *Oaspetele de piatră* (1998), Vasiliev a început să înlăture funcțiile narative ale textului și să-l reducă la un simplu semn și sistem sonor pentru a releva noi înțelesuri. Această practică i-a creat renumele de fondator al unui nou teatru care putea fi numit "verbal", "conceptual", "metafizic" sau "ritualic". Practic, abordarea lui Vasiliev inversează "sistemul" lui Stanislavski. În loc să creeze iluzia unui spațiu

interior al personajelor aflate pe scenă, el explorează spațiul arhitectural construit înăuntrul spațiului teatral, neștergând niciodată granițele dintre cele două. În locul experienței emoționale și a explorării psihologice a situației, Vasiliev se concentrează pe înțelesul cuvântului, ignorând istoria anterioară a personajului prevăzută în circumstanțele date. El își orientează personajele înspre viitor, folosind evenimentul principal din piesă ca pe motorul necesar pentru deplasarea lor. În loc ca acțiunea să aibă o motivație emoțională, ceea ce determină un personaj să acționeze este conținutul filozofic al textului. (Vasiliev 1999).

Textul clasic al lui Pușkin, *Mozart și Salieri*, de exemplu, e pronunțat pe scenă într-o manieră care insultă urechea rusească, pentru că versurile lui Pușkin sună trunchiate și ciopârțite. Frazele și cuvintele sunt lipsite de intonația lor obișnuită și de tiparele de accent. În discursul de fiecare zi, cuvintele sunt legate unele de altele printr-o intonație liniară (cu o cădere la sfârșitul frazei) pentru a forma o narațiune. Pentru a distruge intonația narațiunii, Vasiliev face ca fiecare cuvânt să fie rostit cu o intonație în cădere, ceea ce lasă neatinsă calitatea metafizică a cuvântului, înțelesul lui "pur". După Vasiliev, cele mai multe texte sunt scufundate sub straturi de interpretare, iar intonația spune povestea, acoperind înțelesul real al cuvintelor. Așadar, intonația devine purtătorul informației, în timp ce cuvintele, pentru mulți scriitori postmoderni, au devenit mijloace de trădare și deținere a puterii, ba chiar arme cu potențial de distrugere.

Tehnica de recitare a lui Vasiliev este foarte neobișnuită, dar contribuie la descoperirea înțelesului original, "pur" al cuvintelor. Actorii nu sunt conduși de trecut, ci sunt atrași înspre același eveniment principal care se va întâmpla – uciderea lui Mozart – și îi consideră pe Mozart și pe Salieri ca fiind pagini albe pe care orice poveste poate fi scrisă. Actorul stă alături de personaj, în timp ce acțiunea se desfășoară în golul dintre actor și personaj.³

³ Vezi pentru aceasta și Grotowski, J. (1975) *Pregătirea actorului în Către un teatru sărac*, Londra, Methuen: 175 – 204. Grotowski face diferența între vocea din cap, vocea din gură, vocea occipitală, vocea din piept și vocea din stomac, iar aceste concepte au fost adoptate de Vasiliev, care a lucrat cu Grotowski la Pontedera de-a lungul anilor 90.

Actorii câștigă libertate în cadrul structurilor unui text dat și pot să-l abordeze într-o manieră ludică, ce le permite o distanțare ironică. Interpretarea ne-emoțională, combinată cu simbolismul obiectelor de recuzită, creează un spectacol ritualic, prevăzut în detaliu. Un ritual sau un mister se bazează pe o formă fixă care se deschide către adevărul absolut (Dumnezeu); etapele acestui drum sunt determinate. Opririle de pe drum (nodurile) permit interludiile, momentele în care personajele "joacă", deviind de pe cărarea prestabilită, înainte să se reunească din nou.

Organizarea spațiului teatral pentru spectacolul *Mozart și Salieri* reflectă binomurile ordine – haos, plan vertical – plan orizontal de acțiune, respectiv discurs narativ - discurs metafizic. În stânga scenei există niște scări înalte, de templu, și un spațiu gol care este umplut în mod gradat de scaune, șealete, precum și alte lucruri învâlmășite. Adiacent scării este un spațiu încercuit de plastic transparent (o casă de sticlă) care conține scaunele și masa pentru scena cinei dintre Mozart și Salieri. Dialogul lor în casa de sticlă și în spațiul gol ține de o tematică metafizică și reverberează ca o serie de sunete grele, în cuvinte bazate pe consoane, aruncate ca niște săgeți în spațiul gol. Vasiliev contrapune acest mod de a recita textul (discursul metafizic) discursului narativ ludic al conversației ținute în spațiul umplut de mobile, în afara casei de sticlă.

Pentru Vasiliev, *Mozart și Salieri* nu este o dramă psihologică ce explorează motivele crimei lui Salieri, ci un discurs metafizic asupra naturii armoniei. Mozart se află în armonie cu lumea. El se mișcă ușor între cultura înaltă și cea populară, între ordine și haos, și e capabil să creeze armonie din elementele haosului înconjurător. Salieri nu poate face asta. El este redus la imobilitate și incapabil să compună după moartea lui Mozart. Geniul lui depinde de Mozart și, ca să-l distrugă, Salieri strică balanța armonioasă a co-existenței lor.

Lectura dată de Vasiliev textelor dramatice ca tratate filozofice furnizează o cheie de interpretare și punere în scenă a dramei ideilor. Mai mult, metoda lui de a transforma textele în materiale non-narative s-a dovedit un instrument util pentru producerea pieselor contemporane, care se deosebesc de cele tradiționale prin structura lor fragmentată și prin lipsa de conflict linear sau narativ.

Alte lecturi:

- Beumers, Birgit (2002) *Spinning the Text: The Play with Infinity in Contemporary russian Theatre*, Modern Language Review 97 (1): 135-148
- Brauckhoff, Maria (1999) *Das Theater Anatolij Vasil'evs*, Bochum: Projekt Verlag, dissertation
- Vasiliev, Anatoli (2003) *Dem Einzigen Leser*, Berlin: Alexander Verlag
- Vasiliev, Anatoli (1997) *Maître de stage: a propos de Bal masqué de Mikhail Lermontov*, Carnière- Morlanwelz: Lansman Editeur
- (1999) *Sept ou Huit Leçons de Théâtre*, Paris: P.O.L.
- Wyneken-Galibin, Ruth (1993) *Anatoli Vassiliev*, Frankfurt: Fischer Verlag.

În românește:

- Michaela Tonitza-Iordache, George Banu – *Arta teatrului*, colecția Totem, editura Nemira, 2004
- Repetițiile și teatrul reînnoit – secolul regiei*, volum conceput și realizat de George Banu, traducerea Mirella Nedelcu-Patureau, editura Nemira, 2009

BIRGIT BEUMERS

traducere de Cristina Modreanu

PATRICE CHÉREAU (1944–)

Cariera lui Chéreau este cariera strălucitoare a unui copil prodigios considerat "copil teribil". Această carieră include teatru, operă și film, fiecare gen fiind stăpânit cu același aplomb. Drumul lui Chéreau în teatru a început în 1966, când avea numai 22 de ani și era deja directorul artistic al Teatrului Sartrouville, un teatru municipal dintr-o suburbie pariziană. A încetat să lucreze în teatru în 1990, aparent definitiv, dar s-a reîntors cu o *Fedra* viscerală la Odeon, Teatru al Europei, în 2003. A regizat *Poveștirile lui Hoffmann* (1974) și *Lulu* (1979) la Opera din Paris și *Inelul* lui Wagner la Bayreuth (1976 – 80, cu Pierre Boulez la bagheta regizorală). Contrastul cu producțiile obișnuite de la Bayreuth i-a adus noto-

rietate internațională: Chéreau îl adusese pe Wagner mai degrabă în lumea industrială, modernă, decât în gloria mitului și a legendei. Abandonând opera, s-a întors totuși la ea cu *Woyzeck* de Berg, la Teatrul Chatelet din Paris, în 1996, demonstrând încă o dată că regiza opera în același mod în care făcea teatru, cerându-le interpreților să identifice scopul dramatic și semnificația rolurilor lor și să le joace ca niște actori care cântă.

Ca regizor de film, Chéreau s-a dovedit la fel de hotărât, chiar dacă viața lui profesională se afla permanent sub semnul neliniștii. A făcut câteva filme experimentale înainte de a regiza *Regina Margot* (1994), primul său succes de casă, controversat pentru violența lui politică și sexuală. Apoi, după insolitul, vag homosexualul film *Ceux qui m'aiment prendront le train/ Cei care mă iubesc vor lua trenul* (1998), el a regizat *Intimacy/ Intimitate* (2001), jucat în limba engleză, cu Mark Rylance în rolul principal masculin. (Distribuția decisă de Chéreau pare provoca-toare de vreme ce Rylance, care este directorul Teatrului Globe din Londra, e renumit pentru interpretarea rolurilor feminine de la Globe). Un film despre valorile familiale, infidelitatea conjugală și dorința heterosexuală copleșitoare, *Intimitate* a fost amenințat cu cenzura în Marea Britanie pentru că pe ecran se vedea sexul lui Rylance în erecție în timpul unui act sexual. Totuși, ca și în alte filme și spectacole ale lui, interesul lui Chéreau aici nu era controversa adusă de publicitate și nici să-i învețe ceva pe oameni, ci să fie consecvent și sincer cu ceea ce vedea el în ființa umană. Așa cum observa într-un interviu din 1977: "Vorbesc despre lucruri pe care vreau să le văd sau despre viața oamenilor al căror secret vreau să-l pătrund. Am renunțat cu multă vreme în urmă să le dau oamenilor lecții." (Aslan 1986: 18)¹. *Son Frère/Fratele lui* (2003) este cel mai recent film al lui Chéreau până în acest moment.

La Teatrul din Sartrouville, Chéreau a avut o perspectivă brechtiană asupra principiilor lui Vilar privind "teatrul poporului", radicalizându-le prin colaborări explicit politice cu sindicatele și școlile. Dacă și-a pierdut interesul pentru "a da lecții", el nu a încetat niciodată să gândească din stânga spectrului politic, așa cum n-au încetat nici mentorii lui, Strehler

¹ Toate traducerile sunt ale Mariei Shevtsova

și Planchon. El a învățat la Piccolo Teatro (1969 – 1972) despre compoziția poetică, necesitatea armoniei dintre elementele unei producții și importanța decorului pentru teatru în toate formele sale. Roger Planchon, împreună cu care Chéreau a început să conducă Teatrul Național Popular din Villeurbanne (Lyon) în 1972, a hrănit curiozitatea lui Chéreau pentru cercetarea dramaturgică, în mod special pentru contextele sociologice și istorice. Această abordare avea să susțină în mod consistent munca lui Chéreau, indiferent de gen. Planchon a mai încurajat și interesul lui Chéreau pentru cinematografia expresionistă germană, pentru arhitectura monumentalistă, imaginile sclipitoare, umbre și siluete.

Aceste elemente distingeau montarea lui Chéreau din 1973 cu *Disputa* de Mariveaux la Villeurbanne care, atrăgând foarte mare atenție, a fost refăcută în 1975 la Paris. Nu mai puțin memorabil era fumul gros folosit de Chéreau, oglinzile enorme, ce reflectau atât personajele cât și spectatorii și o pistă de decolare cu un turn plasat pe ea, care extindea spațiul de joc în sus și în afara centrului scenei. Pe lângă straniețata vizuală, producția releva un Marivaux al cărui dialog era crud, prin urmare deloc asemănător cu zeflemeaua frivolă (*marivaudage*) pentru care acesta era recunoscut. Fabula lui Marivaux vorbește despre un prinț care desparte un frate și o soră la naștere pentru a-i aduce împreună din nou în adolescență, ca bază a unui experiment asupra comportamentului uman. Chéreau reevalua povestea, arătând că prințul nu era un cercetător benign, ci o emblemă a perversității legitimate de putere; și cristaliza interpretarea lui într-o imagine a prințului spionând, pe jumătate ascuns vederii în turn, ritualul de trecere al adolescenței. De asemenea, Chéreau a pus o ramă fabulei printr-un prolog construit din alte texte de Marivaux. Dezbateră morală din prolog sublinia re-organizarea operată de el celor 20 de scene, pe care le împărțise în șapte nopți, fiecare din ele aducându-i pe tineri la disperare, nebunie și moarte. Tratamentul aplicat de el textului, rar la vremea aceea în Franța, era parte din șocul neprevăzutului ce avea să devină amprenta lui Chéreau.

Disputa avea să fie și sursa unor alte caracteristici ale teatrului său: ideea lui Chéreau că punctul de vedere al regizorului este în mod necesar diferit de acela al autorului (sau atribuit autorului în mod general); convingerea lui că viziunea regizorală trebuie să fie vizibilă atât în

secvențele cât și în structura întreagă a unei producții date (ibid.: 37); încurajarea actorilor să cerceteze propriile posibilități de interpretare; accentul pe jocul exterior, articulat, al actorilor; folosirea elementelor naturale – copaci reali, apă, pământ – în cadrul unor medii în mod evident artificiale, ceea ce reiterea afinitatea lui cu cultura germană, de data asta via Pina Bausch. În *Peer Gynt* (1981) protagonistul decojește o ceapă într-un decor constructivist alcătuit dintr-o serie de scânduri. Pământul umple întreg spațiul de joc în *Combat de nègres et de chiens/Luptă cu negrii și câini* (1983), în care o imensă intersecție de drumuri, mașini, o caravană, o colibă, un copac și câini vagabonzi par cu atât mai neobișnuite cu cât sunt reale. Un cal călărit de tată lui *Hamlet* galopează de-a lungul podelei cu un sunet de clopoțel (1988). Plăcile de lemn colorate sunt aranjate în așa fel, încât să arate ca pictura unui palat din Renaștere scufundat în beznă.

Lumea montărilor lui Chéreau este în mod esențial nocturnă, spectacolul cu o durată de șapte ore cu *Peer Gynt* fiind un exemplu extrem, comparabil numai cu *Inelul*: raze de lumină joasă, cețuri frisonante și, ocazional, o lună plină la orizont accentuează obscuritatea persistentă. Plăci, scripeți, pendule, platforme și pereți se mișcă și scârțâie (decor de Richard Peduzzi) pentru a sugera munți negri, crevase, văi și peșteri locuite de trolli. Decorul facilita dorința lui Chéreau de a depăși granițele scenei, dorință ce a stat la baza deciziei lui de a prefera scenei libertatea spațială a filmului. Acțiunea are loc pe platforme care se ridică, se înclină și cad în diagonale, verticale și orizontale, împrăștiind spațiul în toate direcțiile. Spațiul de joc ajunge în mijlocul publicului, chiar și până la rândurile de sus, unde actorii aleargă, spunându-și replicile. Chéreau manipulează punctele focale folosind tehnici cinematografice precum *travelling*, *zoom* și *close-up*. Aceste tehnici sunt evidente în toate producțiile sale, fără excepție și vin în sprijinul afirmației sale repetate deseori în anii 90, conform căreia universurile filmului și ale teatrului nu sunt incompatibile.

Chéreau modifică în mod constant folosirea spațiului de joc. În *Luptă cu negrii și câini* el amestecă scena cu auditoriul, transformând întreg teatrul într-un hangar cavernos. În *Hamlet*, o avanscenă pătrunsă adânc în public este spațiul lui Hamlet. Fantoma tatălui invadează acest spațiu,

indicând astfel în mod fizic amenințarea principală a spectacolului: tatăl lui Hamlet, simbol al ”timpurilor ieșite din matcă”, venit pe cal, asemeni celor vestind Apocalipsa, așază o povară imposibilă pe umerii lui Hamlet, sarcina de a repune vremurile în matca lor. Criticii din Moscova au sesizat rapid această idee atunci când *Hamlet* a fost prezentat în Rusia, în mijlocul *perestroikăi*, în 1989, la un an după premiera de la Avignon (De Nussac 1990: 238). Aceeași avanscenă este și locul unde Hamlet rostește monologul ”a fi sau a nu fi”, pe care îl șoptește ușor, cu spatele la public, cu un spațiu negru înaintea lui. Poziția lui denotă vulnerabilitate, iar spațiul simbolizează dificultățile insurmontabile pe care le are de înfruntat. Jocul dintr-un alt spectacol, *Paravanele* de Genet (1983) oscilează între scenă și spațiul dedicat audienței. Chéreau îi pune pe algerienii colonizați din piesa lui Genet în mijlocul scenei, indicând prin asta faptul că ei se mișcă spre centrul istoriei în momentul în care își construiesc propria istorie prin revoluția pentru independență. El îi așază pe colonizatori la marginea scenei, alături de public. Încă o dată, Chéreau demonstrează că jocul lui cu spațiul nu e deloc o chestiune formală, ci se află în dialog cu substanța producțiilor lui și cu perspectivele lor – în acest caz politice.

Peer Gynt este un fel de matriță pentru folosirea cinematografică a sunetului la Chéreau. Peisajul sonor tridimensional cu o durată de șapte ore, lung cât producția însăși, include tot felul de sunete naturale – păsări, tunet, ploaie – pe lângă sunete abstracte. Multe din acestea înlocuiesc decorul prin aceea că acompaniază actorii când aceștia se mișcă prin auditorium, sugerând schimbări de loc – de la sat, la cărări de munte sau prăpăstii, sau la marea care îl poartă pe Peer de-a lungul lumii și înapoi, în căutarea de sine. Toate acestea construiesc o atmosferă halucinantă, în sprijinul punctului de vedere critic al lui Chéreau asupra crizei existențiale a lui Peer Gynt, pe care o ia drept reprezentativă pentru criza individualismului modern. Regizorul leagă această criză mai generală de instinctele antreprenoriale ale capitalismului.

O ciocnire similară de idei reiese din *Inelul*. Decorul lui Peduzzi reprezintă Valhalla, locul zeilor, ca pe o încrucișare între un conac și o fabrică imensă. Wotan poartă o pelerină în genul celor purtate de oamenii bogați și, se spune, de Wagner însuși. Ceilalți zei sunt îmbrăcați în

costume la modă în saloanele elegante. Fecioarele din Rhinegold sunt prostituate din la *belle époque*. Nibelungii sunt îmbrăcați în mineri. Spațiul, în cele patru opere ce alcătuiesc creația lui Wagner, e construit pe mai multe dimensiuni astfel încât să sugereze călătoria, distanțele, înălțimile și adâncimile, precum și isprăvi miraculoase. Fum gros, iluzia focului, apă, păduri și aur arzând, scări ce dispar și pereți mișcători marchează ceea ce pentru Chéreau este universul infinit de crud al lui Wagner. Sarcina lui Chéreau a fost să se conformeze indicațiilor de scenă ale lui Wagner, urmându-și propriul gust pentru "magia teatrală" și pentru "regulile jocului teatral", precum și convingerea lui că "sforile și scripeții" producției trebuie să fie la vedere (Chéreau 1994: 42-43). El i-a îndemnat pe actori să evite răspunsurile automate provocate de cuvinte, argumentând că "textul spune sute de lucruri, dar nu exprimi aceste lucruri dacă joci numai ceea ce este scris" (ibid.: 76). Să joci ceea ce nu este scris însemna să mergi dincolo de fiecare libret. El a dezgropat în montarea cu *Siegfried* stafia unor prejudecăți antisemite, pe care nu i-a fost frică să le arate la Bayreuth, un loc cu trecut nazist. A găsit "umanitatea dezorientată" în *Amurgul zeilor* (ibid.: 53). Pentru interpretarea clară și teatralitatea ei îndrăzneță, montarea lui Chéreau cu *Inelul* lui Wagner rămâne un eveniment major în istoria producțiilor de operă.

Botezul de foc din 1970 l-a pregătit pe Chéreau pentru co-direcțoratul Teatrului Amandiers din Nanterre, la vest de Paris (1982 – 1990, împreună cu Catherine Tasca). El a transformat acest teatru dintr-un loc periferic într-un centru cu o largă ofertă culturală, neegalată de nici un alt teatru din Franța. Chéreau a dat prioritate cererilor artistice, în detrimentul celorlalte; a pus bazele unei școli pentru actori; a adus laolaltă vechi colaboratori, printre care pe actorii Maria Casarès și Gérard Desarthe, pe scenograful lui, Peduzzi, pe creatorul de costume Jacques Schmidt și pe compozitorul André Serré; a angajat noi actori, mulți dintre ei staruri de cinema (Michel Piccoli, Bulle Ogier), nu numai pentru că aveau calități excepționale, ci pentru că "o întreagă umanitate trece prin ei" (Aslan 1986: 68). El nu țintea să alcătuiască o companie de repertoriu, ci o echipă artistică. În plus, a invitat regizori din Franța și din lume – Wilson, Ronconi, Stein, Sellars, Luc Bondy), precum și trupe internaționale; a dezvoltat noi tehnici și tehnologii; a organizat

studiouri pentru repetiții și studiouri de film în sediul teatrului; a organizat concerte și întâlniri cu artiștii.

Nu în ultimul rând, printre reușitele lui s-a numărat faptul că s-a dedicat tinerilor autori, în special lui Bernard- Marie Koltès, pe care l-a pus pe harta internațională a teatrului. În afară de *Luptă cu negrii și câini*, Chéreau a mai montat și alte piese ale acestuia: *Pe cheiul de Vest* (1986), *Dans la solitude du champs de coton/În singurătatea câmpurilor de bumbac* (1987), în care a și jucat un rol, și *Retour au desert/Întoarcerea în deșert* (1988). Dat fiind stilul ”mare” al lui Chéreau, spectacolele dădeau într-adevăr greutate noțiunilor lui Koltès despre putere și control ca expresii ale fricii, suspiciunii, competiției și ororii. Toate aceste producții de la Teatrul Nanterre-Amandiers, printre care și *Falsa servitoare* (1985) de Marivaux, *Platonov* al lui Cehov (1987) și, desigur, *Hamlet*, vorbeau într-o anumită măsură despre aceste teme, dar nici unul nu le aducea în discuție atât de brutal cum o făceau producțiile bazate pe texte de Koltès. Nici un alt spectacol al lui Chéreau nu arăta atât de limpede cum o făceau spectacolele cu piese de Koltès că violența nu este o chestiune de tematică teatrală, ci o problemă de viață.

La Teatrul Nanterre-Amandiers, Chéreau a încercat să aducă chipurile actorilor lui în prim-plan, așa cum se întâmplă în film, și a forțat fizicalitatea acestora în așa fel încât ei să poată să arate pasiunile personajelor în mod deschis. El a redescoperit aceste calități în *Fedra*, spectacol jucat într-un spațiu lung și îngust de către colaboratorii săi vechi, care rosteau versurile lui Racine de parcă ar fi vorbit în limbajul de fiecare zi. Astfel, ei reușeau să dea spectatorilor șansa unei trăiri emoționale extraordinare, pe care nici un spectacol respectând regulile clasice ale prozodiei și recitării afectate n-ar fi putut să le-o dea.

Alte lecturi:

Aslan, Odette (ed.) 1986 *Chéreau, Les Voies de la Création Théâtrale XIV*, Paris: CNRS Editions

Chéreau, Patrice (1994) *Lorsque cinq ans seront passés: sur le Ring de Richard Wagner*, Toulouse: Editions Ombres

De Nussac, Sylvie (compiled) (1990) *Nanterre Amandiers, Les Années Chéreau 1982-1990*, Paris: Editions Imprimerie Nationale

- Mervant-Roux, Marie-Madeleine (1998) *Hamlet-ul lui P. Chéreau la Moscova. Studiul unui turneu în volumul L'Assise du Théâtre: pour une étude du spectateur*, Paris: CNRS Editions: 195-217
- Shevtsova, Maria (1993) *Peer Gynt în Franța, regizat de Patrice Chéreau în Theatre and Cultural Interaction*, Sydney: Sydney Studies: 55-80.

În românește:

- Michaela Tonitza-Iordache, George Banu – *Arta teatrului*, colecția Totem, editura Nemira, 2004
- Repetițiile și teatrul reînnoit – secolul regiei*, volum conceput și realizat de George Banu, traducerea Mirella Nedelcu-Patureau, editura Nemira, 2009.

MARIA SHEVTSOVA

traducere de Cristina Modreanu

LEV DODIN (1944–)

Reușitele lui Dodin ar fi de neînchipuit fără Malii Drama Teatr (Teatrul mic) din St. Petersburg, pe care l-a condus din 1983. Nici o altă companie din lume azi nu este atât de strâns legată sau atât de exclusiv centrată pe lucrul intens, continuu și permanent împreună, cum este această companie. Ea a creat un limbaj comun pe baza unei continuități tip școală, Dodin antrenând trei generații de actori ai Institutului Teatral de Stat din Leningrad (acum Academia de Arte Teatrale din St. Petersburg) unde a început să predea din 1967. Malii încorporează pe toată lumea, de la tehnicieni și mașiniști până la profesorii de voce, muzică, dans care ajută la pregătirea studenților lui Dodin și care continuă să-i antreneze și după ce aceștia devin profesioniști. Angajamentul de durată față de principiile colaborării definește dinamica de ansamblu unică a acestei companii alcătuite din 64 de actori și un total de 220 de oameni angajați.

Pentru Dodin, pregătirea actorilor nu poate fi redusă la ”tehnică”, ”exercițiu” sau ”metodă”. Ea constă în ”pregătirea inimii și a sistemului nervos”, adică a sentimentului, senzației și receptivității senzoriale (in-

terviu nepublicat cu autorul, Paris, 8 aprilie 1994). Perspectiva lui este în mod larg stanislavskiană, până la aceea că Dodin crede că tehnica trezește emoțiile, dar critică "sistemul" stanislavskian, pe care îl vede ca fiind nimic mai mult decât un set de mecanisme ce împiedică actorii să se conecteze la cea mai intimă dintre sensibilitățile lor¹. Sarcina actorilor este să atingă acea "vivacitate", care le activează creșterea și declanșează o reacție în lanț de la actor la actor și apoi la spectator – un proces pe care Dodin îl descrie ca pe o "infecție", pentru a indica natura organică a acestuia. Mai presus de orice, antrenamentul dezvoltă evoluția spirituală, intelectuală și culturală a ființei umane care locuiește actorul. Teatrul făcut de el/ea devine așadar un loc cu posibilități similare de evoluție și pentru spectatori.

Studentii care au absolvit în 1990 cu spectacolul *Gaudeamus* demonstrează abordarea lui Dodin centrată pe dezvoltarea actorului. Actorii au învățat să înoate *brass* și să cânte la diferite instrumente special pentru această producție, cu care în anii 90 au avut turnee de mare succes în toată lumea, fiind acompaniați tot timpul de profesorii lor de muzică, care le monitorizau progresele. Atât de eficient era acest proces de învățare continuă încât, când Dodin a început să repete *Piesa fără nume* de Cehov, în 1997 (cunoscută cu titlul de *Platonov*), actorii erau capabili să joace întregi bucăți din ea la cel mai înalt nivel, ceea ce era destul de ciudat ținând cont de faptul că începuseră foarte târziu. Reușitele lor actricești (de-acum absolvenții erau cu toții integrați în companie) erau întrepătrunse, din punctul lor de vedere, cu creșterea lor personală (conversație cu Serghei Kurisev, Weimar, 7 iulie 1997).

Procesul de lectură poate servi și el ca exemplu. Dodin și actorii lui construiesc scenarii din romane, pe care și le citesc unii altora de-a lungul anilor, în timp ce joacă producțiile aflate deja în repertoriu. Cititul cu voce tare ascute capacitatea actorilor de a se asculta unul pe altul în scenă; încurajează un răspuns imediat la o situație specifică și improviția în jurul acestui răspuns; și îi ajută pe actori să facă descoperiri

¹ Un termen aflat la baza vocabularului lui Dodin, care, asemeni "limbajului comun" de mai sus nu poate fi legat de o singură dată. Toate traduceri sunt ale autoarei.

împreună, ceea ce, pe lângă faptul că întărește identitatea colectivă, îi inspiră să-și extindă resursele personale de imaginație și intelectuale prin alte și alte lecturi. Lectura în grup a romanului *Demonii* de Dostoievski i-a condus pe actori prin tot ceea ce se spune că ar fi citit Dostoievski în timp ce scria cartea. Această cultură acumulată rezona apoi în scenele pe care le construiau actorii și ghida percepția critică a acestora. *Cevengur* (1998), după nuvela lui Andrei Platonov, a urmat un tipar similar. Actorii inventau mai multe scene pe care le prezentau apoi lui Dodin care observa, proba, stimula și vorbea în general despre munca lor, în loc să comenteze direct asupra scenelor. Apoi, actorii asimilau contribuția lui, procesând-o prin "sistemul lor nervos" înainte să vină cu noi propuneri. Treptat, Dodin regiza un spectacol alcătuit din scene, uneori întorcându-se la versiuni mai vechi, alteori anticipând unele noi, cu care actorii se jucau și pe care le șlefuiuau.

Un asemenea proces e de durată, dar are avantajul că sedimentează, în cadrul eforturilor de colaborare, toate experiențele comune traversate de participanți pe parcursul trecerii timpului. Maturizarea lor este integral egală cu maturizarea muncii lor. Principala misiune a lui Dodin ca regizor e cel mai bine descrisă drept "catalitică": el îi îndeamnă pe actori să foreze prin straturile existenței lor – inclusiv amintiri și experiențe din subconștient – pentru a găsi în ei înșiși ceea ce joacă și pentru a-și stimula potențialul existențial și creativ.

Jocul actoricesc, crede Dodin, e condus de „energii interioare”, pe care el le descrie ca fiind "simțirea și gândul care mișcă, neliniștește și excită, și nu ne dă pace"; energie nu înseamnă să fii zgomotos și nervos, ci să pui întrebări acute, inteligente", care angajează acțiuni (interviu nepublicat cu autorul, St. Petersburg, 30 septembrie 1998). Actorul implicat într-un asemenea proces nu este pregătit/ încărcat să fie doar un interpret sau, și mai rău, să execute dorința regizorului, ci devine ceea ce Dodin numește un "co-autor activ" al unei producții, împreună cu întregul lui drum de căutare sau "călătorie de naștere" (interviu nepublicat cu autorul, Weimar, 9 iulie 1997). Înfrudirea cu "nașterea" sau chiar cu "renașterea" sunt parte integrantă din vocabularul lui Dodin și constituente ale viziunii sale despre spectacol ca "organism viu" și despre teatru ca loc de regenerare și reînnoire spirituală – renaștere, în

unele sensuri ale cuvântului – pentru toți aceia angajați în producerea lui.

De vreme ce lucrul în comun este crucial pentru obiectivele companiei, se așteaptă de la actori să participe la toate întâlnirile de lucru și repetiții, indiferent dacă li se va cere apoi să joace într-o anumite zi sau nu. Asta înseamnă că toată lumea împărtășește descoperirile făcute într-o anumită scenă și înțelege efectul de domino asupra lucrului în viitor. Participarea neîntreruptă este esențială, de asemeni, pentru că distribuția nu este prestabilită: combinații diferite de interpreți și roluri sunt încercate pentru o nouă producție de-a lungul unui număr de ani, până când distribuția potrivită reiese din acest proces.

Repetițiile de la Mafii se mai deosebesc și prin aceea că la ele participă profesori, asistenți, scenografi, directori de producție și responsabili de decor, tehnicieni și administratori, cu toții fiind co-autori ai operei. Ei anticipează ceea ce s-ar putea să fie necesar și ajută indivizii sau grupul să depășească dificultățile, să modifice alegerile care au fost făcute sau să propună unele noi. De exemplu, toată lumea a ales muzică pentru *Piesa fără nume*, așa încât coloana sonoră dura inițial 12 ore. Profesorii au căutat coloane sonore, au transcris piese după înregistrări și au transpus muzica în diferite chei sau registre vocale. Au ajutat apoi să se reducă întreaga cantitate de muzică la 3 ore și jumătate, cât avea versiunea „finală” a spectacolului. Muzica rămasă este prezentă aproape non-stop în spectacol și acoperă un larg spectru de genuri și perioade – jazz, blues, piese clasice, romane rusești, arii de operă, valsuri, charlestone și tango-uri – toate reflectând contribuția a diferiți oameni implicați în dezvoltarea spectacolului.

Pentru Dodin, repetițiile sunt adevărate spectacole, de aceea actorii dau tot ce pot în ele, ca și cum ar fi deja în fața publicului. Repetițiile sunt și o zonă de libertate necondiționată unde actorii și regizorul se deschid unii spre alții prin improvizații și prin ceea ce **Stanislavski** numește ”studii”. Dodin extinde scopul acestor studii prin munca fizică extrem de pretențioasă, în special balet și acrobație, plecând de la premiza că articulația fizică unește mintea și corpul, emoția și gândul, intenția și acțiunea, conștientul și dorința sau motivația inconștientă, precum și imaginația și concepția artistică. El îi amestecă pe

Stanislavski cu **Meyerhold** urmând două principii meyerholdiene: a juca ceea ce simți în interior cu un puternic simț al fanteziei și al proiecției teatrale; a juca fiind conștient de ceea ce generează comicul, ironia și reflexivitatea față de material sau față de felul în care e jucat acesta.

”Teatrul de proză” e una dintre principalele inovații ale lui Dodin și nu are nimic în comun cu tradiția rusească a adaptării scenariilor după romane. Actorii lui Dodin joacă un roman în integralitatea lui, scriind ceea ce până la urmă devine un scenariu prin intermediul procesului fizic. Pentru a face asta cu *Demonii*, de exemplu, a fost nevoie de mai mult de trei ani și de nenumărate ore de repetiții. Acest material uriaș a fost redus apoi la aproximativ 20 de ore, apoi și mai mult, la 8 ore și împărțit în trei părți. Ceea ce a devenit în cele din urmă producția cu *Demonii* a trecut mai întâi prin mai multe faze, temele cărții, motivele și problematica fiind subliniate în variate combinații. Dodin a ales, a tăiat și a asamblat, aproape ca un editor literar, doar că el lucra cu oameni vii. Câteva spectacole potențiale au fost înlăturate în timpul acestei cercetări intense, dintre care multe demne de a ajunge la public (conversație cu Nikolai Lavrov, St. Petersburg, 29 septembrie, 1998).

Repertoriul teatrului Malii este compus în general din ”teatru de proză”. Spectacolul său memorabil, *Frați și surori* (1985) se bazează pe trilogia lui Fiodor Abramov despre greutățile vieții de țăran din nordul Rusiei la sfârșitul celui de al doilea Război Mondial. Dodin regizase deja *Casa* de Abramov în 1980 la Malii. În afară de titlurile amintite până acum – *Demonii*, *Cevengur* și *Gaudeamus* (după romanul din 1988 al lui Serghei Kaledin, ”Batalionul de construcție”) – mai este de notat *Claustrofobia* (1994), creat de studenții din *Gaudeamus* ca un colaj din fragmente de ficțiune contemporană, construit cu ajutorul idiom-urilor baletului și operei. Actorii desfid limitele fizico-spațiale. Ei se cațără pe pereți și se leagănă periculos sau chiar trec de-a dreptul prin ziduri. Pășesc pe cornișe și dansează pe bare. Bărbați dansează pe poante. Dialogurile sunt cântate. Instrumente cu corzi sunt folosite în scop satiric, comentând pe marginea realităților social-politice. Într-o scenă foarte amuzantă ele sunt folosite ca instrumente medicale de către ”doctori” care încearcă să trezească la viață cadavrul lui Lenin.

Pieseile propriu-zise au mai puțin prioritate, deși în anii 60 și 70 Dodin a montat diferite piese sovietice ”dizidente”, alături de piese de Tennessee Williams și Gerhart Hauptmann; în 1987 a pus în scenă *Stele în lumina dimineții* de Serghei Galin. Având loc în Moscova lui 1980 în timpul Olimpiadei, *Stele...* are ca subiect prostituția, beția, violența și violul. Stilul de joc extrovertit este întrețesut cu momente de frumusețe elegiacă, inclusiv prima scenă de dragoste implicând nuditate din istoria teatrului rusec. A fost prezentat odată cu *Frați și surori* în cadrul turneului în Europa de Vest din 1988, Malii având să devină după aceea cea mai solicitată companie rusească pentru turnee, după Teatrul de Artă din Moscova. Dodin a mai regizat *Ulciorul sfărâmat* al lui Kleist, *Patima de sub ulmi* de O'Neill în 1992 și Cehov, singurul dramaturg clasic care l-a interesat, cu *Livada de vișini* (1994), urmată de *O piesă, Pescărușul* (2001) și *Unchiul Vanea* (2003).

Producțiile lui Dodin cu piese de Cehov se concentrează pe incertitudine, precaritate, egocentrism, cruzime și dragoste înșelată. *Livada de vișini* este cea mai sumbră dintre ele, intențiile montării fiind incapsulate în decorul lui Eduard Kochergin: un bloc de triptice negre, ecrane, coridoare, uși, ferestre și altare, pe care mâini nevăzute le sfâșie la sfârșitul spectacolului, lăsând în urmă doar ramele goale, ca pragurile unei case căzute în ruină. Crengi înflorite sunt atârinate în spatele ferestrelor transparente, legând exteriorul de interior, livada de casă, starea fizică a personajelor de cea mentală. Construcția se prăbușește în jurul lor mai limpede decât atunci când personajele dansează înăuntru și în afara casei lor din minte. Dodin evită patosul, ca în toate producțiile lui după Cehov, și caută puterea de generalizare în anumite împrejurări întrupate de actori. Teatrul, în viziunea lui, își împlinește cel mai important scop al său atunci când le arată oamenilor umanitatea lor comună.

Simbioza dintre regie și scenografie din *Livada de vișini* este un principiu general pentru Malii. Decorul lui Kochergin pentru *Frați și surori*, alcătuit dintr-o serie de platforme și trunchiuri de copaci, îi permite lui Dodin să schimbe timpul, spațiul, scenele, situația și acțiunea într-o clipă. Lemnele devin o colibă, o casă de baie, un câmp de grâu, o platformă pe care se strânge grăul pentru Stat, lăsându-i pe săteni înfomețați, un perete pe care aceștia se uită la filme de propagandă sau un pod unde

fac dragoste. În *Demonii* un sistem de plăci și scripeți sugerează ascunzișurile și cotloanele mahalalelor orașului în care personajele se torturează și se urmăresc unele pe altele, în unele cazuri până la nebunie sau chiar moarte. În *Piesă fără nume*, cu un decor de Alexei Poray-Koshits care a mai semnat și decorul pentru *Gaudeamus*, *Claustrofobia*, *Cevengur* și *Pescărușul*, apa este elementul predominant. Actorii înoată în ea, cântă la instrumente în apă, în timp ce înoată, se sărută și dansează în ea, lasă lumânările să plutească pe apă. Platonov, protagonistul, este prins la un moment dat într-o plasă în apă, ca un pește. În afară de a sugera o proprietate la țară, apa este o metaforă pentru viață, disperare și moarte, precum și pentru ideea centrală a producției, aceea că, la fel ca în timpul lui Cehov, oamenii de azi sunt în voia sorții într-o lume nesigură.

Scenele sunt întotdeauna interconectate, chiar dacă din motive diferite. Compoziția fără întreruperi din *Frați...* este simfonică, iar ritmurile ei, frazarea și cadența se schimbă în acord cu secțiunea, mișcarea sau motivul. În *Demonii*, muzica e aceea care canalizează atenția înspre concentrarea actorilor și intensitate. În *O piesă...*, Dodin conduce mai multe scene simultan. Câteva scene sunt vorbite în același timp. Faptul că se cântă într-o scenă nu înseamnă că nu se vorbește într-o scenă concurrentă. Simultaneitatea nu numai că are puterea de a crea dimensiuni multiple, atât vizual cât și spațial, dar structurează și muzica. Inovațiile lui Dodin din *O piesă...* confirmă credința lui că teatrul este fără limite, cu condiția ca actorii care îl fac să se dezvolte dincolo de presupusele lor limite fizice. El își antrenează actorii să fie versatili și virtuozii, și le inculcă virtuțile agilității mentale, flexibilității, îndrăzelii și asumării de riscuri, precum și sentimentul că sunt capabili să facă orice.

Reușitele lui Dodin ca regizor includ montările lui de operă: *Electra* de Richard Strauss la Salzburg (1966), *Lady Macbeth din Mzensk* de Șostakovici la Florența (1998), *Regina spadelor* de Ceaikovski la Amsterdam (1998), *Mazepa* de Ceaikovski la Milano (1999), *Demonul* de Anton Rubinstein la Paris (2003), *Otello* de Verdi la Florența (2003) și *Salomea* de Richard Strauss la Paris (2003). La fel ca Stanislavski și Meyerhold înaintea lui, Dodin caută în această artă ce le cuprinde pe celelalte în mod sincretic teatralitatea veritabilă. Aceasta înseamnă că

tratează opera ca și cum ar fi teatru vorbit și pe cântăreți ca și cum ar fi actori. Mai înseamnă și că permite muzicii și acțiunii dramatice să-și îndeplinească fiecare funcția, și nu doar să se illustreze una pe alta. În aceste privințe, Dodin li se alătură lui Brook și Strehler care au dus mai departe ceea ce Stanislavski și Meyerhold începuseră.

Alte lecturi:

Autant-Mathieu, Marie-Christine (1994) *Le théâtre russe après URSS*, Théâtre/Public 116; 21-39, section on Dodin and Malii Teatr: 31-35
Dmitrevskaya, Marina (1986) – *Ishchem my sel, ischchem my bol etoi zemli/ Căutăm sare, căutăm durerea acestui pământ*, Teatr, nr. 4 89-102.

În românește:

Shevtsova, Maria (2004) *Dodin și Teatrul Malii: Calea spre performanță*, Londra și New York: Routledge (versiunea în limba română a apărut în 2008 la editura Fundației Culturale "Camil Petrescu", traducerea Andreea Popescu).
Călătorie fără sfârșit. Reflecții și memorii Lev Dodin, ediție de John Ormrod, cuvânt înainte de Peter Brook, traducerea Cătălina Panaitescu, Fundația Culturală „Camil Petrescu” și Editura Cheiron, 2008

MARIA SHEVTSOVA

(traducere de Cristina Modreanu)

ELIZABETH LECOMPTE (1944–)

LeCompte este directorul artistic al Wooster Group din 1975. Compania cu sediul în Performing Garage, New York, a devenit celebră pentru reconstrucțiile radicale ale textelor canonice, folosirea extensivă a tehnologiei pe scenă și abordarea subversivă a identității în spectacole. LeCompte a fost în centrul acestei munci, regizând 14 producții de teatru și dans, patru filme și trei piese radio în 28 de ani de viață ai companiei, câștigându-și reputația pentru felul inteligent și curajos în care s-a angajat în confruntarea cu canonul teatral. Elinor Fuchs a afirmat că opera lui LeCompte ”anunță *performance*-ul¹ ca fiind terenul elementelor primordiale”². E cu siguranță adevărat că opera lui LeCompte e caracterizată de interesul ei pentru efectele politice ale reprezentației teatrale și demonstrează o conștiință acută a felurilor în care punerea în discuție a identității pe scenă poate influența atitudinea spectatorilor față de rasă, gen și sexualitate. *Performance*-ul este atât materialul estetic cu care lucrează LeCompte, cât și ținta politică pe care ea o interoghează și o critică.

Ar fi o greșeală să o menționezi doar pe LeCompte ca regizor fără să ții cont de natura colectivă și colaborativă a muncii din cadrul Wooster Group. Regia lui LeCompte își are rădăcinile inextricabile în impulsurile creative ale companiei întregi, și o analiză a muncii ei trebuie să țină cont de procesele prin care compania Wooster Group s-a dezvoltat și a performat pe scenă. Producțiile companiei sunt realizate pe parcursul a aproximativ doi ani fiecare și nu numai interpreții, ci și tehnicienii, designerii, dramaturgii, traducătorii și administratorii sunt implicați în procesul creativ de la bun început. Greșelile, descoperirile accidentale și glumele contribuie la dezvoltarea și găsirea de noi forme, la reformularea

¹ Nota traducătorului: pentru clarificarea termenului intraductibil în limba română vezi prefața la volumul *Performance. Introducere și teorie* de Richard Schechner, traducere Ioana Ieronim, Colecția FNT, Editura UNITEXT, București 2009.

² (1996) *The Death of Character: Perspectives on Theater After Modernism*, Bloomington și Indianapolis: Indiana University Press: 174

materialului ce stă la baza spectacolelor de-a lungul anilor. LeCompte lucrează mai degrabă ca un editor de film decât ca un autor tradițional de teatru. În repetiții ea editează și dă o formă materialului dezvoltat prin contribuția interpreților, mai degrabă decât să impună o viziune construită în avans, înainte de acest moment. De aceea, e potrivită referința la Wooster Group și nu la LeCompte singură, fiindcă se recunoaște astfel natura colaborativă a structurii și abordării acestei companii.

Wooster Group a devenit faimoasă pentru abordarea deconstrucționistă a identității. Compania interoghează atitudini esențializate față de sex, rasă și corp, subminând și fragmentând prezența actorului pe scenă și construind în mod conștient corpuri inautentice în spectacole. Televizoare, ecrane tip plasmă, microfoane pe stative metalice proliferază, permițând interpreților să-și demonstreze calitățile actricești prin obiecte tehnice și să folosească tehnologia pentru a produce o viziune mediată și distorsionată a corpului uman. Compania este faimoasă, deasemenea, și pentru felul controversat în care și-a însușit diferite stiluri de joc și "corpuri": tehnicile teatrului japonez sau ale ministrelilor mascați³, ale vodevilului și burlescului, ale dansului contemporan și ale filmului popular. Grupul accentuează și exagerează artificialitatea acestor "corpuri" asumate din punct de vedere rasial, istoric și al diferențelor de sex, și își recunoaște propria inabilitate de a oferi noi identități în locul celor vechi, represive. Ei contestă stereotipurile tocmai prin felul subversiv și hiperbolic în care li se conformează.

În timp ce compania abordează teatralitatea ca pe o caracteristică principală a identității, există și o senzație de regret în munca lor, față de faptul că inevitabil corpurile sunt mediate prin reprezentare. Asta se vede de obicei în tipurile de "corpuri" pe care compania alege să le exploreze în spectacole. Wooster Group a implicat teatrul în formarea unor ierarhii ale identității, legând tradițiile ministrelilor mascați de rasismul societății americane, prin interogarea reprezentării reduționiste a feminității în texte canonice și prin examinarea modalităților în care tehnologia poate construi și poate trata corpul uman ca pe o problemă medicală în cultura

³ Nota traducătorului: grupuri de ministrelă care purtau un machiaj special, pentru a figura o persoană de culoare, practică astăzi dezavuată retroactiv de mișcările pro-corectitudine politică.

post-SIDA. Abordarea complexă a companiei față de reprezentarea identității a fost articulată în feluri diferite: explorarea specificului ministrarilor mascați în spectacole precum *Route 1&9* (1981), *LSD (Just the High Points...* 1984), *The Emperor Jones/Împăratul Jones* (1993), *Hairy Ape/Maimuța păroasă* (1995), angajarea tehnicilor de scenă japoneze în *Brace up!/ Pregătește-te!* (1991) și *Fish Story/Povestea peștelui* (1994), folosirea tehnologiei ca modalitate de mediere și meditație pe tema genului în producții precum *House/Lights/Casă/ Lumini* (1999) și *To you, the Birdie/Pentru tine, Birdie* (2002).

Un exemplu de combinare a esteticii *blackface*⁴ cu caracteristicile orientale, în vederea construirii unei viziuni subversive a identității rasiale pe scenă este *The Emperor Jones/ Împăratul Jones*. Piesa expresionistă a lui Eugene O' Neill are ca subiect un evadat african-american, Brutus Jones, care devine împăratul tiranic al unei insule din Caraibe. Dacă piesa lui O' Neill fusese lăudată în 1920 pentru că avea un rol principal pentru un actor de culoare, în 1990 critica de teatru o respingea pentru stereotipizarea rasială a identității cetățenilor de culoare. Spectacolul Wooster Group complica reprezentarea rasială prin distribuirea în rolul principal a lui Kate Valk, mascată pentru a juca rolul personajului de culoare, în timp ce Willem Dafoe juca rolul comerciantului alb din Cockney, Smithers, purtând pe față un machiaj alb semănând cu o mască Kabuki. Amândoi actorii erau îmbrăcați în haine inspirate din cele ale samurailor japonezi, ceea ce îndepărta producția de un portret naturalist sau realist al identității rasiale.

Producția semnată de LeCompte arăta că identitatea rasială este produsă prin intermediul spectacolului. Fața înnegrită a lui Valk părea să reprezinte pur și simplu personajul negru din centrul piesei. Totuși, alături de fața complet albă a lui Dafoe, folosirea măștii negre funcționa nu ca o redare literală a negritudinii, ci ca o mască teatrală. Producția denaturaliza rasa plasând una lângă alta pe scenă două pete de culoare, ambele în mod evident artificiale, subminând presupunerea că masca neagră a lui Valk ar fi fost o redare mimetică a negritudinii "reale". Rasa

⁴ Nota traducătorului: tradiție teatrală americană populară în secolul al XIX-lea, implicând o mască purtată de interpreți atunci când jucau un personaj de culoare.

devenea un spectacol social și teatral, iar faptul că restul corpurilor performerilor rămâneau nevopsite mențineau acest efect, amintind spectatorilor că fețele colorate ale actorilor reprezentau un construct teatral, mai degrabă decât unul biologic. Despărțind culoarea de rasă și arătând cum se poate construi identitatea rasială dintr-o serie de semne vocale și gestuale, mai degrabă decât prin caracteristici înăscute ale corpurilor colorate, Wooster Group arăta cum corpul rasial este (parțial) produs prin practica teatrală. Fenomenul teatral al *ministrelilor negri* nu era criticat ca o reprezentare lipsită de acuratețe a rasei, ci arătat ca fiind o adâncă și tragică practică performativă formatoare, ce generase contururile indentității albe și negre în societatea americană. Producția lui LeCompte încerca să afle care sunt felurile în care rasa este reprezentată pe scenă și în ochii publicului, cercetând cum textul lui O'Neill – și potențial propria ei producție – ar putea media felul în care spectatorii se poziționează față de identitatea rasială.

Spectacolul a avut ca ecou observațiile istoricului Eric Lott despre efectele formative ale fenomenului *ministrelor negri*:

"Era greu să vezi originalul fără să-ți amintești, fie și defavorabil, de copie, de acea "versiune oficială" care-și făcuse efectiv munca de acoperire culturală. La fel de sigur, copia nu putea fi văzută fără să-ți amintească de original".⁵

Interogarea teatrală a Wooster Group în legătură cu "masca albă și masca neagră" a avut ca efect important destabilizarea binomului rasial, prin aceea că făcea nu numai negritudinea, ci și reversul acesteia să pară ciudate pe scenă. Totuși, compania a fost criticată pentru abordarea unei formule teatrale rasiale, iar unii critici au respins creația lor ca pe o experimentare formalistă care avea prea puțin de-a face cu experiențele trăite provenite din diferențele rasiale. Opera Wooster Group se află pe multe de cuțit între subminarea și afirmarea stereotipurilor pe care le investighează, ceea ce le-a atras controverse fiindcă nu au respins în mod deschis și clar fenomenul *ministrelor negri*. Investigarea stereotipurilor

⁵ (1993) Love and Theft, Blackface Minstrelsy and the American Working Class, Oxford University Press: 115

rasiale de către companie dezmințe dezaprobarea lor față de efectele formative ale *performance*-ului, asumându-și în același timp riscul să afirme tocmai inechitățile rasiale pe care le interoghează.

Felurile complexe și problematice în care LeCompte și Wooster Group investighează identitatea sunt de asemenea vizibile în *Pentru tine, Birdie*, o producție după *Fedra* lui Racine. Textul lui Racine era întrerupt de "măști" tehnologice, *voice-over*-uri, corpuri "modificate pentru a părea ciudate" și dans contemporan, totul pentru a provoca o meditație pe tema fascinației contemporane pentru imaginea corpului și pentru celebritate în cultura Occidentală. Tragedia neo-clasică a lui Racine despre dragostea ilegitimă era transformată într-o tragedie contemporană a epocii media. LeCompte pune textul lui Racine sub semnul întrebării pentru viziunea profund problematică a sexualității feminine și sonda obiectivarea corpului feminin în piesa lui Racine. Tehnologia, aflată în centrul practicii estetice a Wooster Group, devenea o capcană în acest spectacol, mediind și limitând subiectivitatea feminină pe scenă.

Atât Valk, care juca Fedra, cât și Frances McDormand, care juca Oenone purtau corsete sufocante stil secolul al XVII-lea, iar coatele le erau legate de corsete, limitându-le mișcările în partea superioară a corpului. Corsetul lui Valk avea și două mânere metalice în spate, pe care servitorii ei le foloseau pentru a o muta în scenă, pentru a o pune în diferite poziții, sau pentru a o așeza într-un scaun de baie, unde aveau grijă de ea, ajutând-o cu clisme și pungi colostomice să defecheze și să urineze. Spectacolul corpului feminin adus în stare de neajutorare de efectele constrângătoare ale misoginismului era menținut și mai departe prin faptul că actorul Scott Sheperd spunea toate replicile Fedrei, lăsând-o pe Valk să devină o figură tăcută și neajutorată fizic, rostind cuvinte spuse de o voce masculină. Folosirea video-ului continua legătura făcută de spectacol între reținere și „dare în spectacol”, despărțind vizual corpurile performerilor în jumătate pe ecrane, forțându-i să mimeze părți din propriile corpuri. Corpul lui Valk devenea un spectacol și pentru ea însăși, de vreme ce mima pe video înregistrări ale propriilor picioare, ce corespundeau cu corpul Fedrei ca spectacol al tragediei și feminității, incapabil de alte acțiuni fizice decât aceea de a se lăsa privit.

Meditația spectacolului cu privire la identitatea fizică se extindea și asupra performerilor masculini, cu Ari Flakios ca Hipolit înghețând în diferite poze asemănătoare statuilor grecești și cu Dafoe ca Tezeu arătându-și masculinitatea prin mișcări de body building și distorsiuni grotești ale torsului și coastelor. Dacă feminitatea era punctul central de interes al spectacolului, masculinitatea era și ea arătată ca fiind prinsă în capcană, imobilizată de efectele medierii. Cu toate că Wooster Group critica construcția lui Racine ce delimita sexele, ei nu ofereau o alternativă. Totuși, natura hiperbolică a spectacolelor lor însemna că producția oferea posibilitatea de a marca drept "greșite" delimitările pe criterii de sex și de a deturna hegemonia aparent inevitabilă a acestora. În *Pentru tine, Birdie*, stereotipiei de gen i se rezista de-a lungul întregii desfășurări a spectacolului, o strategie care, asemeni folosirii fenomenului *ministrelor negri* presupunea riscul de a confirma valorile pe care grupul căuta să le submineze.

Wooster Group arată natura mediată a identității ca fiind inevitabilă în mod tragic. În timp ce examinează rolul teatrului în formarea de identități, identitățile pe care le explorează sunt frecvent negative. Reprezentarea este implicată în producerea măștilor grotești ale ministrelor, a imaginilor represive și limitatoare ale genului, ale corpurilor văzute ca problemă medicală din epoca post-SIDA și ale corpurilor distorsionate din epoca celebrității. Un critic a descris faimoasa folosire a efectelor multi-media de către trupă drept o abordare "aproape tehnocentrică"⁶, iar compania ar putea fi calificată și ea ca "aproape teatro-centrică". Dacă grupul arată identitatea ca fiind în mod inevitabil construită și mediată prin reprezentare, efectele distopice ale muncii lor vin tocmai din senzația că ei deplâng și condamnă acest fapt. Wooster Group arată teatralitatea ca fiind *singurul* mod al identității disponibil într-o lume mediată și post-industrială. Chiar și așa, există un permanent simț al pierderii în lumea lor teatrală, o senzație de disperare în fața efectelor irezistibile ale reprezentăției. Wooster Group ne arată teatralitatea ca fiind o tragedie din care nu poți scăpa.

⁶ Kalb, Jonathan (1998) "Theater", New York Press, 25-31 Martie: 6

Alte lecturi:

- Aronson, Arnold (2000) *American Avant-Garde Theatre: a History*, London, Routledge
- Auslander, Philip (1992) *Presence and Resistance, Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance*, Michigan: Michigan University Press
- Butler, Judith (1990) *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York și Londra, Routledge
- (1993) *Bodies That Matter: on the Discursive Limits of "Sex"*, New York și Londra, Routledge
- Savran, David (1988) *Breaking the Rules, The Wooster Group*, New York, Theatre Communications Group

AOIFE MONKS

traducere de Cristina Modreanu

JIM SHARMAN (1945–)

La mijlocul anilor 1970, Jim Sharman, un regizor de succes al scenei londoneze care nu avea nici treizeci de ani împliniți, unul dintre primii artiști care au inspirat apariția unui nou gen popular de musicaluri și cu un film de mare succes la activ, a luat decizia ciudată de a se întoarce în Australia. Această decizie nu avea legătură cu refuzul unei cariere internaționale de succes, ci cu hotărârea de a crea la antipodi o cultură teatrală care să iasă din introspecție și să privească către lumea din afara ei. Scopul său era acela de a sintetiza și de a crește un teatru indigen, combinând influențele venite din Europa continentală și Asia, gravitatea formală a tragediei clasice și vigoarea carnavalescă a scenei elisabetane. Semnificația activității sale artistice este atât de mare, că nu este o exagerare să îi atribuim lui Sharman rolul de forță conducătoare a unei întregi generații de oameni de teatru australieni – actori, regizori, scriitori, scenografi – și de a fi, împreună cu Lighthouse Company din

Adelaide, cel care a furnizat (lucru care nu a mai fost realizat de atunci încoace) un model de a face teatru în Australia.

Să scrii despre Jim Sharman înseamnă să scrii neapărat despre legătura sa cu piesele dramaturgului Patrick White și cu opera scenografului Brian Thompson – Sharman însuși scoate în evidență spectacolul său din 1979 cu piesa epică a lui White, *A Cheery Soul/ Un suflet vesel*, pusă în scenă la nou înființata Sydney Theatre Company, drept momentul definitoriu atât pentru cariera sa, cât și pentru teatrul australian, în general. “Sufletul vesel” al piesei lui White, Miss Docker, era un personaj inspirat de o vecină a sa – o făcătoare de bine ce aducea cu ea numai dezastru, în orice loc al suburbiei australiene ficționale prin care trecea. Spectacolul cu aceeași piesă pus în scenă la Melbourne la începutul anilor 1960, care se străduise să fie o reprezentare naturalistă a indicațiilor de scenă (didascaliilor, *n. trad.*) bogate făcute de autor, se împotmolise în încercarea de a rezolva atât tema piesei – o meditație tragică a puterii distructive a binelui atunci când capătă proporții militante – cât și abordarea poetică a lui White a întunecatului teren psihologic expresionist.

Spectacolul lui Sharman a fost pus la Drama Theatre din cadrul Operei din Sydney, un teatru care avea o scenă de adâncime redusă, cu o deschidere largă a avanscenei, și o sală cu rânduri abrupte de scaune înalte. Gândit inițial ca o sală de cinematograf, spațiul fusese transformat în sală de teatru, iar culisele strâmte și vizibilitatea proastă îi creaseră reputația unui spațiu de lucru dificil. Sharman și Thomson s-au hotărât să ignore sugestiile lui White, confruntând în schimb publicul cu o cortină de fier, pe care era pictată distribuția, asemeni unui afiș imens pentru un spectacol vodevil. La ridicarea acesteia, actorii erau împrăștiați pe toată suprafața scenei goale scăldată în lumină, pe care nu se afla decât un pian. Un acord ușor marca momentul în care toți locuitorii Sarsaparillei, mai puțin Miss Docker, se întorceau cu fața la public. Continuau să stea nemișcați pe parcursul celui de-al doilea acord, iar la al treilea, Miss Docker, jucată de Robyn Nevin, se întorcea și ea către public, cu fața încremenită într-un strigăt mut.¹

Schimbările de scenă se făceau cu ajutorul unei jumătăți de cortină trase de Nevin.

Pe marginea scenei erau așezate bănci, pe care actorii se așezau atunci când nu erau implicați direct în acțiune. Accentul brechtian pus pe teatralitatea reprezentației permitea elementelor non-naturaliste ale piesei să devină o parte naturală a vieții de pe scenă, mărinz atenția publicului asupra limbajului și a caracterizării personajelor. Actorii jucau deseori direct cu sala, comentând acțiunea și evenimentele cu ajutorul unei tehnici care genera conceptul unei realități imaginate. Lumea piesei era în același timp reală și imaginară, obișnuită și fantastică, cum numai viața din teatru poate fi.²

În felul acesta Sharman l-a adus pe **Brecht** pe scena teatrală australiană – nu pe cel didactic și auster, ci un Brecht fecund teatral; un Brecht ce venea prin intermediul carnavalului, fantasticului, poeticului. Privind către în afară, în direcția teatrului european continental reprezentat de Genet, Lorca, Wedekind și Strindberg, Sharman dorea să rupă cu ceea ce el numea insularitatea anglo-centrică care domina scena de la antipozi, căutând să găsească o voce australiană autentică, să creeze un teatru indigen, care, după spusele lui David Marr, să fie unul “al mitului și al magiei, la care se adăuga un strop de vodevil”.³

Sharman și White s-au întâlnit în anul 1966. White s-a trezit “într-o noapte, condus legat la ochi” la un teatru “cam soios”⁴ pentru ca să vadă “un spectacol de revistă de actualitate intitulat *Terror Australis*, pe care un critic respectat îl desființase.”⁵ Spectacolul era, în cuvintele lui White, un cabaret politic “abraziv, ce împoșca cu rahat”, în care publicul era mânat spre staulul de oi, “în timp ce întreaga distribuție stătea pe scenă behăind imnul național.”⁶ Regizorul se numea Jim Sharman, proaspăt absolvent al National Institute of Dramatic Art (NIDA – Institutul Național de Artă Dramatică) din Sydney. Puternic impresionat de experiență, White a scris un articol ce respingea cronica negativă a criticului,

¹ Marr, D. (1991) *Patrick White: A Life*, Sydney: Random House: 588.

² Ackerholt, M. corespondență personală.

³ Marr (1991: 570).

⁴ White, P. (1991) *Flaws in the Glass: A Self-Portrait*, London: Jonathan Cape: 247.

⁵ Ibid.: 247.

⁶ Marr (1991: 559-560).

iar câteva luni mai târziu s-a pomenit tras de guler în fața unui magazin de discuri de către un “tânăr îmbrăcat neglijent, în jeanși, tricou și adidași.”⁷ Era Sharman, care vroia să-i mulțumească pentru că îi apăruse, în presă, spectacolul. După ce au schimbat câteva cuvinte s-au despărțit, White neimaginându-și că cei doi – scriitorul de vârstă mijlocie, confirmat deja ca valoare, și “copilul minune al teatrului australian, idolul tinerei generații”⁸ – se vor mai întâlni vreodată. Cu toate acestea, așa cum notează Katherine Brisbane, Sharman era “la fel de preocupat ca și White de sarcina de a comunica în termeni fizici tabloul imaginației.”⁹

Steaua lui Sharman era deja în urcare. În anul 1967 a regizat *Don Giovanni* pentru Elizabethan Trust Opera Company, pe care l-a pus în scenă pe o imensă tablă de șah, montare care a îndepărtat publicul conservator, atrăgându-l pe cel tânăr. Antreprenorului Harry M. Miller i-a plăcut ceea ce a văzut și l-a invitat pe Sharman să regizeze producția locală a musicalului *Hair*. Una dintre moștenirile lăsate de acea producție a fost susținerea ulterioară, de către Sharman, a ideii distribuției “multiculturale” (o temă care-l atrăgeau către teatrul lui Genet). Sharman însuși enumeră printre contribuțiile aduse de el teatrului australian și acceptul său pentru distribuirea actorilor care nu erau de origine anglo-saxonă într-o gamă mare de roluri, de la Maria Magdalena până la Ariel. *Hair* a fost un succes fantastic; după producțiile din Melbourne, Tokyo și Boston, Miller și Sharman și-au continuat colaborarea cu premiera australiană a piesei *Jesus Christ Superstar*. Scenografia a fost realizată de către Brian Thomson, marcând astfel începutul a ceea ce comentatorul Martin Thomas numea drept “cea mai puternică colaborare regizor-scenograf din teatrul australian.”¹⁰ Scenografia lui Thomson era extraordinară: o fantezie constructivistă pe mai multe nivele, realizată din perspex (plexiglas) și crom chiar pe avanscena imensă a Capitol Theatre din Sydney, pasarele ce se conectau la înălțime, cabine tubulare

⁷ White (1981: 244).

⁸ Ibid.: 245.

⁹ Brisbane, K. (1985) ‘Introduction’ la *Patrick White: Collected Plays Volume 1*, Sydney: Currency Press: 7.

¹⁰ Thomas, M. (1989) ‘Brian Thomson: Picturing the Stage(s)’. *New Theatre: Australia* 12: 19-25.

de lift și scări răspândite peste tot, întregul teatru fiind îmbrăcat într-un maro dens, ciocolatiu. În numărul de deschidere, Iuda Iscarioteanul țâșnea dintr-un dodecaedru imens, urmărit ca de o umbră de doi dansatori care îi imitau fiecare mișcare. Producția a avut un succes imens: atât de mare că Tim Rice și Andrew Lloyd Weber, libretistul și compozitorul, i-au invitat pe Sharman și pe Thomson să vină la Londra. Aici cei doi au colaborat cu expatriatul neozelandez Richard O'Brien la producția spectacolului *The Rocky Horror Show* (1973), o satiră adusă science-fiction-ului de serie B, pe care l-au pus în scenă la teatrul Royal Court. De la acest spectacol a pornit, desigur, filmul artistic regizat de Sharman, care i-a adus recunoașterea internațională, *The Rocky Horror Picture Show* (1975). Poate părea destul de neobișnuit, dar cel care urma să pună în valoare piesele lui Patrick White era chiar acest tip *cool*, "idolul tineretului", aflat mereu în priză.

La întoarcerea în Australia, Sharman a pus în scenă piesa lui White intitulată *The Season at Sarsaparillia/ Un sezon la Sarsaparillia* (1976) la Old Tote, teatrul subvenționat din cadrul Sydney Opera House. Succesul acesteia l-a făcut pe White să lucreze la o nouă piesă, *Big Toys/ Jucării mari*, regizată de Sharman în anul următor, cu scenografia lui Thomson. Producția "semăna cu *The Rocky Horror Show* în ceea ce privește gradul de sofisticare al regiei", scria un comentator; "Ultimele piese ale lui White au devenit din ce în ce mai mult paralele literare la *The Rocky Horror Picture Show*... (integrând) un element de histrionism vizual".¹¹ Edițiile publicate ale textelor dramatice includeau acum în indicațiile de scenă (didascaliile) autorului, descrierea scenografiei lui Thomson și Sharman. Spectacolul cu piesa lui Strindberg *Visul* (1977), pus în scenă la NIDA, pentru care Sharman a creat o plajă cu dune de nisip, care se revărsa către public, l-a impresionat atât de mult pe White, că i-a dedicat acestuia ultima sa capodoperă, *The Twyborne Affair/ Afacerea Twyborne*.

¹¹ Kruse, A. (1981) 'Patrick White's Later Plays', în Holloway, Peter (ed.) *Contemporary Australian Drama*, rev. edn, Sydney: Currency Press: 310.

În aceste producții Sharman exploata o sursă de teatralitate care nu avea nimic în comun cu naturalismul și “decorurile teatrului de repertoriu” ce reprezentau stilul companiei Old Tote. Ceea ce Kruse identificase drept “spirit vizual histrionic”, pentru Sharman reprezenta esența teatralității: aceea că publicul de teatru vede, mai înainte de a asculta. Sharman sugerează că realizările sale cu noul gen de teatru muzical de la începutul anilor 1970 trebuie înțelese mai degrabă în termeni brechtieni decât în cei ai tradiției teatrului muzical de pe Broadway: teatrul lui Sharman era, de la început, unul gestual, influențat în parte de respectul pe care acesta îl avea față de **Brecht** (și de linia expresionistă care venea de la Shakespeare, prin Strindberg, Wedeking și **Reinhardt** către Brecht) dar prezentând și alte influențe, precum fascinația teatrului asiatic, pe care Sharman avusese prilejul să-l cunoască în timpul unei vizite de studiu în Japonia, la sfârșitul anilor 1960. Sharman vorbește și despre propriile sale experiențe cu teatrul muzical (cât de captivat a fost ca adolescent de producția din anii '60 a musicalului *Oliver!*), și, poate cel mai semnificativ, despre carnaval și vodevil. “Am crescut”, scria Sharman, “într-o lume a spectacolelor itinerante, a carnavalurilor, circului, trupelor de box, a acrobaților chinezi și a vodevilului de bălci ... meciuri de box care se țineau în corturi acoperite cu rumeguș (o experiență potrivită pentru Strindberg!), acrobați chinezi în pijamale de mătase ce învăteau farfurii, pentru ca apoi, cu pieptul gol, să sară prin cercuri de foc.” Tot acest teatru non-verbal constituia un fel de dans comunicat fără cuvinte, un dans dincolo de cuvinte.¹²

Aceasta este o genealogie de spectacol care nu vine pe filieră literară: Sharman își aduce aminte de spectacolele itinerante de circ ale familiei Sorlie, rămășițe ale perioadei de avânt a vodevilului australian de la sfârșitul secolului nouăsprezece.¹³ În vacanță Sharman lucra pentru tatăl său, adunând public pentru spectacolul acestuia de box, în sunetul bățăilor de tobă. Nu e de mirare că pentru spectacolul său de absolvire

¹² Sharman, J. (1996) ‘In the Realm of Imagination: An Individual View of Theatre’, *Australasian Drama Studies* 28: 22-23

¹³ Vezi Waterhouse, R. (1990) *From Minstrel Show to Vaudeville: The Australian Popular Stage 1788 – 1914*, Kensington, NSW: New South Wales University Press.

a NIDA, Sharman a propus *Opera de trei parale*, cu un decor ce înfățișa un carusel, în care, (se bănuiește), se vedea pe el însuși în rolul flașnetarului: interpretul *Baladei lui Mackie Șiș (Die Moritat)*.¹⁴

La închiderea teatrului Old Tote, în anul 1978, Sharman și Rex **Cramphorn** au pus bazele unui ansamblu actoricesc în ideea de a produce o stagiune de piese noi australiene, planificată la Old Tote. Numele noii companii venea de la cinematograful art-deco pe care îl închiriaseră în East Sydney: The Paris. Cu același spirit de optimism care dăduse naștere acestui proiect, Sharman vorbea despre dorința sa de a face “un teatru mai puțin naturalist și mai mult poetic și imaginativ”,¹⁵ ceva mai mult decât “oameni așezați în camere mici, îngrijorați de propria soartă”.¹⁶ Prima stagiune urma să includă texte de Dorothy Hewitt, Louis Nowra (*Visions/Viziuni*) și Patrick White (*A Cheery Soul/Un suflet vesel*). Stagiunea a fost un dezastru: publicul pleca pe capete. Deschiderea ei s-a făcut cu piesa lui Hewitt, *Pandora's Cross/Crucea Pandorei* (1978), pusă în scenă într-un decor constructivist format din pasarele și spații verticale pentru lifturi, dominat de o literă ‘P’ ce semăna cu un semn hollywoodian.

Compania de teatru The Paris s-a prăbușit, dar nu înainte ca să ia naștere ideea unui ansamblu permanent de actori și dramaturgi, consacrat dezvoltării unei sensibilități contemporane australiene. Această idee a devenit realitate în momentul în care Sharman a fost numit în anul 1982 director artistic al State Theatre Company of South Australia, căruia i-a schimbat imediat numele în The Lighthouse Company. Lucrând cu o trupă formată din doisprezece actori, trei dramaturgi (White, Nowra și Stephen Sewell) și avându-l, mai apoi, ca regizor asociat pe Neil **Armfield**, prima stagiune a teatrului Lighthouse a fost, după spusele unui critic, “nerecomandată celor slabi de inimă sau în căutare de trivialități”.¹⁷ Sharman refuzase să includă în repertoriul din 1982 al teatrului

¹⁴ Sharman a regizat *Opera de trei parale* la Old Tote Theatre Company în anul 1973 – anul inaugurării Drama Theatre din cadrul Sydney Opera House.

¹⁵ Radic, L. (1991) *The State of Play: The Revolution in Australian Theatre since the 1960s*, Ringwood, Vic.: Penguin Books: 147.

¹⁶ Citatele din Sharman neatribuite provin din conversații personale cu autorul.

¹⁷ Radic (1991: 184).

o piesă care se bucura de foarte mare popularitate, *The Perfectionist/ Perfecționistul*, al lui David Williamson, afirmând că “nu ne interesează spectacole care se joacă cu casa închisă – ceea ce căutăm noi este să creăm propriile noastre piese, urmărind o teatralitate epică înrudită cu cea a teatrului elizabetan. Comedia domestică nu este punctul nostru forte” (Ackerholt 1995: 556). A lansat, în schimb, piese noi ale lui White (*Netherwood*, 1983), Nowra (*Royal Show*, 1982; *Sunrise/ Răsărit*, 1983), a pus piese în premieră aparținând teatrului european precum *Mutter Courage* al lui Brecht (1982) și *Nunta însângerată* a lui Lorca (1983) și un Shakespeare (*Visul unei nopți de vară*, 1982). Pe parcursul a două stagii, sprijinit de fondurile generoase oferite de South Australian Ministry of the Arts, trupa lui Sharman a generat opere “de un nivel de complexitate și ambiție care nu mai fusese întâlnit până atunci, și nici de atunci încolo, pe scenele australiene.”¹⁸

Alte lecturi:

Ackerholt, M (1995) *The Currency Companion to Australian Theatre*, Sydney: Currency Press.

Carroll, D. (1995) *Australian Contemporary Drama*, Sydney: Currency Press.

IAN MAXWELL
traducere de Anca Ioniță

ANNE BOGART (1951–)

Într-o carieră ce se întinde de-a lungul a mai mult de trei decenii și însumează o sută de producții, Anne Bogart s-a distins deopotrivă ca regizor inovator cu un interes artistic eclectic și ca profesor dedicat, care a schimbat evoluția antrenamentului actorului în Statele Unite. Ea a

¹⁸ Ibid.: 191.

crescut ca fiică a unui ofițer de carieră în marina militară, ale cărui dese mutări dintr-un oraș în altul au determinat o viață de familie peripatetică, incluzând perioade de staționare în Rhode Island, California, Virginia și Japonia. Bogart a absolvit un master în regie la New York University în 1977 și, doi ani mai târziu, a început să predea și să regizeze la NYU în departamentul nou format numit „Aripa teatrală experimentală” (Experimental Theatre Wing). Montată aici în 1984, producția ei cu piesa lui Rodgers Hammerstein, *South Pacific/Pacificul de Sud*, a stârnit controverse, dată fiind ideea lui Bogart de a pune să joace într-un musical veterani spitalizați pentru sindrom post-traumatic provocat de război. Spectacolul a câștigat un Bessie Award. Montarea ei din 1988 cu fragmente din scrierile teoretice ale lui **Brecht**, intitulată *Nici o piesă nici o poezie doar reflecții filozofice instrucțiuni practice descrieri provocatoare și sublinieri ale unui important critic și dramaturg* a câștigat un Obie Award pentru cea mai bună regie. A primit un al doilea Obie Award patru ani mai târziu, când a regizat premiera piesei Paulei Vogel, *The Baltimore Waltz/Valsul de la Baltimore*, cu Cherry Jones în distribuție, la the Circle Repertory Company.

În 1989, Anne Bogart l-a înlocuit pe Adrian Hall în funcția de director artistic la Trinity Repertory Company în Providence, Rhode Island, pentru a demisiona doi ani mai târziu după o confruntare cu board-ul de directori. Apoi, în 1992, s-a aliat cu renumitul director japonez Tadashi **Suzuki** pentru a forma Institutul Internațional de Teatru Saratoga (cunoscut apoi sub numele de SITI Company), o organizație dedicată pregătirii tinerilor artiști, creării de noi opere originale și colaborării internaționale. Bogart a regizat zeci de producții originale pentru SITI Company, uneori în colaborare cu un dramaturg alteleori cu un autor de adaptări, precum și titluri de nelipsit într-un repertoriu precum: *Hay Fever/ Febra Fânului* (2002) și *A Midsummer Night's Dream/Visul unei nopți de vară* (2004). În 1995, Actors Theatre din Louisville a celebrat-o pe Bogart drept „Maestru Modern” printr-un festival cu o durată de o lună alcătuit din piese regizate de ea, un week-end de lecturi, ateliere și dezbateri, precum și o carte de eseuri despre munca ei. Din 1994 ea a predat regie de teatru la Columbia University, iar în 2000/2001 a primit o bursă Guggenheim.

În 2002, când a fost desemnată drept unul dintre cei șase regizori de avangardă cu enormă influență, strânși în expoziția de la Exit Art Gallery din New York, Bogart și-a împărțit opera în șase categorii: **Explozii clasice**, majoritatea provenind din spectacolele ei având la bază capodopere moderniste și piesele favorite ale americanilor, din secolul XX; **Site Specific**¹ – experimentele timpurii în spații de împrumut din jurul New York-ului, inclusiv din propriul apartament din Brooklyn; **Dans/Teatru**, piese având de-a face mai mult cu mișcarea decât cu textul, demonstrând o curiozitate pentru enigma relației femeie/bărbat; **Dramaturgi în viață** – incluzând colaborări cu Marc Wellman, Eduardo Machado, Charles Mee, Naomi Iizuka și Paula Vogel; **Teatru muzical**, variind de la musicaluri pe Broadway la colaborarea cu Laurie Anderson pentru *Songs and Stories from Moby Dick/Cântece și povești din Moby Dick* (1999) și până la operă contemporană; **Opere originale** – colaje originale pe baza textului unui singur dramaturg sau în jurul unei figuri culturale majore, majoritatea create împreună cu membrii companiei SITI.

Această grupare pe secțiuni reflectă imensa eterogenitate a operei lui Bogart ca regizor, toate direcțiile având în comun o curiozitate intelectuală insașiabilă, un angajament serios față de munca în colectiv și față de actorul suveran, încercarea de a stabili o companie permanentă care să producă piese noi și o fascinație constantă față de natura creației artistice și, în special, pentru procesul artistic. Aceasta a dus la crearea unor spectacole originale despre importanți artiști ai secolului douăzeci (Virginia Woolf, Orson Welles, Leonard Bernstein, Andy Warhol, Robert **Wilson**, printre alții) și la o continuă cercetare a contractului estetic cu publicul.

Interesul lui Bogart pentru public este evident încă de la spectacolele sale de început, de la sfârșitul anilor 70, în care ea ghida personal spectatorii într-o varietate de spații împrumutate, inclusiv o școală abandonată, o agenție de detectivi, o sală de ședințe a comunității românești și ”multe alte spații numai bune pentru a fi invadate” (Bogart 2001: 11). La

¹ Nota traducătorului: operă de artă destinată unui spațiu anume, creată în dialog cu el.

sfârșitul anilor 90, la Actors Theatre din Louisville ea a condus un proiect în care invita în mod regulat iubitorii de teatru să meargă în culise și să asiste la repetițiile pentru *Private Lives/Vieți particulare* (1998); un an mai târziu a folosit ca material interviurile cu acești voluntari ca parte din textul pentru o meditație metateatrală intitulată *Cabin Pressure/ Presiune în cabină* (1999). De-a lungul anilor, spectacolele ei au inclus adesea unul sau mai mulți figuranți care funcționau ca spectatori pe scenă, atrăgând atenția asupra acțiunii, ce trebuia să fie privită, cercetată. Această practică reflectă propria caracterizare a lui Bogart despre ea însăși ca prim martor al unei piese aflate în proces de creație. Odată așternute bazele – textul ales sau asamblat, distribuția stabilită, decorul sau planul scenei desenat și anumite reguli de bază fixate – strategia ei de conducere a repetiției este să se așeze și să se uite la ce se întâmplă. Ea se bazează pe colaboratorii săi să facă descoperiri și să genereze posibilități. Privește și ascultă fără așteptări speciale sau vreo formă finită în minte. Pe cât posibil, permite formei fiecărei producții să se dezvăluie prin procesul de repetiție. Este răbdătoare și, când vine momentul, este decisă. Prin felul în care conduce lucrurile și prin calitatea riguroasă a atenției ei, Bogart alcătuiește un spațiu de lucru în care alții pot crea, ceea ce i-a adus o reputație de regizor ne-autoritar, care "hrănește".

Bogart a trasat o asemenea abordare și în cazul unui angajament de la sfârșitul anilor 70, când a condus un atelier de teatru la un azil pentru schizofrenici. Când a scăzut numărul participanților, ea a cedat dorinței celor rămași de a lucra o comedie muzicală și a descoperit că grupul exploda de încântare și de creativitate. Ea a construit o structură ce permitea canalizarea energiilor asupra muncii propriu-zise, o practică menținută de-atunci înainte. Bogart explică: "Așa am învățat că asta este ceea ce vreau să fac. Nu încerc să controlez lucrurile. Mă las dusă de ceea ce se întâmplă" (interviu cu regizoarea, 21 aprilie 2003, New York). Într-un decor profesionist, această strategie cere actorilor care împart același vocabular și o unică estetică, care sunt bine antrenați, disciplinați și inventivi să fie pregătiți să-și asume responsabilități pentru propriile spectacole. Acesta e unul dintre motivele pentru care Bogart a plasat pe primul loc nevoia de a avea o companie, lucru foarte dificil în Statele Unite. De la înființarea ei în 1992, SITI Company a evoluat înspre un

colectiv creativ care i-a permis lui Bogart să-și urmărească viziunea ei de teatru al cercetării, mulțumită nu în mică măsură fidelității actorilor față de idealul companiei.

Majoritatea operelor de la SITI sunt concepute de Bogart ca un proces de investigare construit în jurul a trei elemente date: o problemă socială sau politică, adesea izvorâtă din experiența ei personală; o "ancoră", adesea o importantă figură artistică sau culturală; și o structură, un mecanism sau concept pentru crearea formei spectacolului, adesea împrumutată de la o altă operă. De exemplu, producția SITI Company *Culture of Desire/Cultura dorinței* (1997) folosea figura lui Andy Warhol ca "ancoră" și aspecte din "Infernul" lui Dante ca structură pentru a examina ce înseamnă să crești și să fii educat în Statele Unite, în calitate de consumator mai degrabă decât de cetățean. Spectacolul care a rezultat din această abordare a luat o formă care era muzicală, metaforică și caleidoscopică mai degrabă decât retorică, narativă sau psihologică. Piesa era compusă din trei texte întrețesute, semi-independente: un *text verbal*, adesea echivalent cu un colaj de citate strânse în faza preliminară de pregătire a spectacolului; un *text al spectacolului* – gesturi, mișcări și acțiuni lucrate cu corectitudine coregrafică de actori în repetiții; și un *text al decorului* incluzând un design simplu, metaforic, al lui Neil Patel, costume funcționale de James Schuette, lumini de Mimi Jordan Sherin și un peisaj sonor activ, adesea insistent, semnat de Darron L. West. În mizanscena ei, Bogart menținea o parte sau toată logica ce adusesese aceste trei texte împreună, activând astfel rolul publicului ca ultim colaborator, dându-le cheia pentru a relaționa (sau nu) cu propriile înțelesuri, asocieri și răspunsuri. Din această perspectivă, opera ei poate fi considerată postmodernă.

În jurul anului 1980, la New York University, Bogart a întâlnit-o pe dansatoarea Mary Overlie cu care a lucrat. Aceasta dezvoltase o teorie coregrafică pe care o numise *Șase puncte de vedere/perspective*, conform ideii sale că există șase elemente ale dansului. În anii următori, nu fără controverse, Bogart a adaptat aceste idei pentru antrenamentul teatral și regie, sub numele de *Viewpoints/Puncte de vedere*, schimbând și adăugând unele elemente în timpul acestui proces. Ca simplă semiotică a mișcării în timp și spațiu "Punctele de vedere" – formă, relație spațială,

arhitectură, repetiție, gest, tempo, durată, răspuns kinestezic – formează bazele unei serii de improvizații care ajută actorii să-și articuleze prezența cu claritate și precizie, să stabilească un vocabular comun și să creeze rapid, să găsească forma și să varieze ritmurile unui spectacol. În munca de predare și de regie a lui Bogart, "Punctele de vedere" hrănesc ceea ce ea numește "Compoziție", o metodă de a crea piese scurte, impulsive, ca material nefinisat ce poate deveni parte dintr-o operă mai amplă, aflată în construcție. Atât "Punctele de vedere", cât și "Compoziția" avansează promovarea de către Bogart a actorului în calitate de creator și nu de simplu interpret.

SITI Company a combinat într-un sistem de antrenament coordonat "Punctele de vedere" și "Compoziția" cu exercițiile riguroase dezvoltate de Suzuki în anii 70-80. Metoda Suzuki dezvoltă puterea părții inferioare a corpului, concentrarea și forța vocală printr-o serie de forme fizice precise sau discipline repetate cu meticulozitate militară. Sinergia "Punctelor de vedere" cu metoda Suzuki și munca bazată pe "Compoziție" s-a dovedit o platformă fructuoasă pentru creațiile originale ale SITI Company și o sursă de continuă inspirație pentru generația mai tânără de artiști.

Când era încă studentă la Bard College și, la un moment dat, nu reușea să decidă ce piesă de Ionesco să regizeze, Bogart a combinat părțile ei favorite într-o *miscelanea* Ionesco pe care a pus-o în scenă. De atunci a urmat mereu cam aceeași strategie a colajului:

Sunt un gunoier. Nu sunt un gânditor original și nici un artist cu adevărat creativ. Așadar noțiunea de gunoier mi se potrivește. Asta este ceea ce fac eu. Ca o pasăre care merge și smulge câte ceva de aici sau de acolo ca să-și facă un cuib. Cred că și la mine e un impuls de cuib, această tendință de a lua una și alta și de a le împleti ca să fac un fel de mariaj de idei. Citesc foarte mult și iau bucățele din ce citesc, le pun la un loc în gânduri și idei. Juxtapun idei. Am o satisfacție enormă când pun lucrurile la un loc așa. (interviu cu regizoarea, 21 aprilie 2003, New York)

Asocierea pe care o face Bogart între "mentalitatea de gunoier" și "impulsul către cuib" atinge nucleul operei sale. Ea "fură", cum spune,

din surse extrem de variate, pentru a crea un mediu sau o structură prin intermediul căreia anumite provocări sau dificultăți, inclusiv violența, stereotipurile, memoria, jena, erotismul și teroarea vieții de zi cu zi, să poată fi înfruntate. Grijă ei constantă și reușita majoră este aceea de a fi injectat în actori și în public capacitatea de a fi atenți, fără ca asta să fie un act de voință, să privească, să asculte, să simtă și să răspundă la ceea ce se întâmplă deja în mediul înconjurător. În acest sens, Anne Bogart pledează pentru și practică un *teatru al conștiinței*.

Alte lecturi:

Bogart, Anne (2001) *A Director Prepares: Seven Essays on Art and Theatre*, Londra: Routledge.

Bogart, Anne și Landau, Tina (2004) *The Viewpoints Book: A Practical Guide to Viewpoints and Composition*, New York: Theatre Communications Group.

Cummings, Scott T. (2005) *Anne Bogart și Charles Mee: Remaking American Theatre*, Cambridge: Cambridge University Press.

Dixon, Michael Bigelow și Smith, Joel A. (eds)(1995) *Anne Bogart: Viewpoints*, Lyme, NH: Smith & Kraus.

SCOTT T. CUMMINGS

traducere de Cristina Modreanu

LLUÍS PASQUAL (1951–)

După șapte ani petrecuți la Paris, Lluís Pasqual se întoarce în Catalonia natală în anul 1997 pentru a se ocupa de Ciutat del Teatre, proiectul orașului. Un an mai târziu, îl înlocuiește pe actorul/regizor Lluís Homar în funcția de co-director artistic al Teatrului Lliure, teatrul pe care îl fondase în 1976, împreună cu un grup de colaboratori care-i includeau pe scriitorul/dramaturg Guillem-Jordi Graells, regizorul Pere Planella și scenograful Fabià Puigserver. Aceste două evenimente au însemnat

restabilirea lui Pasqual ca figură permanentă a peisajului teatral catalan, a cărui componentă crucială fusese în anii '70, dar și la începutul anilor '80, înainte de a-și asuma directoratul artistic al Centro Dramático Nacional/ Centrului Dramatic Național din Madrid (1983–1989) și al Odeon-Théâtre de l'Europe din Paris, la căma căruia l-a succedat pe Giorgio **Strehler**, în 1990.

Deși este perceput ca un regizor care se simte cel mai bine lucrând cu un repertoriu clasic, cariera lui Pasqual a fost modelată de alegeri regizorale eclectice. Acestea includ lucrări originale (*La setmana tràgica/ Săptămâna tragică*, 1975; *Cami de nit 1854/ Drum de noapte 1854*, 1977) scrieri contemporane (*Balconul*, de Genet, 1980; *Una altra Fedra si us plau / O altă Fedra, dacă vă place*, de Salvador Espriu, 1978) ca și lecturi revelatoare ale unor lucrări spaniole din secolul douăzeci, care fuseseră neglijate în timpurile dificile ale regimului lui Franco (1939 –75). O relație de colaborare de șaisprezece ani cu scenograful de școală poloneză, Fabiá Puigserver, a generat douăzeci și trei de producții care, prin felul provocator în care reimaginau spațiul teatral, au trecut dincolo de parametrii scenografiei baroce care dominase până atunci teatrul spaniol.

Pasqual și Puigserver au colaborat pentru prima dată în 1975 la spectacolul *La setmana tràgica*, o producție de inspirație **Mnouchkine** care a fost rezultatul atelierelor de improvizație cu studenții de la Escola de Teatre de l'Orfeo de Sants, din Barcelona. Cu acest spectacol, Pasqual lansa o provocare în ceea ce privește relația obișnuită actor-spectator, printr-o orchestrare a spațiului ce plasa actorii în jurul publicului, încercuindu-l și subminând, în acest fel, limitele cadrului obișnuit.

Proiectele care au urmat sunt notabile pentru decizia de a elibera scena de decorurilor superficiale și pentru prezentarea tensiunilor dramatice din text cu ajutorul analogiilor vizuale. În sala multifuncțională a teatrului Lliure, Pasqual și Puigserver au lucrat cu piese care se îndepărtau de la evidență, în care limbajul era poetic, iar accentul cădea mai degrabă pe a arăta, decât pe a povesti. Producțiile ofereau configurații

alternative spectator/ performer, care nu permiteau complacerea într-o “estetizare” călduță.

În anii următori șederii lui Pasqual la Teatrul Național din Varșovia (unde l-a ajutat pe Adam Hanuszkiewicz la producția cu *Platonov*, de Cehov) și la Piccolo Teatro din Milano (unde a lucrat ca asistentul lui Strehler), colaborările sale cu Puigserver au demonstrat o fascinație pentru lucrul în serie și o extraordinară capacitate de a crea momente scenice magice, din ingrediente elementare. Considera timpul petrecut în Polonia crucial pentru formarea capacității sale de a “urmări și observa” actorii, de a înregistra “comunicarea dintre un actor și altul; triumphiul care se dezvoltă între actori și public.”¹ Îi citează pe Strehler și pe **Brook** drept influențele cheie pentru opera sa, admitând că de la primul a descoperit “ideea iluzionistului, a magicianului care face să apară ceea ce nu există, într-un mod maiestuos, artistic”, iar de la Brook a luat “simplitatea, autenticul, puritatea, în care pământul e pământ și lemnul este lemn”.²

Dacă ar fi să aruncăm o privire asupra repertoriului teatrului Lliure din 1976 până în 2006, sau asupra alegerile repertoriale făcute de Pasqual ca director artistic al Centro Dramático Nacional din Madrid sau al Odeon-Théâtre de l’Europe din Paris, acestea arată o atracție către lucrări care desfid logica liniară și care tratează relația dintre diferite registre ale realității. Pasqual este cel care a adus pe scenă lucrări dramatice considerate până atunci “imposibile”, și care stăteau în adormire de decenii. Printre acestea se numără și *Luces de bohemia / Luminile boemei*, a lui Ramón del Valle-Inclán, pe care Pasqual a montat-o pe o podea strălucitoare formată din oglinzi, recunoscând, în acest fel, existența unor articulații conflictuale și dispensându-se de identitatea psiho-

¹ Pasqual citat în Delgado, Maria M. (1998) “Redefining Spanish Theatre: Lluís Pasqual on Directing, Fabiá Puigserver, and the Lliure”, *Spanish Theatre 1920–1995: Strategies in Protest and Imagination* (3), *Contemporary Theatre Review* 7 (4): 91-92.

² Pasqual citat în Delgado, M. Maria M. and Heritage, P. (eds.) (1996) *In Contact with the Gods? Directors Talk Theatre*, Manchester and New York: Manchester University Press: 214.

logică văzută ca unic pivot în jurul căruia se învârt interpretările personajelor. Premierile pieselor “necunoscute” ale lui Federico García Lorca, *El público/Publicul* (1986) și *Comedia sin título/Comedia fără titlu* (1989) au reinventat ambele opere dramatice, acestea luând forma unor reflexii asupra funcției teatrului, într-o vreme de mari schimbări sociale și culturale în Spania. Punând sub semnul întrebării concepțiile populare despre García Lorca văzut ca dramaturg folcloric, spectacolele, jucate atât la Paris și Milano cât și la Centro Dramático Nacional din Madrid, au promovat tradiția culturală hispanică în afara hotarelor, fără a reduce, însă, totul, la un singur produs hegemonic.

Cu *El público*, Pasqual a evitat lectura reverențioasă care ar fi putut prezenta acest scenariu excavat unui public curios, cu o precizie sacră și rigidă. În schimb, a ales un mod mai jucăuș de abordare, ce a celebrat deopotrivă interacțiunea diferitelor tipuri de limbaje și discursuri dramatice din piesă, dar și funcțiile specifice ale unor indicații regizorale excentrice.

În loc să considere că sarcina care le revenea era aceea de a extrage înțelesuri din textul lui García Lorca, Pasqual și Puigserver au intrat într-un dialog creativ cu piesa. Prin înlăturarea totală a scenei și a fotoliilor de orchestră din Teatrul María Guerrero, s-a creat un spațiu de joc extins, aproape circular, acoperit cu nisip de un albastru strălucitor, care evoca simultan o arenă de circ, un peisaj lunar, o plajă și un *corral*³. Costumele făceau aluzie la registre variabile generice și nu puteau fi localizate într-o perioadă anume de timp, sau vreo tradiție.

Și în *Comedia sin título* estetica vizuală a lui Pasqual se învârtă în jurul politicii vizibilității. Pivotând în jurul intrigii firave al cărei subiect era o revoluție care izbucnește în afara teatrului unde aveau loc repetițiile la *Visul unei nopți de vară*, stilul narativ al piesei, similar celui din cadrul producției *El público*, era oblic și fragmentat. Decorul lui Puigserver expunea privirii splendoarea ornamentelor sălii teatrului María Guerrero, ce oferea cadrul pentru repetițiile piesei lui Shakespeare, pe care Pasqual le-a inclus în montarea sa. Configurări teatrale alternative subminau

³ Nota traducătorului: un *corral* este clădirea unui teatru spaniol în aer liber, din perioada renașcentistă, situat în curtea interioară a unui han.

sentimentul de apartenență a spectatorilor la un grup coeziv. Actorii erau plasați printre spectatori. “Repetițiile” erau întrerupte de tensiunile care izbucneau în jurul scenei. Un huruit ce venea din stradă, simbolul existenței “celuilalt” de care spectatorii se temeau, amenința în permanență cu invadarea stării de mulțumire de sine și a existenței iluzioniste. În cele din urmă, panica situată între granițele spațiului privat al sălii și spațiul public nedefinit al lumii de dincolo s-a declanșat. Dezordinea a învăluit sala, în timp ce o explozie venită din afară a rupt o parte a scenei. Spectatorii au ieșit în goană afară, fără să-și dea seama că aceasta era o iluzie creată de Pasqual și Puigserver. În ceea ce privește spiritul provocator și maniera în care producția a reasezat piesa dezmembrată a lui Shakespeare, ea s-a ridicat împotriva limitărilor impuse de gustul acceptat al așa numitei “cultura de plastic/cultura de plastic”⁴ pe care Pasqual a denunțat-o în repetate rânduri pentru automulțumirea caracteristică, care corupe și debilitază.

Este semnificativ faptul că Pasqual a ales *Comedia sin título* și pentru a închide directoratul său la Centro Dramático National, dar și ca producția ce a inaugurat preluarea funcției de director artistic al Odéon-Théâtre de L’Europe în 1990. Punând în scenă *Comedia sin título* atât în franceză sub numele de *Sans titre*, dar și în spaniola castiliană – în aceasta din urmă asumându-și rolul Autorului – a căutat să accentueze specificitatea culturală, care a fost reprezentată în piesă atât prin sublinierea problemelor inerente traducerii lui García Lorca în franceză, cât și prin diferitele tradiții de interpretare franceză și spaniolă, ale actorilor. În loc să încerce să șteargă diferențele în căutarea unui concept naiv de globalizare culturală, Pasqual a subliniat particularitățile celor două culturi, și diversitatea. Referindu-se la propria persoană ca fiind mai spaniol la Paris decât în Spania, Pasqual a refuzat categoric conceptul de teatru internațional, privind Odéon-ul ca pe compania care putea să creeze posibilitatea existenței unui teatru european ce merge dincolo de instituțiile politice sau de standardizările binevoitoare. *Comedia sin título/Sans Titre* înseamna inaugurarea unei strategii teatrale care putea

⁴ Pasqual, Lluís and Munoz, Diego (1995) ‘No me encuentro bien bajo la cultura catalana que representa Jordi Pujol’, *La Vanguardia*, 8 May: 39.

oferi mijloace de interogare despre ce ar putea deveni discursurile oscilante ale noii Europe și felul în care teatrul ar putea participa la dezbaterile căror violență pătrunde prin granițele în schimbare ale continentului.

Moartea lui Puigserver, în 1991, l-a determinat pe Pasqual să caute noi parteneriate scenografice. Împreună cu Frederic Amat, Pasqual a realizat *Haciendo Lorca/ A face Lorca* în 1996. Producția, la origine o reluare a *Bodas de sangre/ Nunta însângerată* pentru Nuria Espert și Alfredo Alcon, s-a transformat în timpul repetițiilor într-o meditație asupra centrării piesei pe personajele Morții și ale Lunii. Adaptată, demontată și reorganizată, piesa s-a materializat, similar eselui actoricesc creat de Peter Brook *Hamlet, Qui est la?, / Hamlet, Cine e acolo?*, ca un proces în care se ȧes ȧmpreună elemente de cercetare, reflecȧii, fragmente selectate din piesă și din altele. Accentul se punea pe discontinuitatea narativă, în care părȧi de ȧnȧelesuri moștenite se adunau, pentru a comenta conflictele din text. Imaginea centrală metaforică a unei macarale, creată de Amat și acȧionată de o echipă de patru tehnicieni, făcea aluzie la pânza de tablou a lui Puigserver din *Yerma* lui Víctor García (1970), atȧt prin materializarea concretă a dramatismului piesei cât și prin crearea unui mediu vizual care rejecta cu emfază realismul mimetic, prin organizarea verticală a spaȧiului.

Pentru *Tirano Banderas* (1992), o adaptare în limba spaniola a monumentalei nuvele a Tiranului Banderas lui Valle-Inclán despre despotism, ce are loc ȧntr-un stat din America Latină care nu este numit, Amat a imaginat un decor uimitor, sub formă de carusel, pentru a materializa scenografic situaȧia politică instabilă. Pentru controversatul spectacol *Roberto Zucco*, produs pentru prima data cu teatrul Lliure în 1993, iar apoi cu Malȧi Drama Teatr din St. Petersburg (regia Lev **Dodin**) în 1994, a realizat un decor tehnologic din monitoare video intrusive, care exemplificau o lume ostilă, de o violenȧă fără compromis, în care supravegherea este la ordinea zilei.

Pentru *Așteptȧndu-l pe Godot* (1999) Amat a gȧndit un decor orizontal de dimensiuni cinematice. În contrast cu un perete alb, ce semăna cu un ecran gol de proiecȧie de film, un copac de metal, solitar și răsucit, ieșea în evidenȧă, dintr-un decor format din scaune abandonate

și alte vechituri încrustate într-o movilă de piatră. Aruncați pe vârful grămezii de gunoi a societății, Vladimir-ul însuflețit al Annei Lizaran și Estragon-ul lui Eduard Fernández erau fără milă expuși privirii de către reflectoare, iluminați în fața unui public pentru care interpretează ritualul de vodevil al nesfârșitei lor așteptări. În ceea ce privește regia lui Pasqual, elementele definitorii ale producției au fost interpretarea celor doi actori și toate capcanele fizice ale acesteia.

În *Bengues* – cuvânt țigănesc pentru drac – în 1988, colaborarea cu compania de dans a lui Antonio Canales a făcut ca piesa *Casa Bernardei Alba* a lui García Lorca să fie reinventată cu ajutorul idiomului violent al flamenco-ului. Flamenco-ul, pe care Pasqual, în mod conștient l-a evitat, era aici dezgolit de ornamentele folclorice care iau ochiul. Corpul funcționa ca un text, pe care erau scrise discursuri politice ce se intersectau cu istoria culturală.

Demontând textele clasice, așa cum a făcut cu *La vida del Rey Eduardo II de Inglaterra/ Viața Regelui Eduard II al Angliei*, *Nunta însângărată*, *Comedie fără titlu* și *Casa Bernardei Alba*, Pasqual și-a confruntat publicul cu unghiuri de vedere alternative. Ca în toate producțiile sale, interpretarea actricească s-a dovedit a fi un brilliant joc de oglinzi, în care reflecțiile adevărului și ale minciunii se uneau într-o sărbătoare jucăușă, dar de multe ori neliniștitoare, a artificiilor subliminale ale scenei.

Alte lecturi:

- Delgado, M.M. (2003) *'Other' Spanish Theatres: Erasure and Inscription on the Twentieth Century Spanish Stage*, Manchester: Manchester University Press.
- Smith, P.J. (1998) *The Theatre of Garcia Lorca: Text, Performance, Psychoanalysis*, Cambridge: Cambridge University Press.

MARIA M. DELGADO
traducere de Anca Ioniță

EIMUNTAS NEKROSIUS (1952–)

Născut în Lituania, Eimuntas Nekrosius a studiat cu Andrei Goncearov la Institutul de Stat pentru Artă Teatrală din Moscova. Până la începutul anilor 90 el a lucrat la Teatrul de Stat pentru Tineret din Vilnius. Producțiile realizate acolo au inclus: *Piața* de Eliseeva (1980), *Pirosmani, Pirosmani* de Korostylev (1981), *Dragoste și moarte la Verona* (1982, operă rock bazată pe Romeo și Julieta), *O zi mai lungă decât veacul* de Aitmatov (1983), *Unchiul Vanea* de Cehov (1986) și *Nasul* de Gogol (1983). A lucrat pentru câțiva ani consecutiv și cu LIFE (Festivalul Internațional de Teatru Lituanian) care a produs câteva dintre spectacolele lui: *Mozart și Salieri* de Pușkin (1994), *Trei surori* de Cehov (1995), *Hamlet* de Shakespeare (1997). Din 1998 el conduce propriul său teatru, MenoFortas în Vilnius, unde a regizat *Macbeth* (1999) și *Othello* (2000).

Primele producții ale lui Nekrosius la Teatrul Tineretului puneau accentul pe personaje care trăiesc o ultimă explozie de energie înaintea morții iminente. Unele dintre aceste producții erau structurate sub forma unor călătorii în trecut. În *Piața* era vorba despre o profesoară care corespundea cu un prizonier. Ea îl vizita, se îndrăgosteau unul de altul și femeia rămânea însărcinată. Profesoara își re trăiește amintirile pe scenă, spațiul amintirilor sale fiind marcat vizual de o panglică roșie, care a fost tăiată la început pentru a deschide spațiul trecutului. Acesta este apoi sigilat din nou la final, când narațiunea se reîntoarce în prezent. *Pirosmani, Pirosmani* folosea și el formula retrospectivă și se axa pe ultimele zile din viața unui pictor naiv georgian care a trăit la sfârșitul secolului al IX-lea. Pirosmani se gândește la viața lui și se angajează în dialoguri cu personajele animate din picturile sale. Pictorul nu poate reconcilia creativitatea cu realitatea, această dilemă a lui fiind surprinsă într-o imagine cheie a producției, în care Pirosmani desenează o siluetă pe o fereastră înghețată și, de pe partea cealaltă, apare muza lui, Iya, care șterge fereastra. Ea distruge desenul, dar devine ea însăși o nouă pictură, așa cum stă așezată în ramă. În *Nasul*, ultima lui producție la Teatrul

Tineretului, Nekrosius a transformat nasul maiorului Kovaliov într-un penis, făcând astfel aluzie la pretinsa aversiune a lui Gogol față de sexul femeiesc. În loc să-și piardă nasul, Kovaliov este castrat. Nekrosius și l-a imaginat în spectacol și pe Gogol prezidând peste personajele sale, subliniind astfel jocul absurd pe care scriitorul îl joacă cu ele. În aceste producții, Nekrosius a dat puțină importanță textului: piesele erau adesea trunchiate, poveștile adaptate, sau dialogul scris în grabă înainte de premieră (cum a fost cazul cu *Piața*). Principalul lui scop era să creeze o serie de imagini care să spună povestea.

În cele două producții ale sale după Cehov, Nekrosius a oferit o lectură proaspătă a dramaturgului rus, ale cărui piese fuseseră adesea ciopârțite de constrângerile realismului psihologic al Teatrului de Artă din Moscova și transformate deseori în melodrame. În *Unchiul Vanea* el l-a parodiat pe doctorul pseudo-progresist punându-l să arate Rusia pe o hartă de mărimea unui timbru, pe care îl ridică cu foarfecele și îl inspectează cu ajutorul unei lupe de mărimea și forma unui ecran de televizor. O viziune similar parodică apare când doctorul, despre care se spune că e luminat de medicina modernă, aplică remediul casnic al ventuzelor (plasarea unor borcane absorbante pe spatele unui pacient cu febră pentru înlăturarea căldurii) ca să-l trateze pe Vanea de temperatură. Stilul de viață al proprietarilor de *fin de siècle* e arătat ca fiind în mod esențial inactiv și decadent. Elena Sergheevna este atractivă sexual pentru toți bărbații. Servitorii traversează scena în continuu încălțați cu pantofi căptușiți ca să lustruiescă podeaua, însă nu răspund cererilor stăpânilor. Timpul schimbării, în care stăpânii vor fi înlocuiți de servitori, a venit. Înainte ca asta să se întâmple, totuși, ei pozează cu toții pentru o ultimă fotografie, conservând imaginea pentru posteritate, în sunetul Corului prizonierilor din *Nabucco* de Verdi.

Spectacolul cu *Trei surori* subminează, de asemenea, percepția tradițională a lui Cehov, prin portretizarea surorilor Prozorov ca fiind lipsite de maniere. Ele fumează ca niște bărbați, își șterg nasul pe fața de masă, cară trunchiuri de mesteacăn și sar în șeaua cailor. Nu aparțin clasei educate, ci sunt fetele unui militar de carieră puternic, al cărui comportament îl imită, ca și pe al colegilor lui militari. *Trei surori* conține, mai presus de orice, un element care anticipează tema centrală

din *Hamlet*: jocurile. Atât ofițerii, cât și familia Prozorov sunt aproape constant implicați în exerciții de fitness, transformând obiectele de recuzită din scenă pentru a servi acestui scop. Exercițiile fizice și jocurile le servesc pentru a acoperi absurdul existenței lor. Aceste surori sunt perfect conștiente de natura ordinară a vieții lor, dar pretind că sunt extraordinare, jucând jocuri care să creeze iluzia că viețile lor sunt active și pline de sens. Nekrosius a ales să așeze spectacolul într-o sufragerie dominată de un turn de trunchiuri de mestecăan care pot fi desfăcute și reasamblate, în așa fel încât să formeze pereții. Trunchiurile, provenite din copacii de pe moșia Prozorov, sugerează că această proprietate este condamnată. Pentru Nekrosius, dramele lui Cehov sunt comedii în care personajele sunt conștiente de destinul lor și sunt martore la sfârșitul epocii lor, angajându-se însă într-o serie de jocuri între evenimentele cruciale (la Cehov asta se întâmplă întotdeauna în afara scenei) care constituie viața lor.

După ce a adaptat *Romeo și Julieta* în opera rock *Dragoste și moarte la Verona*, precum și un ratat *Regele Lear* la începutul anilor 90, Nekrosius s-a aplecat asupra lui *Hamlet*, *Macbeth* și *Othello*, reducând textele lor astfel încât să se concentreze pe temele centrale și universale – viața și moartea. Tema crucială din *Hamlet* și *Macbeth* era continuitatea temporală, imortalizată în decorul de la *Hamlet* în gheața care se topea curgând sub forma unei burnițe fine deasupra unui ferăstrău ruginit atârnat în centrul scenei, iar în *Macbeth* printr-o bară de lemn care se legăna. Acestea contrastau cu efemeritatea vieții umane și cu felul în care această viață este întreruptă de răzbunare (tatăl cerându-i fiului să exercite o funcție a lui Dumnezeu), sau prin soartă și circumstanțe (manipularea lui Macbeth de către vrăjitoare). În *Othello* timpul e static: e măsurabil precum nivelul apei pe o bară plasată în centrul scenei.

În *Hamlet*, Nekrosius este interesat de tema luării vieții cuiva. Tatăl lui Hamlet ajunge la trista înțelegere a faptului că i-a dat fiului său un rol greșit când i-a cerut să îl răzbune. În *Macbeth*, vrăjitoarele se joacă cu viața lui Macbeth până când este prea târziu. Ambele spectacole se termină cu morți previzibile, deși nedorite. Oamenii produc distrugere în viața protagoniștilor, prin cererea lor de a se face dreptate (tatăl lui Hamlet) sau cerând atenție în jocul iubirii și al puterii (vrăjitoarele).

Totuși, *Othello* ia viața Desdemonei, dar și pe a sa. El știe de la început că dragostea lui pentru Desdemona nu are șanse tocmai din cauza intensității ei. Este îndrăgostit de fata pe care o știuse odată, iar când Desdemona ia în mână ei viitorul iubirii lor, prin decizia de a fugi cu el, zăgazurile se rup și fac loc trădării, suspiciunii și condamnării. În primele două spectacole forțele devastatoare nu sunt umane, dar în *Othello* ființa umană obișnuită produce tragedia.

Cu *Othello*, Nekrosius se întoarce de la perspectiva universală și istorică explorată în *Hamlet* și *Macbeth*, la individ, de vreme ce piesa are ca subiect o tragedie personală. Othello o ucide pe Desdemona și comite sinuciderea când înțelege că a bănuț-o pe nedrept de adulter. Nekrosius explorează în tragediile lui shakespeariene relația dintre personaje în termenii jocului pe care ele îl joacă unele cu altele, fiind perfect conștiente de ceea ce le așteaptă la sfârșitul partidei. În mod gradat, pe măsură ce jocul devine din ce în ce mai greu de jucat, tonul tragic încetinește ritmul spectacolului, lăsându-i în cele din urmă pe jucătorii-cheie imobili.

Producțiile lui Nekrosius impresionează prin imaginile puternice și prin claritatea cu care el își transmite interpretarea prin mecanisme teatrale. Teatrul lui este un teatru puternic vizual. El explică motivațiile acțiunilor unui personaj prin gesturile și ritualurile vieții de fiecare zi. El prezintă *weltanschauung*-ul autorului, evident în text, cu mare claritate. Pot exista imagini recurente în spectacolele lui Nekrosius, dar fiecare dintre ele operează înăuntru unui sistem închis de imagini și gesturi. Nu e nimic superfluu pe scenă, textul și înțelesurile lui sunt desfăcute până la os.

Nekrosius lucrează în cadrul propriei sale lumi de referințe. Putem recunoaște imaginile lui, instrumentele sau mișcările în munca altor regizori, dar cel mai important rămâne faptul că el creează un sistem închis de imagini. Nu fiecare imagine contează, în mod independent, ci narativitatea provenită dintr-o serie de astfel de imagini și variațiile lor. Producțiile sale sunt complexe din punct de vedere vizual, și totuși lectura pe care Nekrosius o dă fiecărui text este uimitor de clară, precisă și acută, odată ce spectatorul a descifrat imaginile ce alcătuiesc nivelul vizual al spectacolului.

Pentru Nekrosius imaginile, nu cuvintele, spun povestea. Imaginile nu servesc ilustrării, ci oferă o narațiune paralelă celei descrise verbal. De aceea el fragmentează adesea textul pentru a-i rupe linearitatea, taie scene sau le reorganizează în secvențe diferite. Teatrul lui este aproape cinematic prin folosirea imaginilor poetice, prin *close-up* și *zoom* asupra personajelor, și prin montajul textului.

Imaginile lui se bazează pe abilitatea spectatorului de a le citi imaginativ, dar nu sunt niciodată prescriptive sau neechivoce. De exemplu, focul poate distruge sau ilumina; apa poate fi generatoare de viață și prospețime sau, dimpotrivă, erozivă; metalul poate reprezenta stabilitatea, dar poate fi și coroziv; iar lemnul poate fi suplu sau tare.

Nekrosius nu cere o interpretare psihologică de la actori, ci o viziune externalizată a situației, exprimată în mișcare și gest. Din moment ce mișcarea e mai importantă decât cuvântul, actorul trebuie să fie agil și versatil pentru a-și dezvolta rolul în repetiții, împreună cu regizorul. Ei își inventează propria interpretare vizuală și propria lor intermediere. Regizorul tinde să lucreze cu același grup de actori, adesea apelând la neprofesioniști. Hamlet a fost jucat de starul rock Andrius Mamontovas; pentru rolul Desdemona Nekrosius a invitat-o pe balerina Egle Spokaite. Alegerea lui subliniază capacitatea Desdemonei de a se implica în mișcări expresive, ludice și de a "juca" dansul morții cu Othello. De asemenea, agilitatea ei contrastează cu mișcările lemnoase, grele, ale lui Othello.

La Nekrosius, decorul se construiește în timpul repetițiilor, pentru a permite elementelor de recuzită să fie incluse în imaginea-cheie a spectacolului, care este statică, deoarece nici unul dintre spectacole nu are schimbări de decor. Aici, decorul este menit doar să creeze condițiile pentru jocul actorilor. Nekrosius a lucrat cu un grup aproape neschimbat: scenografi Adomas Jacovskis și Nadezhda Gultiayeva și compozitorul Faustas Latenas. Colaborarea apropiată cu actorii, muzicienii și scenografi reflectă faptul că imaginile centrale nu sunt dictate de regizor, ci dezvoltate în mod colectiv.

Alte lecturi:

Beumers, Birgit (1999) *Erosion through Time: The Rest is not Silence*, Theatre Forum 14: 68-74

Popenhagen, Ludvika (1999) *Nekrosius and Lithuanian Theatre*, New York: Peter Lang

BIRGIT BEUMERS

traducere de Cristina Modreanu

DECLAN DONNELLAN (1953–)

Donnellan, împreună cu scenograful și partenerul său, Nick Ormerod, ambii absolvenți de Drept la Universitatea Cambridge, au fondat *Cheek by Jowl* în 1981 ca pe o companie destinată turneelor naționale și internaționale. Angajamentul lor față de ethos-ul unui ansamblu teatral era o pretenție de necrezut într-o societate îmbibată de valorile individualiste și ale competiției, precum aceea din Anglia guvernată de Margaret Thatcher, în timpul căreia distrugerea sectorului public și reducerea subvențiilor pentru artă au slăbit statutul instituțional al creatorilor de teatru și calitatea muncii lor. Atitudinea iconoclastă a lui Donnellan și Ormerod față de dogmele dominante a injectat o nouă energie și un nou interes în teatrul britanic al anilor 80.

Angajamentul lui *Cheek by Jowl* de a revigora clasicii și de a-i face vitali pentru un public larg implica demistificarea canonului, nu în ultimul rând a lui Shakespeare însuși, cel mai canonizat dintre dramaturgii englezi. Critica companiei față de un anume fel de ”anglicizare” instituționalizată era evidentă și prin distribuirea în spectacolele celor doi a actorilor de culoare în rolurile majore; același scop avea și promovarea operelor clasice străine, multe dintre ele niciodată jucate în țară înainte. Producțiile lui Donnellan după *Andromaca* lui Racine (1984), *Cidul* lui Corneille (1986) și *O afacere de familie* de Ostrovski (1988) au fost prezentate în premieră în teatrul britanic. De asemenea, ele au

demonstrat prin înlăturarea stereotipurilor naționale – de exemplu retorică ”franțuzească” a lui Corneille – că Donnellan nu avea, în abordarea lui, nici o teamă față de ideea de canon.

Donnellan nu este nici militant, nici didactic; la vremea când a montat *Măsură pentru măsură* (1994), un expozeu despre autoritatea ipocrită a statului și despre corupția guvernului dedicat în mod clar problematicii locale – date fiind recente scandaluri implicând politicieni – el a fost citat spunând că: ”teatrul nu răspunde întrebărilor politice, deși le pune” (Guardian, 14 iunie 1994). Preocuparea de a pune întrebări pertinente, întotdeauna în legătură cu realitatea se vede și în interesul său de a trata textele pentru scenă ca ”rezerve de gând”, fără să le ia vreodată drept ceea ce se știe deja că ar fi, și fără să se oprească la înțelesul lor imanent, dat de cuvintele așezate pe hârtie, ci având grijă să fie descrise și asumate de către actori, pe măsură ce aceștia descoperă posibilitățile piesei. Actorul, pentru Donnellan, nu este nici interpretul unui înțeles prestabilit, nici stăpânul puterii inventive sau al puterii ”creative”. El/Ea este un ”explorator întreprinzător” și ”are misiunea de a *găsi*, mai degrabă decât de a crea sau de a controla” (Donnellan 2002: 133).

În asta poate fi detectată critica implicită a lui Donnellan față de noțiunea lui **Stanislavki** de ”actor-creator”, ce reapare în felul în care el subliniază cum actorul descoperă un univers din afară, mai degrabă decât dinăuntru lui însuși. Ceea ce *găsește* actorul, în viziunea lui Donnellan, spre deosebire de aceea a lui Stanislavski, nu este un depozit de experiențe conștiente și inconștiente și amintiri ”dinăuntru” actorului așteptând să fie scoase la lumină, ci o întreagă mulțime de opțiuni pragmatice, venind din afară, din lumea înconjurătoare. Fiecare dintre acestea este o ”țintă”, cum le numește Donnellan: ceva concret care să ghideze acțiunile actorului – o întrebare care să fie pusă, o decizie care trebuie luată, un obiect care trebuie perceput. Actorul este confruntat cu ținte mișcătoare, din moment ce el se mișcă în fiecare minut în piesă. Nimic nu e fix, iar sarcina regizorului nu este să alcătuiască o hartă, ci să facă posibilă această călătorie printre scopuri constant schimbătoare.

Abordarea orientată spre exterior a regiei lui Donnellan țintește spre transparență. Presupunerile pe care le face par să sublinieze trei principii călăuzitoare ale muncii lui: grija pentru text, ca discretă compoziție

verbală cu o expozițiune clară, enunț și dicție, care facilitează descoperirea de către actor a ținutelor; un spațiu ordonat în care dialogul vorbit să-și mențină integritatea, această condiție fiind asigurată de decorul minimalist al lui Ormerod; și concentrarea pe actor, prin intermediul căruia sunt cristalizate motivele contradictorii, emoțiile și acțiunile personajelor, contradicția și nehotărârea fiind parte din fluxul textului ce evoluează înspre spectacol.

Grija lui Donnellan față de tensiunile conflictuale ce se activează în fiecare moment indică de ce o ținută mișcătoare este mereu accesibilă, aceasta fiind parte din transparența mizanscenei.

Transparența, oricum, nu este o problemă de prezentare tip monolog. Cum spune Donnellan, ceea ce contează pentru actor nu este o unică problematică, paralizantă, ce trebuie jucată, ci "un doi dinamic" (ibid.: 53). De exemplu, în cazul Julietei:

*Ceea ce contează nu este că
"Julieta va fugi cu Romeo".*

*Ceea ce contează este că
"Julieta va fugi cu Romeo" și că
"Julieta nu va fugi cu Romeo".*

*Atât pozitivul cât și negativul sunt prezente în același timp, atât
speranța cât și frica, atât plusul cât și minusul.*

(Ibid.: 51)

Un singur pol – pozitiv sau negativ – este "paralizant" pentru că el cere, obsesiv, un răspuns categoric și, prin urmare, inaccesibil.

Primele producții cu piese de Shakespeare, mai ales *Visul unei nopți de vară* (1985) și *Romeo și Julietă* (1986) probează această idee a "unui doi dinamic", ceea ce duce mai apoi la explorarea ludică a dublului în *Cum vă place* (1991), care a făcut turnee în toată lumea. Distribuția integral masculină a spectacolului nu este folosită ca o convenție "shakespeareiană", nici pentru *gay pride*¹, ci ca o celebrare a sexului și a ambiguităților de gen, precum și a iubirii, indiferent de înclinațiile

¹ Nota traducătorului: concept conform căruia orientarea sexuală e un dat ce nu poate fi alterat, fiind un motiv de mândrie, nu de rușine.

sexuale; spectacolul arată cum toată lumea fuge sau nu fuge cu iubirea vieții sale pentru că emoția, rațiunea, abandonul și constrângerea operează în fiecare impuls pe care îl încercăm. Faptul că Rosalinda e neagră (Adrian Lester) vorbește nu atât de mult despre amestecul rasial și etnic, cât despre trucurile percepției, care sunt filtrate prin jocul subtil și amuzant al tuturor actorilor, prin glumele de gest și verbale (o lovitură ușoară a mâinii, o uitătură) pe care le fac, prin intrările și ieșirile lor rapide, neașteptate și prin felul în care cu toții țin o rețea de relații senzuale între personaje.

În toate spectacolele lui după Shakespeare, Donnellan urmărește scrupulos ritmul versului alb, dar îl preferă vorbit în manieră conversațională. El a găsit această calitate naturală în traducerea rusească pe care a ales-o pentru *Poveste de iarnă* regizat la Teatrul Malîi din St. Petersburg (1997), spectacol care a făcut turnee în Marea Britanie în 1998. Este un studiu extrem de puternic al opresiunii domestice și politice (condamnarea Hermionei de către Leontes este o scenă de proces amintind de judecățile lui Stalin din anii 30), a cărui fermitate arată puterea iubirii, a reconcilierii și a iertării.

Acestea sunt teme la care Donnellan revine – nu numai în montarea cu *Cidul* din 1998, pentru Festivalul de la Avignon, spectacol jucat în Londra cu subtitluri în limba engleză în 1999. Și aici Donnellan respectă limbajul textual – în cazul de față versurile alexandrine ale lui Corneille – dar îi pune pe actori să le rostească fără sonoritatea monotonă produsă atât de ușor de strofele cu rimă de douăsprezece silabe. Cupletele eroice ale lui Corneille, în care tirania paternă, onoarea, datoria, răzbunarea împiedică dragostea, sunt reduse la scară prin semne teatrale precum figura stafiei (care nu există la Corneille) a tatălui lui Himene, pe care Rodriguez, protagonistul și iubitul Himenei, îl omoară ca să răzbune moartea propriului său tată. Această ”stafie” îi urmărește pe îndrăgostiți mai mult ca un *voyeur* decât ca un tată dezaprobator, insistând asupra legilor datoriei. (Himenei i se cere să-și răzbune tatăl renunțând la Rodriguez). Privirea lui e mereu ațintită asupra Himenei, ceea ce ilustrează noțiunea lui Donnellan despre ”țintă” – ea este ținta actorului, mai degrabă decât sentimentele interioare ale personajului său. Această abordare atrage atenția și asupra stării mentale tulburi a Himenei, obiectivând

pasiunea ei, în loc să se centreze asupra țâșnirii acesteia dinăuntru, sau să o lase să domine scena.

Stilul lui Donnellan este deliberat. Grupurile de actori sunt folosite în mod formal, chiar dacă plasate conștient, mai ales în deschidere. Scenele se întretaie, cum se întâmplă când tatăl lui Rodriguez îl lovește pe tatăl Himenei chiar în timp ce un concert de chitară se termină în aplauzele de la Curte. Actorii din această scenă îngheață, în timp ce alții completează alte scene sau introduc unele noi. Altădată, ei îngheață ca să păstreze emoțiile, cum se întâmplă la sfârșitul *Poveștii de iarnă*, când emoția este atât de intensă, încât mișcarea i-ar fi făcut să piardă controlul. Trecutul colapsează în prezent. Timpul este suspendat, sau trecerea lui este configurată în mod emblematic – în *Poveste de iarnă* o bătrână mătură podeaua, iar când timpul facilitează vindecarea, aceasta este transformată într-o tânără femeie radiind de frumusețe. Locații diferite apar simultan. Violența este stilizată, ca în *Cidul*, când un duel mimat aruncă umbre uriașe pe peretele din spate. Interpretarea este incisivă, precisă și dezbrăcată de sentimentalism. Mișcările și gesturile sunt simple, adesea dispuse geometric.

Decorul lui Ormerod este minim. Drapele verzi cad din tavan în *Cum vă place* ca să indice pădurea din Arden. Un birou, un scaun și o lumină de lucru sunt aranjamentele decorului pentru *Măsură pentru măsură*. Obiecte similare reapar în *Homebody/ Kabul* (2002) unde covoare sunt trase pentru a dezvălui scânduri ce sugerează Kabul-ul scorjit. Scaune marchează spațiul din *Mult zgomot pentru nimic* (1998). Un cearceaf din mătase gri care se umflă, lumină și zgomot de tunete reprezintă câmpul cu buruieni din *Regele Lear* (2002). Costumele sunt austere. Personajele clasice sunt îmbrăcate în stil militar, în costume vag decolorate, costume gri de afaceriști sau haine de seară obișnuite – negre, de exemplu, pentru surorile din *Regele Lear*. Și chiar dacă pentru Shakespeare costumele moderne au devenit deja un clișeu în teatrul englez contemporan, Ormerod și Donnellan le integrează constant în ideea centrală a fiecărei producții a lor.

Atunci când cei doi pun în scenă dramă contemporană, aceasta aparține aproape exclusiv lui Tony Kushner. Donnellan a regizat premiera engleză în două părți a piesei *Îngeri în America* în timpul

angajamentului lui ca director asociat al Teatrului Național din Londra (1989-1997). Partea întâi a piesei, *Millennium Approaches/ Abordări milenare* (1992) generează un spectacol rapid, fluent ale cărui glume corozive și emoții brutale îl arată pe Donnellan în versiunea lui cea mai dură. El accentuează argumentele lui Kushner că epidemia de SIDA din anii 80 a fost folosită pentru a opera o vânătoare de vrăjitoare împotriva homosexualilor; și subliniază metafora lui Kushner – SIDA ca simbol pentru intoleranță, lăcomie și corupție în perioada Reagan –, legând-o de Anglia lui Thatcher. În partea a doua, *Perestroika* (1993) regizorul disciplinează episoadele risipite ale piesei pentru a obține ”unitate stilistică” într-o producție „blindată” (Irving Wardle, Independent on Sunday, 21 November 1993). El pune degetul pe pulsul timpului său din nou cu *Homebody/Kabul*, care se referă la luptele politice și religioase din Afganistan, spectacolul fiind montat la New York, în ciuda protestelor împotriva replicilor lui Kushner despre talibani care vin la New York, replici scrise înainte de 11 septembrie 2001.

Homebody/ Kabul a fost prima producție *Cheek by Jowl* după ce Donnellan și Ormerod dizolvaseră compania în 1998 pentru a-și putea întări angajamentele cu teatrul european. Teatrul rusesc a avut cel mai mare impact asupra regiei lui Donnellan, începând cu fenomenalul ansamblu de actori de la Teatrul Malii și cu abordarea lui Lev Dodin asupra antrenării actorului. Donnellan i-a descoperit când monta Macbeth la Teatrul Național din Finlanda în 1986. El și Ormerod i-au cunoscut pe actorii de la Malii atât de bine, încât au reușit să facă distribuția pentru *Poveste de iarnă* într-o singură dimineață (interviu nepublicat cu autorul, Londra, 30 decembrie 1998). În plus, Donnellan observa: ”sunt mai interesat să pregătesc actorul decât să impun o anume interpretare a piesei – încă ceva ce am în comun cu rușii” (Daily Telegraph, 4 mai 1999). De la *Hamlet*-ul lui **Craig** la Teatrul de Artă din Moscova n-a mai existat în Rusia o altă montare cu o piesă de Shakespeare semnată de către un regizor britanic. În 1999, *Poveste de iarnă* a lui Donnellan a primit premiul ”Masca de aur” la Moscova, echivalentul rusesc al Premiului Olivier. Donnellan a fost nominalizat de asemeni pentru cel mai bun regizor, distincție niciodată conferită anterior unui străin.

Nici un regizor britanic, din trecut sau din prezent, nu a avut o relație atât de intensă cu teatrul rusesc. Spectacolul lui Donnellan cu *Boris Godunov* (2001), cu actori ruși din varii teatre moscovite, combină jocul uimitor al ansamblului actoricesc, cu anacronisme clare (Godunov e îmbrăcat ca președintele Putin, în timp ce călugării poartă costume arhaice) și o conexiune evidentă între dilemele politico-etnice exprimate de Pușkin și acelea din Rusia post-comunistă. Producția a avut turnee în toată Europa, inclusiv Paris și Londra, cu un succes absolut. Munca lui Donnellan cu echipa rusească a continuat cu *A douăsprezecea noapte* la Festivalul Cehov din 2003, la Moscova. Școala lui de vară pentru actorii englezi, Compania "Royal Shakespeare Academy", împreună cu care a jucat *Regele Lear*, a fost de asemenea inspirată din principiile rusești ale pregătirii actorului.

Alte lecturi:

Donnellan, Declan (2002) – *Actorul și ținta*, Londra: Nick Hern Books
Reade, Simon (1991) *Cheek by Jowl: Ten Years of Celebration*, London: Absolute Classics.

În românește:

Donnellan, Declan (2002) – *Actorul și ținta*, volum tradus în limba română de Saviana Stănescu și Ioana Ieronim, editura Unitext, București, 2006

MARIA SHEVTSOVA
traducere de Cristina Modreanu

NEIL ARMFIELD (1955–)

În ianuarie 1998, Company B Belvoir din Sidney și Black Swann Theatre Company, cu sediul la Perth, au găzduit premiera producției lui Neil Armfield, intitulată *Cloudstreet*, realizată pentru festivalul din Sydney. În *Cloudstreet* era posibil să distingi, dacă nu punctul culminant al carierei lui Armfield, atunci cel puțin asocierea perfectă a unei serii de teme, urzeli, meșteșug și pasiune caracteristice întregii sale cariere. *Cloudstreet* lasă să se vadă imediat: libertatea plină de respect și prețuirea pe care Armfield le-o acordă actorilor; agajamentul său de a scrie piese noi, printr-o muncă de grup coordonată de el împreună cu dramaturgii; simțul vizual și spațial de care dă dovadă; preocuparea sa față de crearea unui limbaj dramatic australian care să fie expresiv și poetic; dorința de a umple scena australiană cu actori și personaje indigene; pasiunea sa pentru poveștile bine spuse; și tema recurentă a identității familiale. Așa cum însuși Armfield a subliniat, “cel mai tare mă atrage momentul care marchează trecerea de la izolare la comunitate, și când mă gândesc la momentele de pe parcursul muncii mele care îmi vin cel mai des în minte și pe care le prețuiesc cel mai mult, realizez că ele sunt legate de drama care este jucată, de povestea care este spusă”.¹

O adaptare ce se întindea pe durata a cinci ore, a romanului scris de Thomas Winton, *Cloudstreet* este povestea a două familii pe care norocul le părăsise, familia Lamb și familia Quick, care locuiesc împreună în aceeași casă, în perioada de după cel de-al Doilea Război Mondial. Producția lui Armfield a fost realizată într-un depozit naval situat lângă cheiul din zona golfului Walsh Bay a orașului Sydney. Cearșafuri grimalonii drapau pereții laterali și pe cei din spate ai depozitului, în mijlocul căruia se afla o scenă largă, goală, din lemn deschis la culoare, acoperită cu nisip. O intrare laterală tăia în două gradenele părgănite,

¹ Armfield, N. (1998) “Australian Culture: Creating It and Losing It: The Fourth Philip Parsons Memorial Lecture”, Belvoir Street Theatre, Sydney, 9 noiembrie, tipărită și editată ca “Dare to Touch the Divine, Mr Prime Minister”, *Sydney Morning Herald*, 11 noiembrie: 15.

care aveau 600 de locuri. Publicul și actorii împărțeau același spațiu cavernos: nu exista proscenium, cortine, sau măști. Recuzita: o cadă de baie, mobilă, năvoade, o barcă – toate rostogolite sau cărate de către actori în spațiul în care se juca. Efectul creat nu era explicit brechtian, ci mai degrabă se dorea o refacere, în acest vast spațiu industrial golit, a intimității, deschiderii și lipsei de artificiu care deveniseră de-a lungul a zece ani, stilul Companiei B (Company B), sub conducerea artistică a lui Armfield companie ce își avea sediul la Upstairs Theatre, în strada Belvoir – situat într-un imobil industrial reconvertit. În mod similar, adaptarea lui Enright și Monjo a abordat o voce *prezențială* (o indicație scenică din perioada de început a repetițiilor suna așa: “QUICK se adresează direct publicului; și alte personaje vor proceda la fel pe parcursul piesei”²) nu atât datorită preocupării de a spulbera iluzia verosimilității, ci tocmai pentru că, în teatrul lui Armfield, în acest spațiu al contactului dintre lumea fantantastică a povestirii și lumea spectatorilor, are loc teatrul.

Există două momente în *Cloudstreet* care ilustrează capacitatea lui Armfield de a crea în acest spațiu comun al actorilor și al publicului, piese care sunt eminate *teatrale*. Când frații Quick și Fish se duc să pescuiască noaptea, Armfield îi pune pe doi dintre actori să împingă, în spațiul de joc, din zona aflată sub cea desemnată publicului, o barcă cu vâsle pe roți. Fish și Quick se urcă în barcă, în timp ce alți doi actori așază vase cu apă de o parte și de cealaltă a bărcii. De îndată ce scena începe, un mănunchi de becuri, care fuseseră vizibile și până atunci, sunt coborâte încet, transformându-se într-un halou incandescent de licurici, care înconjoară capetele băieților. Barca se rotește ușor pe suportul ei cu roți, în vreme ce alți actori fac să clipocească, încet, apa din vase. Daniel Wyllie, care îl interpretează pe Fish, se aplecă peste proră, privind în adâncurile întunecate ale râului Swan, evocate dintr-o dată – și, cât ai clipi, publicul este transportat: ne aflăm și noi, acolo, împreună cu ei. Acela a fost un moment de teatralitate transcendentă, fără a se fi încercat în vreun fel crearea unei iluzii convingătoare. În schimb, magicianul ne

² Winton, Tim, Enright, Nick ad Monjo, Justin (1999) *Cloudstreet: Play*, Redfern, NSW: Currency Press: 3

îngăduise să vedem mecanismul scamatoriei, pe măsură ce ea se desfășura. Elementele care alcătuiau scena fuseseră adunate acolo, bucată cu bucată, sub ochii publicului, realizându-se astfel o transformare magică, un tot care însemna mult mai mult decât părțile care îl constituiau.

În momentele de final ale piesei, actorii s-au adunat la marginea scenei, în fața spectatorilor. Wyllie/ Fish a făcut un pas înainte, și vorbind ca un povestitor, a ținut discursul final, cel mai lung discurs al său din toată piesa:

*FISH: Îmi cunosc povestea de îndeajuns de multă vreme încât să știu cum am ajuns aici, cum ne-am zbatut cu toții în același coridor pe care timpul ni-l sapă, și sunt așadar Fish Lamb în secunde morții mele, în tot atât timp cât îți ia să bei întregul râu, în tot timpul care mi-a trebuit să vă spun vouă acestea, și apoi pereții mi se prăbușesc, și eu explodez în luna, soarele și stelele ființei mele adevărate. Să fiu Fish Lamb. Perfect. Întotdeauna. Pretutindenii. Eu.*³

Actorul a urcat din nou pe scenă și a început să fugă, tare, spre peretele din spate al clădirii, unde cortinele gri-maronii se dădeau la o parte, scoțând la iveală o despicătură îngustă prin care publicul putea zări noaptea adâncă de afară, peisajul orașului, cazinoul și restaurantele care scilipeau în depărtare. Actorul a continuat să fugă, printre faldurile cortinei, prin întuneric, și a sărit, prins o clipă de lumina unui reflector, afundându-se în apa ce nu era vizibilă, aflată dedesubt. A fost un moment teatral pur și simplu uimitor: un *coup de théâtre* care a fost sărbătorit câteva minute mai târziu, când Wyllie, plin de apă, s-a întors la aplauze.

Primul contract i-a fost oferit lui Armfield atunci când spectacolul său realizat pentru Sydney University Dramatic Society a fost văzută de John Bell și Ken Horler de la Nimrod Theatre Company, la vremea aceea, “alternativa” la Old Tote Theatre Company (ce a fost succedat de The Sydney Theatre Company, începând cu anul 1979), cu sediul la Sydney Opera House. Din 1979 până în 1981, Armfield a fost co-direc-

³ Ibid. : 122.

tor artistic la Nimrod, unde a regizat un colaj caracteristic (teatrului Nimrod) de piese australiene noi, în special scrise de Stephen Sewell și Louis Nowra, clasici adaptați (*Volpone* al lui Jonson) și piese englezești contemporane (Frayn, Hare). Teatrul Nimrod avea sediul într-o fostă fabrică de sare pe Belvoir Street, în centrul suburbiei Surry Hills din Sydney; Surry Hills era o suburbia muncitorească unde se aflau depozite și locuințe de stat. Sala de spectacole principală, care acum poartă numele de The Upstairs Theatre, dispune de o scenă mare, deshișă, idiosincrazică, în formă de zmeu, construită în colțul clădirii, al cărei vârf bont este înconjurat de trei rânduri convergente de scaune: o arenă intimă, cu 320 de locuri.

În următorii douăzeci de ani, cea mai mare parte a operei lui Armfield, a luat naștere pe această scenă. Tot pe această scenă s-a întors, la sfârșitul anilor 1980, și tot aici a lucrat din 1994 în calitate sa de director artistic al companiei rezidente, Company B. Acest spațiu a modelat estetica dramatică a lui Armfield în ceea ce privește două aspecte importante, care sunt legate între ele. Prima se referă la centralitatea absolută a actorului în teatrul lui Armfield. A doua se referă la o sensibilitate scenografică prin care elementele scenice sunt subordonate preeminenței actorului în spațiu. Scenografiile lui Armfield caută să-i creeze un decor elegant, minimalist, ocupându-se numai de pereții și suprafața scenei, și lasând pe seama actorului gestionarea spațiului. Idiosincraziile spațiului poartă urmele istoriei sale industriale (grinzi la vedere, pereți de beton și de cărămidă, în fundul scenei o ușă glisantă care dă spre depozit) iar drumul întortocheat până la scenă (singurele căi de acces spre spatele scenei sunt situate pe partea stângă a sa, sau printr-o intrare centrală) a devenit, sub conducerea lui Armfield, parte din stilul său “prezențial”, ce nu depindea de crearea iluziei naturaliste, ci de folosirea puterii transformaționale a teatrului.

Apoi, în calitate de regizor invitat la Lighthouse Company, Armfield a avut ocazia să lucreze pentru prima oară pe o scenă mare, cu proscenium, la premiera piesei *Signal Driver/ Semnalizează șoferului!*, scrisă de Patrick White, prezentată la Festivalul de la Adelaide. Producția era “remarcabilă prin efectele sale vizuale și scenografice, printre care un cablu electrificat și norul ciupercă simbolic, care a apărut la sfârșit,

învăluind publicul de la Playhouse”.⁴ În anul următor, după ce the Australian Council a sponsorizat un turneu de studiu prin Europa, Armfield a fost numit regizor asociat la teatrul Lighthouse, sub coordonarea lui Jim **Sharman**. În perioada Lighthouse, Armfield a fost sponsorizat prin subvenții generoase de la stat, putând, astfel, să lucreze cu un grup destul de mare de actori, aceasta fiind una dintre puținele ocazii în teatrul autralian recent, în care existența unui asemenea grup a fost posibilă. În timpul acestei perioade și-a construit relația cu cei trei scenariști rezidenți Nowra, Sewell și White. Experimentele lor de polenizare încrucișată a formei dramatice mergeau de la epic/didactic (Sewell) și suprealist/expresionist (White), până la liric/“emblematic”(Nowra). Cei trei scriitori aveau o preocupare comună: dezvoltarea unei voci teatrale care să treacă dincolo de dialectul sacadat, sardonice și masculin ca aparținea clasei muncitoare și care marcase încercările dramaturgilor naționaliști din anii 1960, pentru a găsi o voce inconfundabilă a scenei australiene. În locul acesteia, cei trei au căutat și au găsit, un idiom poetic prin care material emoțional și politic puteau fi exprimat pe scena australiană. În atmosfera prielnică a grupului, Armfield și-a manifestat credința că o asemenea limbă există, în același timp ajungând la convingerea că procesul de indigenizare a textelor dramatice europene este posibil. Următoarele sale spectacole pe texte clasice, de la Shakespeare la Chekhov, Gogol și Ibsen, au fost stat sub semnul acestei voci identificabile a teatrului australian, pe care Armfield simțea că o găsește.

În 1988, Nowra scria despre “identitatea familială, ca trăsătură a operei lui Armfield”.⁵ Împreună cu Company B, Armfield a fost susținătorul ideii de ansamblu teatral, chiar în condițiile în care fondurile erau sistate, iar acest ideal devenea și mai greu de atins. Armfield a reacționat adunând în jurul său o “familie” de colegi-actori, scriitori, designeri, compozitori – cu toții fiind obișnuiți cu modul său de a repeta, și împreună cu care putea să creeze spațiul “domestic” în care să poată

⁴ Radic, L. (1991) *The State of Play: The Revolution in the Australian Theatre since the 1960s*, Ringwood, Vic. : Penguin Books: 186.

⁵ Nowra, L. (1988) „Neil Armfield- Radical Classicist”, *New Theatre: Australia* 3: 7.

lucra. Acest discurs al “familiei” era inclus chiar și în strategia de marketing a companiei: contribuabili erau invitați să facă parte din Belvoir Company, iar actorilor preferați li se spunea “Cate (Blanchett) a noastră”, sau “Geoffrey (Rush) al nostru”. Pentru Armfield, “o producție este într-adevăr grandioasă dacă îi ilustrează pe toți aceia care au luat parte la ea, dacă este într-adevăr a acestora”.⁶

Într-adevăr, Armfield are reputația de a lăsa “repetițiile atât de deschise încât chiar cu câteva zile înainte de premieră, domină haosul”.⁷

*Unii dintre actorii care lucrează pentru prima dată cu Neil sunt fără îndoială nedumeriți. Am auzit actori plângându-se sau întrebându-se cu oftat, în special în primele zile ale repetițiilor, dacă Armfield chiar știe ce face. Nu se poartă dominator, nu îndeasă actorilor pe gât modul de interpretare și are tendința de a observa, de a absorbe și de a contempla, fără să dea multe indicii despre ce anume urmărește.”*⁸

Munca lui Armfield este de fapt planificată cu meticulozitate. O relatare a repetițiilor din 1995 la piesa lui Stephen Sewell *The Blind Giant is Dancing/ Uriașul orb dansează* atrage atenția asupra “instrucțiunilor sale extreme de precise” și observă că “în timp ce atmosfera pare tihnită, democratică”, felul în care Armfield îi oprea uneori pe actori era “adesea prescriptiv, făcut de pe poziția unui regizor-autor”.⁹

Spre sfârșitul anilor 1990, munca lui Armfield părea să se îndrepte în două direcții. Pe de o parte, Company B avea la dispoziție un buget limitat, și crease o estetica a “teatrului sărac” tocmai din acest motiv al strâmtorării economice. *Pescărușul* a fost pus în scenă într-o sală de repetiții în care scenografiile reproduseseră decorul unei biserici cu ajutorul pieselor de mobilier achiziționate de la buticuri de mâna a doua.

⁶ Armfield (1998)

⁷ Cosic, Miriam (1999) “Boy From Company B” in *The Australian Magazine*, 20- 21 februarie: 16.

⁸ Nowra (1988): 7.

⁹ Fewster, R. (2002) „A Director in Rehearsal: Neil Armfield and the Company B Production of *The Blind Giant Dancing* by Stephen Sewell”, *Australasian Drama Studies* 40: 106- 118.

Piesa lui Beatrix Christian *The Governor's Family/ Familia guvernatorului*, a cărei acțiuni se desfășoară în Sydney, în perioada colonială, a fost reprezentată în decorul înnegrit și tocit al piesei *Pescărușul*, de unde podeaua fusese scoasă și înlocuită cu o bucată de pământ. Pe de altă parte, într-o sală de repetiții de nici 100 de metri din strada Belvoir, Armfield lucra cât se poate de confortabil în condițiile total diferite – buget mare și program încărcat – al Opera Australia. Aici a oferit prospețimea și vitalitatea pe care le obținuse în practica sa teatrală unor producții precum opera lui Janacek *Cunning Little Vixen/ Femeiușca vicleană* (1997), și *Jenufa* (1998). În ceea ce privește opera, Armfield concentra totul, punerea sa în scenă fiind întru totul teatrală. Spectacolele erau realizate cu mare atenție, iar subiectul acestora era tratat cât se poate de clar. Simțul vizual, care se dezvoltase la Upstairs, pe strada Belvoir, a atins apogeul într-o serie de transformări mecanice elegante și a unor carusele magice. De exemplu, *Billy Bud* (1998/99) a fost pusă în scenă pe o platforma constructivistă simplă, așezată pe o rotativă care se ridică pe pârgii hidraulice.

În *Cloudstreet*, dimensiunile și punerea în scenă grandioase, precum și caracterul familiar și intim al companiei Upstairs Theatre, se îmbinau pentru a crea o poveste intimă. Producția i-a conferit lui Armfield reputația celui mai important regizor australian al generației sale.

Alte lecturi:

- Golder, J. și Madelaine, R. (1998) "Elsinore at Belvoir St: Neil Armfield talks about *Hamlet*", *Australasian Drama Studies* 26 (aprilie): 55- 80.
 Ridgman, J. (1983) "Interview: Louis Nowra, Stehen Sewell și Neil Armfield", *Australasian Drama Studies* 1 (aprilie): 105-123.

IAN MAXWELL
 traducere de Anca Ioniță

ROBERT LEPAGE (1957–)

În 1985, spectacolul *The Dragon Trilogy*/*Trilogia Dragonului*, creat de Robert Lepage, avea aproximativ o oră. În 1987 ajunsese deja la o durată de peste șase ore. În doi ani câștigase cinci ore, devenind un monstruos bulgăre de zăpadă crescând și schimbându-se cu o vitalitate ce a devenit mai apoi amprenta producțiilor lui Lepage. În 1994, spectacolul *Seven Streams of the River Ota*/*Șapte fluvii ale râului Ota* a ajuns la aproape trei ore. În 1996 avea deja șapte ore, incorporând toate schimbările provocate de condițiile de joc – țările și companiile vizitate, traducerea necesară în fiecare loc, actorii locali folosiți. ”Ceea ce facem noi este, mai mult sau mai puțin, o repetiție publică”¹, spunea Lepage ingenuu, aparent fără să fie conștient că el este acela care a făcut mai mult decât orice alt regizor în viață pentru redefinirea termenului ”work in progress”/ operă în lucru.

Pentru Lepage, seara premierei este doar un nou moment din evoluția unei producții care atinge forma finală doar atunci când compania încetează să o joace. Pentru Lepage, teatrul este cu adevărat el însuși atunci când rezistă solidificării într-o structură fixă, când piesele dezvoltă o viață proprie și se descoperă pe ele însele în cursul unei serii de reprezentații. Sub direcția lui Lepage, a juca teatru devine o aventură, o explorare a unor zone necunoscute încă, iar plăcerea pe care acest mod de lucru o produce se leagă direct de riscul implicat de această abordare. Lepage face de obicei comparația cu bucuria pe care o provoacă sporturile, atunci când calitățile sportivilor sunt testate într-o împrejurare nesigură, când nu există garanții și când spectatorii înșiși simt că prin încurajările lor strigate până când răgușesc pot contribui la rezultatul obținut în final.

Un spectacol care evoluează permanent este, prin definiție, un spectacol creat în mod colectiv de o companie. Când nu există nici un

¹ Delgado, Maria M. And Heritage, P. (eds) (1996) *In Contact With the Gods? Directors Talk Theatre*, Manchester and New York: Manchester University Press: 141

scenariu scris, evoluția unui spectacol devine cu atât mai mult o îndatorire comună, rezultatul unei improvizații în care acțiunea, mai degrabă decât textul, este principalul mijloc prin care teatrul se naște. În opera lui Lepage, spectacolul nu este diferit de repetiții. Nici acestea nu se bazează pe un text, ci pe o idee. De exemplu, lucrul pentru spectacolul *Șapte fluvii...* (1994) a început cu simpla dorință de a face ceva despre Hiroshima. În mod similar, *Tectonic Plates/ Plăci tectonice* (1988) a început doar cu "o intuiție. Apoi, fiecare membru al companiei a adăugat impresiile sale"².

"Munca noastră creativă începe cu un uriaș brain-storming și o sesiune colectivă de redactare unde ideile sunt grupate împreună. Apoi, discutăm ideile care au fost alese, ceea ce ne conduce spre improvizație. Urmează faza în care structurăm improvizațiile, pe care le repetăm și, în cele din urmă, le prezentăm public. Aceste spectacole, în loc să fie punctul culminant al procesului, sunt, de fapt, pentru noi, o nouă serie de repetiții, de vreme ce spectacolul nu este nici scris, nici fixat."

(Lepage 1995: 177)

Nu există motiv pentru care o companie să nu ajungă în procesul de repetiții la un punct în care să obțină o formă cu care toată lumea să fie satisfăcută. Totuși, când joci pentru public, există întotdeauna impulsul constant dat de schimbarea condițiilor de joc și de schimbarea publicului, pe care Lepage se bazează pentru a da formă operei sale și pentru a-i adăuga tensiunea provocată de incertitudine. El funcționează ca un antrenor de echipă care discută strategia cu jucătorii lui fără să știe cum vor arăta lucrurile în mod precis pe teren în timpul meciului. Așa încât actorii își pregătesc scenariile, dar nu sunt niciodată siguri că acestea vor avea succes. Nu că frica de eșec l-ar putea opri pe Lepage: pentru el, consternarea este tonică, este imboldul care împiedică un spectacol să se atrofieze.

Un rezultat secundar năucitor al preocupării lui Lepage de a implica actorii în procesul dezvoltării spectacolelor este proliferarea unora dintre

² National Theatre, Platform Papers 3: 29

cele mai desăvârșite imagini de scenă din creațiile lui. Fie că este felul în care ghereta portarului unei parări devine o scară ce duce într-un beci în *Trilogia Dragonului* sau felul în care o seringă uriașă injectează narcotice într-un braț gigantic în *Needles and Opium/ Ace și opiu* (1991), producțiile lui Lepage dau dovada unei mișcătoare elocvențe vizuale. Cum actorii lui Lepage lucrează și cu mișcarea nu numai cu limbajul, ei rețin posibilitatea de a permite acțiunii să influențeze vorbirea, în loc să lase gesturile să urmeze cuvintele, închise în absența imperativelor teatrale. Imaginile de scenă create de Lepage sunt rezultatele acestei inversiuni, o demonstrație a abilității acțiunii de a imita - și chiar de a depăși - capacitatea limbajului de a comunica prin metafore. Transformarea Stellei într-o scenă din *Trilogia dragonului* e un bun exemplu pentru felul în care grija prozaică față de practica teatrală generează, în mod ironic, un moment de rară poezie pe scenă:

"În Trilogia Dragonului, actrița Lorraine Cote juca atât rolul unei călugărițe cât și rolul Stella... Nu era destul timp pentru ca Lorraine să schimbe costumele, așa că am rugat-o să-și pună costumul Stellei pe sub tunica de călugăriță, pentru ca atunci când aleargă în spatele scenei să nu aibă altceva de făcut decât să-și dea jos costumul de deasupra. Dar nici pentru asta nu era timp. Așa că ea a trebuit să-și scoată costumul de călugăriță în fața publicului... Și Lorraine s-a transformat în mod gradat în Stella... Am inventat un întreg ritual pentru a da sens acestei transformări, iar acesta a devenit unul dintre cele mai frumoase momente din toate cele șase ore ale trilogiei. Totul pentru că un actor nu avea timp să-și schimbe costumele."

(ibid.:31)

Lepage speculează că unele dintre cele mai bune monologuri ale lui Shakespeare au fost scrise pentru a ține trează atenția publicului în timpul schimbărilor mai lungi de care era nevoie în scenă. În ambele cazuri, partea mundană a muncii scenice generează un lirism accidental al cărui farmec este mult mai mare decât și-ar putea cineva imagina, dată fiind senzația inițială de compromis ce stă la baza nașterii lor.

Cum actorii folosesc coordonatele concrete ale spațiului mai degrabă decât vehiculul abstract al limbajului, ca mediu în care să-și construiască spectacolul, ei ajung nu numai la imagini individuale fermecătoare, ci și la feluri de a spune povestea radical diferite de tot ceea ce ar fi capabili să inventeze scriitorii când lucrează la birou și nu în teatre. În Trilogia Dragonului, de exemplu, povestea vieții lui Crawford, de la tinerețe la bătrânețe, e comprimată în câteva secunde, prin aceea că haina lui e purtată pe rând de trei actori care joacă rolul la vârste diferite în cursul spectacolului. În același spectacol, sunt folosiți pantofii pentru a descrie evenimentele cele mai importante, imagine cu o forță proporțională cu simplitatea ei:

”În Trilogia Dragonului, pantofii erau o sursă puternică de narativitate. O pereche era scoasă dintr-o valiză pentru a arăta primii pași ai copilului, pentru ca apoi pantofi mai mari și mai mari să arate creșterea acestuia. O altă pereche era pusă într-un geamantan pentru a sugera moartea mamei. Mai multe perechi de pantofi erau aliniate de un personaj de-a lungul decorului, doar pentru a fi călcate în picioare de soldați mergând pe patine – o puternică, deși neobișnuită evocare a distrugerilor celui de-al Doilea Război Mondial. Astfel, cea mai modestă recuzită, cele mai comune obiecte din viața de zi cu zi erau folosite pentru a arăta nașterea, viața și moartea, dragostea unui tată și a unei mame și devastarea hidoasă a războiului.”

(ibid.: 8-89)

Acesta este Lepage – în ce are mai bun și în ce a devenit tipic pentru el. Pentru criticii educați în spiritul solidului limbaj dramatic, asta înseamnă doar abilitatea de a produce trucuri inteligente. Pentru aceia care sunt capabili să aprecieze potențialul de eleganță semiotică existent în structurile non-lingvistice, aceasta este opera unui magician.

Parte importantă din potențialul de atractivitate al acestui mod de comunicare este faptul că el cere cooperarea implicită a publicului. Lepage a argumentat îndelung că publicul de azi este în asemenea măsură expus cinematografului și televiziunii, încât aduce înspre teatru tehnici de decodare a acțiunii pe care teatrul nu le folosește îndeajuns:

"Avem tendința să facem teatru într-o manieră în care folosim vechile feluri de a spune povestea crezând că oamenii sunt obtuți, și că numai așa vor înțelege. De fapt, oamenii sunt extrem de moderni... Se uită la televizor, știu ce înseamnă un flash-back, înțeleg codurile unui flash forward, știu ce înseamnă un jump cut. Ei cunosc toate aceste lucruri pe care noi nu le știam când am început să mergem să vedem teatru. Și dacă noi nu apăsăm pe acest trăgaci, bineînțeles că ei se vor plictisi".³

În mod ironic, poezia ce derivă din folosirea tehnicile cinematografice în teatru este mult mai mare decât aceea care apare într-un film ce folosește aceleași metode. Cinematograful este un mediu mult prea literal ca să poată folosi teatralitatea fără să pară inutil de obtuz și extravagant. Tocmai pentru că, prin comparație, teatrul este atât de limitat, potențialul lui de punere în mișcare a imaginației este atât de mare.

Ușurința cu care Lepage folosește tehnicile cinematografice vine din faptul că el lucrează în ambele domenii – adesea folosind același material. Aceasta a făcut posibilă o "fertilizare încrucișată" care a produs o pletoră de efecte interesante. În *Circulations/ Circulații* (1984), de exemplu,

"...există o scenă în care doi tipi și o fată fumează un joint într-un motel, vorbind liniștit în lumina lunii, ce se strecoară discret înăuntru printr-un luminator. Apoi, lumina se stinge complet și când se reaprinde vedem aceeași scenă, dar prin luminator; altfel spus, din punctul de vedere al lunii. A fost pentru prima dată când am folosit perspectiva inversată în munca noastră. Actorii erau întinși la orizontală, dând publicului impresia că privește personajele din cer, de deasupra. Iar tema folosirii drogurilor făcea acest fel de transpunere poetică, nu numai posibilă, ci și motivată."

(ibid.: 75)

³ Delgado and Heritage (1996: 148)

Importantă aici nu este atât folosirea perspectivei inversate, cât faptul că aceasta se leagă direct de subiectul dramei. Lepage nu dă frâu liber în mod gratuit simțului său special pentru folosirea diverselor mijloace: el extinde resursele mediului său pentru a-l face mai capabil să reflecte, în termeni exteriori, povestea interioară a personajelor. Această abilitate de a-și folosi mijloacele să arate mai degrabă decât să povestească conținutul face ca teatrul lui Lepage să fie atât de poetic.

În teatrul lui Lepage capacitatea formei de a reprezenta conținutul nu este numai poetică, ci și simptomatică pentru preocuparea lui față de conectare în general. Aproape toate spectacolele lui Lepage fac conexiuni între lucruri aparent fără nimic în comun. *Șapte fluvii...* are ca temă atât independența Canadei franceze, cât și ridicarea Japoniei asemeni păsării Phoenix, din ruinele de la Hiroshima. Mai recentul spectacol *Geometry of Miracles/ Geometria miracolelor* (1999) asociază filozofia ezoterică a lui Gurdjieff cu arhitectura lui Frank Lloyd Wright. "Cred că lucrurile sunt legate în mod profund și, ca autor sau regizor, trebuie să știi cum să fii puțin antropolog sau arheolog"⁴, spune Lepage.

Acest sentiment de unicitate aproape mistică, subliniind suprafața fracturată a percepției noastre față de lume, este ancora spectacolelor lui Lepage. Dacă teatrul lui Lepage poate avea uneori mai multe fețe, chiar până la a părea haotic, sentimentul aproape sacru pe care el îl are față de importanța coincidenței menține acest teatru puternic înrădăcinat într-o rețea de siguranță a afinităților neașteptate. Pentru Lepage, o coincidență este o revelare a sincronizării ascunse a vieții, un precursor al "sentimentului spiritualității"⁵ pe care numai teatrul îl poate descoperi. Ceea ce are în comun arhitectura lui Wright cu secvențele de dans ale lui Gurdjieff este faptul că amândouă încearcă să distileze, prin intermediul formei fizice, o percepție metafizică ce sfidează asimilarea corporală. Pentru Lepage, teatrul este o întreprindere similară, o încercare de a găsi, în momentul critic al unui spectacol, o urmă a armoniei ascunse în spatele abundenței și diversității existenței materiale.

⁴ National Theatre: 38

⁵ Delgado and Heritage (1996: 144)

Alte lecturi:

Lepage, R. (1995) *Connecting Flights*, trans. Wanda Romer Taylor, London: Methuen

SHOMITT MITTER
traducere de Cristina Modreanu

SIMON McBURNEY (1957–)

La sfârșitul anilor 70, Simon McBurney a studiat engleza la Universitatea Cambridge, unde activa ca actor și autor de piese al trupei *Cambridge Footlights*, alături de Emma Thompson, Hugh Laurie și Annabel Arden. După absolvire, el s-a antrenat la școala Jacques Lecoq din Paris înainte de a se întoarce la Londra unde, în 1983, a co-fondat Theatre de Complicite împreună cu Annabel Arden, Marcello Magni și Fiona Gordon. După ce a creat aproape 30 de producții în ultimii 20 de ani, dintre care multe au fost prezentate în turnee peste tot în lume, Complicite și-a câștigat un renume, fiind una dintre cele mai cunoscute, aclamate de critici și influente companii teatrale din Europa. Reușind să împace cu succes aparenta divizare între experimentul de avangardă și cultura oficială, populară, Complicite a devenit recunoscută în lume pentru dexteritatea fizică și inventivitatea comică a creațiilor sale colective¹, dar și pentru dramatizarea fluidă a producțiilor după texte clasice² și pentru adaptările după opere de ficțiune contemporană³.

¹ Acestea includ - *Put it on your head* (1983), *A minute too late* (1984), *More Bigger Snacks Now* (1985), *Anything for a Quiet Life* (1987), *Burning Ambition for BBC2* (1988), *Mnemonic* (pentru scenă – 1999), (pentru radio – 2000) și *The Noise of time* (2000) cu Emerson String Quartet.

² Vizita lui Durenmatt, *Poveste de iarnă* de Shakespeare (1992), *Cercul de cretă caucazian* (1997) și *Scaunele* de Eugen Ionesco (1997).

³ *The street of Crocodiles* (1992), adaptat după texte de Bruno Schultz; *Out of a House Walked a Man* (1994), din Daniil Harms; *The Three Lives of Lucie Cabrol* (1994), din Pig Earth de John Berger; *Foe* (1996), din J. M. Coetzee; *To the Wedding* (1997) de John Berger, pentru BBC Radio 3; *Light* (2000), din Torgny Lindgren; *The Elephant Vanishes* (2003) de Haruki Murakami.

Ca director artistic al Complicite, McBurney a regizat aproape toate spectacolele companiei din ultimii 10 ani, producând o operă cu o mare energie și de o mare diversitate. În același timp, el a continuat să lucreze în lume, ca *freelancer*, atât ca regizor cât și ca actor, în film și televiziune⁴.

Ca urmare a antrenamentului său cu Lecoq, McBurney aduce în munca sa de regizor o înțelegere asumată a contribuției interpreților, precum și, în special, a importanței găsirii unui limbaj comun pentru toți colaboratorii la un spectacol. La baza oricărui proces de concepere a unui spectacol – toate creațiile lui McBurney ar trebui văzute drept rezultatul unei munci de concepție, chiar și cele bazate pe texte existente⁵ – stă preocuparea sa principală, aceea de a obține mai întâi condițiile necesare pentru invenție, prin pregătirea corpurilor, a vocilor și a imaginației: ”Îi pregătesc (pe actori, *n. trad.*) ca să fie gata: gata să se schimbe, gata să fie surprinși, gata să prindă ocazia care le iese în față” (McBurney 1999: 71). Câțiva dintre colaboratorii lui McBurney s-au antrenat și ei cu Lecoq și au o ușurință în a executa exercițiile, a lua parte la discuțiile și indicațiile de care e nevoie pentru a face un spectacol. Totuși, de-a lungul anilor, Complicite a devenit o alianță tot mai liberă de colaboratori, mai degrabă decât o companie permanentă, cu noi membrii adăugându-se celor vechi pentru fiecare dintre proiecte. În plus, munca lui McBurney ca regizor independent l-a pus în situația de a intra în contact cu actori care nu erau deloc familiari cu bucuriile imprevizibile și dificile ale conceperii unui spectacol sau cu teroarea ocazională provocată de aruncarea în necunoscut și de rătăcirile pe care le implică aceasta. Recent, el a montat, de exemplu, noi producții pentru Teatrul Național al Actorilor, la New York (*Ascensiunea lui Arturo Ui nu poate fi oprită* de Brecht în 2002, cu Al Pacino, John Goodman și Steve Buscemi) sau

⁴ Ca actor, McBurney a jucat în *Sleepy Hollow*, *Kafka*, *Tom and Viv*, *Mesmer*, *Cousin Bette*, *Onegin* și rolul titular din *Eisenstein*.

⁵ ”Spre deosebire de cazul în care ai în mână o piesă de la care să pornești, e o senzație curioasă și oarecum diferită atunci când nu ai decât fragmente, frânturi și imagini din care să construiești; și totuși, în mod bizar, simt că pornesc din același loc: până când nu încep să simt și să experimentez ceva, nu există nimic” (McBurney 1999: 67)

cu membrii trupei Teatrului Public Setagaya din Tokyo (*Elefantul dispăre*, 2003).

McBurney admite bucuros influența lui Lecoq în munca lui: importanța personajului colectiv, un fel de narator cu multe capete, mișcându-se asemeni unui roi de albine, ca un organism multiplu sau ca un "stol de grauri" (ibid: 74); idealurile luminozității incorporate și ale disponibilității – condiții preexistente pentru nașterea formelor și imaginilor în spectacolele tip *Complicite* –, ale derivării emoției din mișcare, ale râsului care celebrează, dar și critică în mod coroziv; crearea de forme imaginative, sugestive dar incomplete, pentru a provoca complicitatea imaginației spectatorilor, activând creativitatea acestora. Mai presus de toate, McBurney ține la înalta calitate a ascultării pline de atenție, și la angajarea unui ritm, a unui tempo, a unei muzicalități și a unei dinamici a spațiului – componente cheie pentru elaborarea și evaluarea teatrului viu:

să analizezi prin intermediul folosirii mișcării cum funcționează o creație teatrală: cum se desfășoară în termeni de spațiu de joc, de ritm, aproape ca muzica în termeni de contrapunct și armonii... imagine și acțiune, mișcare și nemișcare, cuvinte și tăcere.

(McBurney1994:18)

În procesul de repetiții o atenție specială este acordată amenajării unui spațiu de joc, cu tot felul de obiecte, materiale, documente de cercetat, jocuri și alte metode menite să încurajeze explorarea individuală sau în colectiv. McBurney a folosit pentru asta termenul "teren de joacă" și a reiterat adesea conexiunea cu echipele sportive. Natura precisă și folosirea textului, a muzicii, a obiectelor și a altor materiale scenografice, precum și textura detaliată a împletiturii care va compune spectacolul sunt toate stabilite pe parcursul repetițiilor în acord cu o pragmatică a ceea ce pare să susțină și să hrănească nașterea unei lumi comune, de profunzime. Altfel spus, modelul de concepere a spectacolului provine din tehnicile exploratorii ale lui Lecoq, *autocours*, o pedagogie a imaginației în contexte în care are loc munca în echipă, un mod de flexare și tonifiere a "mușchiului imaginației" în căutarea unui

”moment al imaginării colective” (McBurney 1999: 71). La un alt nivel, această teorie se leagă de deviza ”înoată sau îneacă-te” desprinsă din experiența teatrului de stradă, și a *stand-up comedy*, sau din imersiunea răbdătoare în sera unor practici coregrafice sau teatrale bazate pe mișcare, care încearcă să spațializeze topografiile călătoriilor interioare. La un cu totul alt nivel, poate mai puțin vizibil, dar constitutiv, *modus operandi*-ul lui McBurney se inspiră și din acordarea dintre psihic și fizic, descoperire intermediată de un studiu serios al tehnicilor Feldenkrais cu remarcabila profesoară Monika Pagneux.

Estetic și dramaturgic, McBurney nu e mai puțin catolic în sursele sale de stimulare, folosind aspecte provenind de la **Brook**, **Meyerhold**, **Brecht** și **Kantor**, precum și din dansul neo-expresionist al Pinei **Bausch** sau al lui Josef Nadj, din manipulările transformative ale teatrului-obiectelor și ale teatrului de păpuși, la care se adaugă poli-ritmurile spațio-temporale și mobilitatea limbajelor din film, precum și inteligența critică a ficțiunii scrise de John Berger, pentru a crea ceva unic în teatrul popular contemporan. Munca lui McBurney este, începând din 1990, o poetică în mod distinct europeană, multilingvistică, integrând imagini, narativitate și o coregrafie a corpurilor, obiectelor și spațiului pentru a produce un *Gesamtkunstwerk* contemporan. În cadrul acestei forme simfonice, acțiunea creativă a interpreților și a corpurilor lor alcătuiește chiar fundația unei celebrări pline de compasiune a extraordinarului din viața de zi cu zi și a celor marginalizați, precum și o sondare umanistă articulată a ”politicilor imaginației” (McBurney 1994: 22).

Unul dintre atributele remarcabile ale lui McBurney este ușurința cu care el creează imagini care defamiliarizează și redirectionează geometria convenționalului și atenția comună pentru realitate, înscriindu-le adânc în imaginația noastră. Aici imaginea nu înseamnă pur și simplu reprezentarea picturală a unei ”lovituri de teatru”, ci mai degrabă o sintaxă dinamică și complexă în care se combină și se suprapun mișcarea, ritmul, textul, muzica și obiectul, create de logica poetică a formelor și a narativității în plină desfășurare într-o producție: imaginea ca fuziune de formă și conținut în trecătoarea lume întrupată în spectacol. Spectacolul *Mnemonic* (1999), de exemplu, este marcat de ambiguitățile noilor tehnologii de comunicare (telefonul mobil) și înregistrare (video). Linia telefonică cedează chiar în momentele de maximă apropiere, lăsând să se instaleze, dureros, distanța și absența, iar memoria este derulată

înainte și înapoi în mod repetat ca și cum ar fi un VCR, într-o căutare obsesivă pentru "real" și "origini". Din când în când ritmul discontinuu al telecomenzii și al aparatului de editat marchează intenționat montarea: secvențe live sunt derulate la viteză mare și jucate din nou și din nou într-un ciclu de repetiții cu mici diferențe.

Creațiile lui McBurney axate pe naștere sau pe disoluție permit apariția unor lumi de imagini rezultate din dispunerea, interacțiunea și transpunerea corpurilor și obiectelor, precum și din cristalizarea în forme efemere, abrupte, înainte ca elementele constitutive ale acestor imagini să se disperseze și să revină la o stare de potențialitate plină de energie. În spectacolul *The three lives of Lucie Cabrol/ Cele trei vieți ale lui Lucie Cabrol* (1994) manipularea explozivă a unor plăci de lemn e folosită pentru a reprezenta dinamica dorinței, incertitudinea și precaritatea refugiului, fiindcă Lucie și Jean fac dragoste într-un grajd. În *Mnemonic* un scaun de lemn rupt (deja o asociere mnemonică pentru personajul principal, tatăl lui Virgil și iubitul lui absent) este așezat pe jos astfel încât să reprezinte rămășițele unui "om al gheții" din Neolitic, în vârstă de 500 de ani, descoperit recent în Alpii Tirolezi. Ca într-un *haiku*, o cârpă albă este aruncată deasupra, iar scaunul devine un ghețar. Așa cum spune tatăl din *Strada crocodililor* (1992); "migrația formelor este esența vieții". De la temporalitatea elastică și metamorfozele magice ale acestei uimitoare producții, în cadrul căreia legile fizicii newtoniene păreau suspendate momentan, cărțile zburau asemeni unor păsări, iar o figură spectrală aluneca vertical pe peretele din spate ajungând în spațiul de joc, dislocarea, conectarea și fluiditatea memoriei și a identității au devenit teme recurente în creația lui McBurney. În acord cu asta, în toate producțiile sale materialele ce compun scenografia sunt încurajate să se mute, să se recompună, să se deplaseze, să se transforme și să se reinventeze temporar, adoptând configurații și identități efemere, înăuntrul unui limbaj teatral care migrează el însuși, se transformă și e mereu în mișcare. Singura constantă este schimbarea, jocul proteic al oamenilor și lucrurilor în devenirea lor: *tout bouge*⁶.

⁶ *Tout bouge (Totul mișcă)* era titlul lecturii-demonstrație pe care Lecoq a susținut-o public cu mare succes începând cu sfârșitul anilor 60. Așa cum McBurney subliniază în prefața lui la cartea lui Lecoq, "Corpul în mișcare", aceasta era o temă centrală și în lecțiile maestrului.

De la începuturile sale în care munca îi era influențată de clownerie și până la recente investigații asupra hiper-modernității alienate, afectate de viteză, exprimate prin folosirea medierii video supersofisticate în spectacole live (*Mnemonic, The Elephant Vanishes*), McBurney s-a reîntors consistent la un material de substanțială gravitate existențială, de rezonanță politică și de complexitate etică. Găsim la el anxietatea față de moarte, de exemplu, în spectacolul dureros și amuzant *A minute too late/ Un minut prea târziu* (1984), în parte un răspuns la recenta moarte a tatălui, dar găsim și fragilitatea vieții imaginației în regimurile represive (*The Street of Crocodiles*), care se referea direct la omorârea scriitorului polonez Bruno Schulz de către naziști, sau în *Noise of time/Zgomotul timpului* (2000) în care quartetul pentru viori nr. 5 al lui Sostakovici era reamintit în contextul istoriei sovietice și al vieții grele a compozitorului în timpul lui Stalin. Exil, dorință, pierdere și alunecarea relațiilor între istorie, arheologie și memorie în *Mnemonic*, tiraniile extremismului și temerile xenofobice în *The Resistible Rise of Arturo Ui/ Ascensiunea lui Arturo Ui nu poate fi oprită*, producția semnată la New York oferind o critică explicită a ideologiilor administrației US corupte și pro-război.

McBurney caută să conteste și să afirme – adesea în același moment – iar opera lui poate fi caracterizată paradoxal atât în termenii seriozității ei filozofice, cât și în termenii ușurinței abordării. În cadrul acestor farse tragice, celebrarea coexistă cu dezolarea, reparația cu separarea, reveria cu coșmarul, grația cu gravitatea. În cele mai bune creații ale lui McBurney, însuși actul social și estetic al colaborării afirmă în mod elocvent potențialul creativ vibrant al întâlnirii, al atenției, al imaginației și al energiei care conectează, în timp ce caracterul tranzitoriu al evenimentului teatral, și al formelor care sunt pilonii săi de susținere, ne cere să ne implicăm în teatru cu precaritatea și potențialitățile transformative ale propriilor noastre vieți de ființe sociale și creative. ”Trebuie să ne inventăm propriile circumstanțe, așa cum trebuie să ne reinventăm teatrul” (McBurney 1999: 77).

Alte lecturi:

Lecoq, Jacques (2000) *The Moving Body: Teaching Creative Theatre*, trans. David Bradby, London: Methuen: 13-24

- McBurney, Simon (1994) *The Celebration of Lying*, interview in Tushingham, David (ed.) *Live 1: Food for the Soul*, London, Methuen: 13-24
- (1999) Interview, in Giannachi, Gabriella and Luckhurst, Mary (eds) *On Directing: Interviews with Directors*, London: Faber and Faber: 67-77
- Theatre de Complicite (2003) *Complicite Plays 1 (The Street of Crocodiles, The Three Lives of Lucie Cabrol, Mnemonic)*, London: Methuen
- Theatre de Complicite website: <http://www.complicite.org>

DAVID WILLIAMS

traducere de Cristina Modreanu

PETER SELLARS (1958–)

Absolvent al Universității Harvard, unde, se spune, a pus în scenă numeroase spectacole complet neconvenționale, Sellars este un ”policalificat” ce regizează teatru, operă, filme de televiziune și clipuri rock. A apărut în filmele lui Bill Moyers, *Miami Vice* și *The Equalizer*, precum și în filmul lui Godard *King Lear/ Regele Lear* (1987). Mai jucase și în propria versiune după *Regele Lear* în 1980, spectacol memorabil grație scenei în care o mașină Lincoln Continental, presupusul simbol al puterii lui Lear, era în mod ostentativ demontată până la șasiu în fiecare seară.

Precocitatea și zelul lui s-au combinat când a îndeplinit funcția de director artistic al Boston Shakespeare Company (1983-1984) și al American National Theater (ANT) din cadrul Centrului Kennedy din Washington (1984-1986). Sellars l-a abandonat pe cel de al doilea după ce l-a adus în centrul controverselor prin spectaculoasa lui risipă, prin inventivitatea incandescentă (experimente tehnologice, folosirea de mecanisme scenice vizibile, mișcare exagerată, clownerie) și prin producții intens criticate despre America epocii respective. Astfel, el a plasat acțiunea spectacolului său cu Ajax (1986), un manifest împotriva războiului din Vietnam, la Pentagon, textul lui Sofocle fiind adaptat de dramaturgul Robert Auletta, pentru sublinierea atitudinii politice, din

care făcea parte și distribuția interasială aleasă de regizor. Cerințele spectacolului – care la Sellars înseamnă în primul rând o estetică gestuală – erau asigurate de limbajul semnelor folosit de actorul surdo-mut Howie Segal în rolul principal. Washington nu era locul potrivit pentru misiunea lui reformatoare în ceea ce privește starea națiunii, așa că ANT s-a închis, în timp ce Sellars a mers mai departe. Abandonul creativ din acea perioadă era de fapt simptomatic pentru restul carierei lui. Din multe puncte de vedere, dar mai ales în ceea ce privește stilul teatral și motivațiile politice, această carieră amintește de **Meyerhold**, care a fost sursa de inspirație a lui Sellars în timpul studenției.

Sellars a fost directorul artistic a Festivalului de la Los Angeles în 1990 și 1993, extinzându-i oferta pentru a include diferite evenimente ale comunităților minoritare. Aceasta a implicat găsirea unor spații de joc potrivite în comunitățile negre, printre care și în cartierul unde au izbucnit revoltele care au răscolit Los Angeles în 1992. Depășirea granițelor sociale, a prejudecăților, a fobiilor și tabuurilor urma să rămână o caracteristică permanentă a muncii lui Sellars, implicând și angajamentul lui față de spectacolele comunitare, în care amesteca actori profesioniști cu neprofesioniști. Recent, acest tip de activitate a inclus regia lui memorabilă pentru *Paravanele* lui Genet – Los Biombos (1998) realizat în comunitatea hispanică din Boyle Heights, în cartierul East Los Angeles, împreună cu Compania Cornerstone și Departamentul pentru Săraci din Los Angeles (al cărui acronim e o abordare satirică pentru Departamentul de Poliție din Los Angeles, celebrul LAPD). Spectacolul transpunea relația opresivă ilustrată de Genet între colonizatori și colonizați în Algeria, căreia îi corespundea colonizarea internă a limbii și culturii Mexicane, în cadrul Statelor Unite ale Americii, cu puterea lor hegemonică.

O abordare similară, orientată înspre comunitate, l-a ghidat pe Sellars și când a fost numit director al Festivalului Adelaide în 2002. Totuși, absența lui din cadrul operațiunilor de planificare, a discuțiilor și a luării deciziilor, combinată cu „costurile monumentale” și ”nebulia idealistă” (The Advertiser, 13 noiembrie 2001), a sfârșit într-o cădere; ”nebulia idealistă” se referea mai ales la atitudinea lui militantă pentru arta comunitară, în special în ceea ce privește problemele de integrare și reconciliere privind poporul aborigen din Australia, care era și continuă

să fie de monumentală importanță în această țară. Sellars deține acum un post ca Profesor de Artele și Culturile lumii la Universitatea California din Los Angeles.

Disoluția ierarhiilor, astfel încât distincția dintre cultura înaltă (clasică) și cultura populară să nu mai funcționeze este o preocupare centrală pentru Sellars, la fel ca interesul său pentru multimedia în teatru. Monitoare de televizor, computere, imagini proiectate, clipuri filmate, sunete amplificate și alte echipamente se întâlnesc toate în spectacolele lui pentru a reda tabloul lumii moderne. Scopul acestor producții mai este și acela de a aminti publicului impactul negativ al media în viața lor și să-i îndemne să caute alternativa într-un sistem de informații mai aproape de adevăr, cum este teatrul însuși. Teatrul, pentru Sellars, nu poate fi decât "al prezentului" și integral dedicat acestuia: "sarcina noastră ca artiști este să răspundem, să înregistrăm ceea ce se întâmplă și să aducem pe scenă ceea ce realmente reflectă societatea" (Sellars 1997: 205). Mai mult decât atât, "când vorbim despre a face teatru, vorbim de fapt despre a construi o societate" (ibid.: 193), atât de mult încât "un spectacol trebuie să fie – la fel ca un guvern – o discuție între egali; trebuie să găsești acolo un fel de energie ce vine dintr-un mediu cu încărcătură democratică" (ibid.: 194).

Rolul democratic fundamental al teatrului este acela de forum pentru discuții deschise și dezbateri, conform viziunii lui Sellars. Producțiile sale majore care au urmat spectacolului *Ajax* adoptă strategii nu numai pentru "o discuție între egali", ci și pentru dezvoltarea senzației oamenilor că au o răspundere civică. *Persanii* (1993), din nou în colaborare cu Auletta și Segal, denunță rolul Americii în Războiul din Golf. Transpunând tragedia lui Eschil într-un context contemporan (lucru facilitat de adaptarea scrisă de Auletta) și vorbind din punctul de vedere al „străinului învins”, așa cum făcea Eschil, Sellars reușea să folosească un spațiu auster, cu lumini tăioase și retorica fizică și vocală, din care mare parte era dezumanizată de *gadget*-urile tehnologice, pentru a atrage atenția asupra efectelor propagandei de război asupra percepției. El a pus în scenă infama diatribă radio a lui **Artaud**, *For an End to the Judgement of God/ Pentru un sfârșit al Judecării Domnului*, ca pe un delir al unui general american apărând cauza Războiului din Iraq (2003); și nimic nu putea fi mai de actualitate în acel moment. Un steag ameri-

can, un podium, microfoane și proiecție non-stop de imagini video în care se văd atrocitățile de război – aceasta era scena pentru un monolog al violenței livrat sub forma unei conferințe de presă a Pentagonului. Textul lui Artaud era cuplat cu poemul poetului afro-American June Jordan, *Kissing God Good-Bye/ Luându-mi adio de la Dumnezeu*, a cărui viziune despre o umanitate mai bună era prezentată prin intermediul reflecțiilor asupra violenței campaniilor anti-avort organizate în Statele Unite, ”în numele lui Dumnezeu”.

Sellars a folosit aceeași metodă de rescriere a unor texte binecunoscute, prin reținerea înțelesului lor esențial când a regizat *The Children of Herakles/ Copiii lui Heracles* (2002) de Euripide. Din nou, o tragedie greacă i-a furnizat un model, dat fiind că, după 11 septembrie 2001, ”s-a putut simți o înghețare a discursului liber în America. E îngrozitor cât de limitat este ceea ce poate fi discutat pe pagina de editoriale a New York Times” (Sellars 2002: 3). Teatrul, a argumentat el ”furnizează unele dintre ultimele spații publice rămase în această țară”, iar ”discursul lui civic face democrația posibilă pentru că oferă un spațiu unde nu trebuie să fii politicos, unde mânușile sunt scoase, dar unde nimeni nu o încasează” (ibid.). Spectacolul făcea legătura între povestea lui Euripide despre copiii orfani căutând azil în Atena și criza internațională a refugiaților. Era un eveniment în trei părți, incluzând o dezbatere despre politica de imigrare a Statelor Unite, spectacolul în sine și proiecții după spectacol cu filme despre locurile unde teroarea domină în lume, ai căror locuitori caută azil în alte țări. Spectacolul îi identifica pe copiii lui Heracles cu refugiați reali și tineri imigranți în roluri fără replici (proveniența imigranților se schimba – putea fi din arealul Boston când se juca acolo, din grupurile kurde când s-a jucat în Germania, de exemplu).

Dimensiunea comunitară din spectacolul *Copiii lui Heracles* era dublată de una multiculturală. Cea din urmă se putea detecta și în montarea cu *The Merchant of Venice/Neguțătorul din Veneția* (1994), cu un Shylock negru și o Portia Chineză-Americană, ce devenise un studiu acerb al capitalismului. Probabil că nicăieri nu este mai explicit articulată dedicația lui Sellars pentru multiculturalism decât în *Peony Pavilion* (1998) de Tang Xianzu, cea mai celebrată dintre operele Kun¹. Lucrarea

¹ Nota traducătorului: opera Kun sau Kunqu este una dintre cele mai vechi forme de operă din cultura chinezească, a cărei evoluție a avut loc din secolul al XVI-lea până în secolul al XVIII-lea.

a fost scrisă în același timp cu Romeo și Julieta și avea ca subiect tot dragostea absolută, fapt exploatat de Sellars în organizarea materialului în jurul ideii de schimb cultural. Cu muzică amestecată chinezească și occidentală, semnată de Tan Dun, spectacolul îi dubla pe interpreții Kun (printre care mult celebrata Hua Wenyi) – ale căror mișcări sunt în mod tradițional restrânse – cu actori chinezo-americani jucând într-un stil modern, foarte plastic. Instalații din plastic transparent și imagini în oglindă, incluzând miniaturi proiectate pe camere video de ținut în mână, accentua crosul între tradiție și modernitate al spectacolului. *Peony Pavilion* a fost prezentat în turnee în Europa, ca majoritatea producțiilor lui Sellars de la începutul anilor 1990, reconfirmând reputația acestuia peste granițe.

Cu peste 100 de spectacole semnate la activ, Sellars se simte probabil cel mai bine ca regizor de operă, a cărei funcție civică o subliniază în montările sale. El a montat în versiuni similare trei opere de Mozart, *Così fan tutte* (1986, 1987, 1989), *Don Giovanni* (1987, 1989) și *Nunta lui Figaro* (1988) sunt puncte de reper grație refacerii radicale pe care au suportat-o. Sellars nu updatează operele, dar dă o altă formă tematicii lor, păstrând structurile muzicale.

Così... este plasat într-un *diner* californian² plin de semne tipic americane, inclusiv containerele de plastic pentru ketchup. Dorabella și Fiodiligi admiră fotografii ale unor bărbați arătoși în magazine de modă și, îmbrăcate în pantaloni înflorați, cămăși deschise la culoare, cu cercei de plastic atârându-le la urechi și ochelari de soare, seamănă cu niște mame din suburbii plecate în vacanță. Bărbații care "gustă" dragostea lor sunt îmbrăcați similar și, cu cutii de bere în mână, cântă "un mic toast pentru Zeul dragostei", minunatul trio al lui Mozart, ca și cum ar fi o reclamă TV. Despina șterge podeaua în pantaloni scurți, pantofi cu tocuri și sutien cu plasă, în timp ce Don Alfonso întrupează un "fost" abuziv care continuă să-i facă reproșuri. Plin de gesturi familiare, văzute la moderatorii TV de emisiuni de divertisment și *soap opera*, acest *Così...* plasează subiectul celebrei opere în inima relațiilor explicit sexuale de fiecare zi, ce plătesc tribut pasiunilor mai puțin vizibile, explorate cu atâta umanitate de Mozart.

² Nota traducătorului: restaurante clasice americane, foarte populare în America de Nord.

Don Giovanni e plasat într-un cartier newyorkez murdar, în timp ce protagonistul său este un violator dependent de droguri, acompaniat de Leporello, lacomul lui partener. Personajele poartă *blue jeans* și sunt interpretate de actori de culoare. Donna Anna pe care Don Giovanni încearcă să o violeze, este albă, și își injectează heroină pe scenă, iar Donna Elvira este târfă. Spectacolul demistifică seducătorii, găsindu-și locul în periculoasa cultură de stradă. *Nunta lui Figaro* are loc în Trump Tower din New York. Contele lui Mozart este înlocuit de un multimilionar local care se folosește de valetul Figaro și servitoarea Susanna și abuzează de ei. Dincolo de aluziile la zgârie-norii orașului, decorul ne arată locul de muncă al Susannei, unde se văd o mașină de spălat, detergent, un fier și o masă de călcat și restul zorzoanelor stăpânilor – pentru sublinierea diferențelor dintre munca grea a femeii și stilul de viață luxos al angajatorilor ei.

Să montezi Mozart pentru a vorbi despre americani – acest principiu s-a extins la toate montările lui Sellars cu opere clasice, mai ales la oratoriul lui Handel, *Theodora* (1996), în care stăpânul păgân evocă de fapt un președinte de țară avid de putere, pornit să-i supună pe toți ce se opun autorității sale. Dizidenții sunt, la Handel, primii creștini, în timp ce la Sellars, judecând după gesturi, mișcări și îmbrăcăminte, ei devin *Quackers* și *Shakers*³. O dată în plus, Sellars se bazează pe echipa sa, scenografii Dunya Ramicova și George Tsy-pin și lighting designer-ul James Ingalls. *Theodora*, la fel ca *Giulio Cesare* al lui Handel (1985, 1987, 1990, invitat la Paris de Patrice Chéreau) și ca operele lui Mozart, are o coregrafie elaborată. Toate mișcărilor fiind alese în mod deliberat fără a exploata manierismele ”populare” (vodevil, musical etc), cum se întâmplă de exemplu în *Così*.... Montarea lui cu *The Rake's Progress* de Stravinsky (1998) la Opera Olandeză are loc într-o închisoarea californiană și este o capodoperă atât din punct de vedere coregrafic și muzical, cât și al interesului civic, muzica dându-i lui Sellars, aici și cu alte ocazii, o structură de control pentru imaginația lui liberă.

³ Nota traducătorului: organizații religioase independente, înrudite între ele, ce-și trag rădăcinile din Creștinism, dar au regulamente și învățături proprii.

În ciuda controverselor legate de rescrierea operelor pe care el o practică, Sellars este favoritul casei la Glyndebourne⁴ unde cea mai recentă producție a sa a fost *Idomeneo* al lui Mozart, cu aluzii la Iraq (2003). Totuși, el este un avocat îndrăzneț al operei contemporane, pentru că atunci când montează noi lucrări este capabil să se concentreze pe a prezenta imaginea Americii în lume, cu ajutorul idiomului american. Colaborarea lui Sellars cu John Adams a avut ca rezultat opera *Nixon in China* (1987), jucată în costume moderne și *The Death of Klinghoffer/Moartea lui Klinghoffer* (1991), ultima menită să provoace o dezbatere despre conflictul arabo-israelian, prin prezentarea poveștii ”îpaului ispășitor” pe care palestinienii l-au găsit în persoana americanului Klinghoffer⁵. Versiunea filmată a acestei opere, semnată de Sellars (2002) își găsește ecoul în ultima operă lucrată de acesta cu Adams, oratoriul-film-dans *El Nino*, care a avut premiera la Paris în 2002.

Alte lecturi:

- Delgado, Maria M. (1999) ”Making Theatre, Making a Society”: an Introduction to the Work of Peter Sellars, *New Theatre Quarterly* 15 (3): 205-217
- Littlejohn, David (1990) ”Reflections on Peter Sellars s Mozart”, *Opera Quaterly* 7: 2, 6-36
- Maurin, Frederic (ed) (2003) *Peter Sellars*, Paris: CNRS Editions
- Sellars, Peter (1997), ”Theatre, Opera, Society: the Directors Perspective, Grand Street 61, 16 (1): 192-207
- (2002) ”The Balm of Ancient Words”, *American Reperory Theatre: Articles online*, <http://www.amrep.org> 1 (2): 1-4.

⁴ Nota traducătorului: Festivalul de Operă de la Glyndebourne, Marea Britanie, a fost organizat prima dată în 1934 de către fondatorii săi John Christie și Audrey Mildmay, devenind în timp unul dintre cele mai cunoscute evenimente dedicate acestui gen.

⁵ Nota traducătorului: Leon Klinghoffer, afacerist la pensie, aflat în scaunul cu roțile, a fost aruncat peste bord de teroriștii palestinieni care au preluat controlul navei de croazieră Achille Lauro, pe 7 octombrie 1985, cerând în schimb eliberarea unor prizonieri.

În românește:

Michaela Tonitza-Iordache, George Banu – *Arta teatrului*, colecția Totem, editura Nemira, 2004.

Repetițiile și teatrul reînnoit – secolul regiei, volum conceput și realizat de George Banu, traducerea Mirella Nedelcu-Patureau, editura Nemira, 2009.

MARIA SHEVTSOVA

traducere de Cristina Modreanu

DEBORAH WARNER (1959–)

În 1988, Deborah Warner a regizat o producție memorabilă cu *Electra* de Sofocle la Royal Shakespeare Company, având-o pe Fiona Shaw în rolul principal. Deși era cunoscută anterior pentru producțiile ei strălucite realizate împreună cu compania Kick, în care trata textele canonice fără nici un compromis, din acel moment Warner a început cu Shaw o relație de colaborare care a stat pentru amândouă la baza câștigării statutului de figuri majore pe scena teatrului britanic contemporan. Munca lor a jucat un rol important în practica teatrală începând din anii 80. Warner a lucrat și separat spectacole de operă – dintre care notabile sunt *Turn of the Screw* (1997) și *Fidelio* (2001) – a semnat spectacole site-specific precum *St. Pancras Project* (1995) și *The Tower Project* (1998), a regizat și un film – *The Last September* (1999).

Producțiile lui Warner sunt definite de trei modalități de reprezentare teatrală ce intră în competiție. Mai întâi, există o loialitate față de textele clasice: ea se vede pe sine lucrând în serviciul adevărilor umane universale aduse de textele canonice pe scenă și se plasează în mijlocul tradițiilor teatrului britanic ”clasic”. Warner accentuează nevoia de producții teatrale ”transparente”, ce înlătură filtrele ideologice și istorice din calea interesului publicului pentru piesele puse în scenă, iar această transparență se traduce adesea în opera ei printr-o formă întărită de

naturalism. Apoi, există accentul pus de Warner și de Shaw pe experiment și risc în producțiile lor, accent datorat interesului lor pentru avangarda modernă europeană. Warner a fost în mod particular influențată de munca lui Peter **Brook**, ceea ce se vede în felul ei de a căuta adevărul în spectacol, precum și în folosirea minimală a decorului, recuzitei și costumelor. În cel de al treilea rând, e vorba despre rolul central pe care îl joacă virtuozitatea lui Shaw în spectacolele lui Warner, element ce susține și, simultan, sfărâmă autoritatea textului pus în scenă. Poziția lui Shaw de "mare" actriță clasică pare să întărească primatul textelor canonice, dar statutul ei pune, de fapt, la îndoială această ierarhie, atrăgând atenția în primul rând asupra muncii ei de actor. Dacă interesul pentru text, interpretare și experiment nu sunt neapărat contradictorii, aplecarea pentru experimentare a lui Shaw se află adesea în contradicție cu transparența cerută de spectacolele axate pe text în Marea Britanie. Tensiunea dintre aceste elemente a generat unele dintre cele mai interesante spectacole despre feminitate din teatrul britanic contemporan, sub semnătura celor două creatoare.

Abordarea lui Warner față de problematica de gen¹ în spectacolul de teatru adaugă o tensiune particulară binomului *tradiție* – *experiment* din opera ei. Warner și Shaw au respins public importanța problematicii de gen în opera lui Warner, argumentând că preferă să se concentreze pe experiența umană universală. În mod ironic, atenția lui Warner față de "universal" a produs unele dintre cele mai importante interpretări ale feminității de pe scena clasică britanică a ultimilor ani, în special în spectacolele ei cu *Electra*, *Omul cel bun din Siciuan* (1989), *Hedda Gabler* (1990), *Footfalls* (1994), *The Wasteland* (1995) și *Medeea* (2000). Tensiunea dintre viziunea lui Warner și explorarea doar accidentală a

¹ Nota traducătorului: *gender*, care se poate traduce și prin sex, e folosit în acest text nu pentru a sublinia diferențele biologice dintre bărbat și femeie, ci pentru a defini rolurile construite în timp, pe baza diferențelor de comportament, activități și attribute, pe care o societate le consideră potrivite pentru bărbați și femei; *gender studies* – se ocupă cu studiul acestor diferențe din punct de vedere social, iar *gender politics* – se referă la setul de acțiuni sociale folosite de o minoritate pentru a-și apăra, în fața majorității, setul de convingeri ce o definesc.

politicilor de gen demonstrează că, de fapt, interpretarea lui Shaw a fost cea care a generat portrete feminine teatrale complexe, tinzând să se opună imaginii limitate pe scenă a masculinității și feminității, respectiv identității irlandeze. În *Electra*, interpretarea androgină a lui Shaw în rolul principal contrasta cu portretele stereotipe feminine ale personajelor Clitemnestra și Crisothemis. În *Omul cel bun din Siciuan*, reprezentarea complexă și inteligentă dată feminității în rolul lui Shen Teh contrabalansa portretul uni-dimensional al masculinității redat în rolul Shui Ta. În *Hedda Gabler* și *Medeea*, caracterele feminine rebele jucate de Shaw se aflau în opoziție cu masculinitatea irlandeză represivă și omogenă. Contextul irlandez din *Hedda Gabler* era prezent prin atmosfera parohială din Irlanda micilor orașe în care această masculinitate guverna. Tendința lui Warner de a opune identitatea feminină complexă stereotipurilor masculine sau de identitate națională plasează adesea eroina cu o imagine pozitivă în conflict cu forțele represive ale unui naționalism patriarhal. Chiar dacă Shaw a interpretat mereu aceste eroine cu inteligență, construind din start o viziune subversivă a identității feminine, accentul acestor producții a fost pus de fapt pe explorarea identității universale, mai degrabă decât a aceleia de gen.

Universalul este adesea combinat cu individualul în opera lui Warner, prin aceea că ea se axează pe personaje care adesea își depășesc genul sau naționalitatea în căutarea lor pentru adevăruri umane mai înalte. Totuși, concepția ei despre universal ca operând în afara limitelor culturale sau de sex creează contradicții în abordarea reprezentărilor de gen și naționalitate din producțiile ei. Aceasta se vedea mai ales în montarea cu *Richard II* (1995) la Teatrul Național din Londra, în care Shaw juca rolul titular. Lipsa de interes a lui Warner față de politicile de gen a dus la un experiment constând în costumarea încrucișată a personajului principal (cross-dressing), alegerea neavând un scop clar, fie el politic sau estetic, ceea ce rezulta și din ce spunea Shaw: "Nu sunt interesată de piesele având ca subiect amestecul genurilor (cross-gender), ci sunt interesată de experiment"². Producția nu a plăcut mai ales acelor critici care au obiectat față de felul în care masculinitatea și imaginea

² Armistead, Clare (1995) "Kingdom under Siege", Guardian, 31 mai: 10-11

monarhiei erau afectate de faptul că o femeie purtând costum masculin juca rolul principal. Totuși, chiar dacă genul era tulburat de monarhie, și genul, la rândul lui, tulbura monarhia, răsturnând lectura de obicei masculină dată istoriei în producția contemporană de piese istorice shakespeariene. Apariția lui Shaw în costum masculin reafirma, în mod paradoxal, stereotipurile identității feminine, chiar dacă schimba sexul protagonistului unui episod istoric cunoscut; exista acolo o ruptură între lumea realist medievală și masculină a lui Bolingbroke și lumea teatrală și feminină a lui Richard.

Spectacolul se juca într-un spațiu de forma unui coridor, lumina venea de la lumânări, iar spectatorii erau așezați pe ambele părți ale zonei de joc înguste, la fel ca în Parlament sau ca la un turnir. Shaw juca într-un registru diferit față de ceilalți actori, iar stilizarea costumului, mișcările excesive și arătarea corpului ei feminizau portretul regelui. De la umeri până la glezne era înfășurată în bandaje perfect vizibile pe sub costumul în stil medieval, această imagine întrezărită sfâșiind registrul realist al spectacolului. Interpretarea ei era viscerală, hiperactivă și anti-naturalistă, iar corpul ei era abstractizat și stilizat prin comparație cu jocul naturalist al celorlalți actori. Această distincție se baza, în parte, pe diferența dintre interpretul "star" și restul distribuției, dar avea un efect și asupra poziționării față de gen a regelui interpretat de Shaw. Jocul ei crea senzația că identitatea lui Richard era fluidă și materializată în mod continuu prin joc exterior și paradă, în timp ce toate celelalte interpretări sugerau o concepție mai stabilă și mai statică constând în caracterizarea și psihologia personajelor. Mai mult decât atât, contrastele dintre Shaw și ceilalți actori erau exacerbate de faptul că Shaw era singura persoană ce purta haine destinate sexului opus. Richard-ul ei pune la îndoială consistența abordării psihologice și fidele textului, pe care Warner clama că o vizează.

Tensiunile din interiorul operei lui Warner între naturalism și experimentare, precum și între autoritatea textului și autoritatea actorului puteau fi citite și în răspunsul complex revendicat de interpretarea lui Shaw. Shaw pretindea că reușise să ajungă la adevărurile umane universale din *Richard II* într-un fel ce nu fusese posibil în rolurile ei anterioare, feminine. Totuși, chiar dacă Shaw îl juca pe Richard cu

ambiguitate și inteligență, faptul că ea juca un rol în mod tradițional masculin, transformându-l în feminin și chiar efeminându-l, pune la îndoială rezervele ei critice față de accentul pus pe identitatea sexuală. Așa cum nota criticul de teatru Irving Wardle: "mare parte din interpretarea ei se conformează stereotipurilor feminine: iraționalitate obsesivă, imposibilitate de a se hotări, retragere permanentă din calea problemelor publice înspre relațiile personale" (Independent on Sunday, 11 iunie 1995). Portretele de obicei critice făcute de Shaw femeilor "feminine" contrastau acum cu portretul mult mai convențional al feminității rezultat din interpretarea unui bărbat. Warner a apărat această alegere de distribuție argumentând că Richard este un personaj feminin și că feminitatea lui Shaw ar trebui ignorată, în favoarea concentrării asupra adevărilor universale ale rolului, ceea ce a avut efectul năucitor al definirii feminității prin calitățile întrupate de Richard: ineficiență, nehotărâre și iraționalitate. Distribuirea lui Shaw în rolul lui Richard a subliniat calitățile acestuia ca feminine și pe Shaw ca femeie, și a întărit mai degrabă decât să critice stereotipurile asociate femeilor. În timp ce Shaw pretindea că interpretarea unui rol masculin îi dădea acces la adevărurile umane universale, ea juca, de fapt, rolul cel mai stereotip feminin din cariera ei.

Spectacolul lui Warner cerea publicului să se identifice mai degrabă cu acest rege feminin decât cu realismul masculin al lumii lui Bolingbroke. Deși interpretarea în costum masculin a lui Shaw restrângea imaginea feminității, dorința fierbinte exprimată de spectacol în momentele în care apărea Richard era subminarea locului comun al construcției masculine a istoriei. Warner afișa "o neașteptată nostalgie pentru un drum diferit, pierdut"³, iar aceeași nostalgie era elementul cel mai radical al producției ei. Reverența pe care Warner o făcea trecutului era evidentă în folosirea celebratorie a ritualului, prezent prin lamentația corală a unor interprete femei și prin sentimentul evident de pierdere încercat chiar și de către Bolingbroke la distrugerea lumii lui Richard. Warner a construit un trecut medieval condus de o figură ce

³ Holland, Peter (1997) *English Shakespeare: Shakespeare on the English Stage in the 1990's*, Cambridge, New York și Melbourne: Cambridge University Press: 247

combina masculinitatea, feminitatea și trăsăturile proprii copiilor. Ea a făcut din lumea mai modernă a lui Bolingbroke o lume mai familiară dar, în același timp, a plasat actorul vedetă, pe Shaw, în opoziție cu această lume, cerând simpatie pentru lumea lui Richard și pentru căderea lui.

Prin toate aceste alegeri, Warner a pus sub semnul întrebării simțul "englez" al istoriei și al monarhiei, evocând un trecut feminizat, ambiguu, ca fiind ideal în comparație cu lumea masculină puternică a lui Bolingbroke, ce corespundea reprezentărilor tipice ale istoriei engleze pe scenă (precum și în filme precum *Henry V* de Laurence Olivier sau Kenneth Branagh). Plasând corpul "nepotrivit" al lui Shaw în rolul regelui, Warner pune sub semnul întrebării relația interconectată dintre anglicitate, istorie și masculinitate, oferind un sentiment diferit al posibilității istorice. Regele feminin devenea un ideal cultural al prezentului. Cum argumentează Susan Bennet, "adesea ceea ce e perceput ca fiind "pierdut" este recâștigat prin reprezentare culturală"³. Exprimând nostalgia pentru momentul istoric al lui Richard, Warner le cerea spectatorilor să împărtășească o dorință de a avea un prezent englez care era, prin contrast, ambiguu, feminin și teatral. Rezistența criticilor la producția lui Warner poate fi văzută ca o rezistență față de această viziune a anglicității și a istoriei, mai ales că îmbrăcarea costumului masculin de către Shaw a fost văzută de către critici ca o amenințare la adresa "realității" monarhiei, precum și la adresa lui Shakespeare însuși. Investiția culturală engleză în piesele istorice era subliniată de producția lui Warner, iar folosirea de către aceasta a costumelor schimbate între sexe revela faptul că reprezentarea monarhiei și a istoriei este o chestiune volatilă și politică. Warner și Shaw au demonstrat că individualul și universalul pot să fie și feminine în teatru.

Alte lecturi:

Chillington, Rutter Carol (1997) „Fiona Shaw's Richard II: The Girl as Player-King as Comic”, *Shakespeare Quarterly* 48 (3): 314-324

³ (1996) *Performing Nostalgia: Shifting Shakespeare and the Contemporary Past*, London și New York: Routledge: 3

- Howard, Jean E și Rackin, Phyllis (1997) *Engendering a Nation: a Feminist Account of Shakespeare's English Histories*, Londra și New York: Routledge
- Shank, Theodore (1996) „The Multiplicity of British Theatre“, în Shank (ed.) *Contemporary British Theatre*, Londra: Macmillan: 3-19
- Worthen, W.B. (2000) „The Rhetoric of Performance Criticism“, în Shaughnessy, Robert (ed.) *Shakespeare in Performance*, Londra: Macmillan: 95-151

AOIFE MONKS

traducere de Cristina Modreanu

CALIXTO BIEITO (1963–)

Când regizorul Calixto Bieito și-a făcut debutul la Festivalul de la Edinburgh în 1997 cu o montare a piesei *La verbena de la paloma*/ *Festivalul porumbiței*, o zarzuela din 1894 (operetă populară) de Thomas Breton, puțini erau cei care auziseră de tânărul catalan. Totuși, el își făcuse deja un nume la Barcelona, ca regizor inovativ și versatil, atât în spectacolele lucrate acasă, având la bază teatrul muzical (Sondheim, Barbieri, Schonberg) sau scriitori contemporani (Shaw, Plath, Lorca, Bernhard), cât și prin felul în care trata textele clasice (Shakespeare, Molière). Bieito a ales să plaseze *La verbena...* pe un teren devastat din zona urbană, în afara unui depozit de tramvaie, subminând astfel tonul celebrator în care e citit de obicei textul și privind drama prin prisma unei critici sociale deschise a burgheziei corupte și vanitoase.

Producția a fost o bună introducere la fațetele diferite ale esteticii regizorale ale lui Bieito: recuzită minimă, atenție sporită pentru construirea personajului într-un stil de joc spiritual, care înlocuiește înalta teatralitate cu angajamentul față de detaliul realist; și o scenă goală unde decorul este redus la esențial, permițând construcția unei lumi multi-dimensionale în care realul și poeticul să existe umăr la umăr.

Aceste elemente se evidențiau cu claritate în producția de limbă engleză a lui Bieito din 1998 cu piesa lui Pedro Calderon de la Barca – *Life is a Dream/ Viața e vis* montată pentru The Royal Lyceum Company. Îndelung lăudată pentru umorul cu dublu înțeles, dinamica perseverentă și interogația delicată a relației etern schimbătoare dintre iluzie și realitate, montarea lui Bieito se desfășura într-un decor gri, nisipos, dominat de o oglindă gigantică, suspendată. Oglinda funcționa ca un instrument metaforic, furnizând atât o imagine spectaculoasă a unei lumi eluzive ce nu poate fi niciodată controlată pe deplin, cât și un comentariu la piesa ce pune mereu întrebarea ce înțelegem prin ”realitate” și ce înțelegem prin „ficțiune”. Starea furioasă a acestei versiuni prescurtate a reflecției metafizice a lui Calderon asupra naturii iluzorii a existenței umane, prezentată în limba castiliană în 2000, ca parte a celebrărilor împlinirii a 400 de ani de la nașterea lui Calderon de la Barca, a reușit să genereze un răspuns pozitiv din partea criticii, dar publicul purist din Spania a fost șocat de montarea lui Bieito.

Opera eclectică a lui Bieito nu s-a împlânzit niciodată. Producțiile lui sunt adesea marcate de o încălcare sexuală care n-a fost niciodată pe placul publicului conservator. El a reinterpretat curajos texte spaniole incluse în canon – cum s-a întâmplat cu agresiva, dura lui versiune pentru *Barbaric Comedies* de Valle Inclan prezentat la Festivalul de la Edinburgh în 2000, sau cu lectura abrazivă pe care a dat-o *Casei Bernardei Alba* (1998). Se poate spune că viziunea revizionistă a lui Bieito a fost cel mai puternic contestată în operă. Aici, faptul că el pune sub semnul întrebării ideile preconcepute construite în jurul limbajului spectacolului de operă a avut ca rezultat o serie de montări care au generat indignare frenetică din partea criticilor. Aceștia i-au judecat spectacolele ca fiind lecturi abuzive, vulgare și lipsite de gust ale unor opere ce nu meritau un asemenea tratament radical. În multe feluri, astfel de răspunsuri le amintesc pe acelea provocate de un alt *enfant terrible* al lumii operei, regizorul Peter **Sellars**. Într-adevăr, există puncte comune solide între cei doi regizori: amândoi subliniază mai degrabă decât să estompeze elementele conflictuale ale operelor pe care le montează; amândoi își îndeamnă interpreții să nu apeleze la soluțiile ușoare de interpretare și să nu respingă coregrafia fizică ce comentează structurile

muzicale; și amândoi se încred în juxtapunerile culturale, ceea ce face ca spectacolele lor să fie citite printr-un sistem de referință complex contemporan. Într-adevăr, opera lui Bieito are multe în comun cu aceea a altor regizori radicali, precum Planchon și **Chéreau**, care și-au trecut unele dintre montările lor devenite reper prin filtrul unei societăți decadente, unde indignarea morală este temperată de spiritul unei investigații neliniștitoare.

Ca director artistic al Teatrului Romea din Barcelona (împreună cu teatrele Principal și Liceu, Romea alcătuiește un triptic ce marchează moștenirea teatrală a orașului de-a lungul secolului 20), Bieito a încercat să redea un rol acestei instituții – căminul tradițional al teatrului catalan – într-un oraș care găzduiește acum un Teatru Național Catalan, ce a uzurpat în bună măsură mandatul Teatrului Romea. El a invitat aici companii tinere, inovatoare, precum Krampack, care au asigurat un public tânăr pentru teatru. Și tot el a pus bazele unei companii care a jonglat atât cu spectacole în limba catalană cât și cu cele în limba castiliană (ca în cazul montărilor lui Bieito din 2002 cu *Macbeth*, respectiv *Opera de trei parale*), creînd o ofertă bilingvă de teatru într-un oraș unde teatrul este adesea polarizat în jurul axei Catalan/Castilian. Propriile lui rădăcini galice, faptul că a fost crescut în Castilia, apoi s-a mutat cu familia în Catalonia la vârsta de 15 ani, bilingvismul său (vorbește spaniola castiliană și catalana), fluenta în Engleză, Franceză și Italiană au făcut din Bieito un puternic simbol al Spaniei multilingvistice, al identităților coexistente, într-un climat european în care granițele se prăbușesc.

Producțiile lui Bieito pun în mod consistent întrebări radicale despre *cum* și *ce* înseamnă diferite texte pentru generații diferite. În special când e vorba despre clasici, el își demonstrează capacitatea de a reinventa texte, curățându-le de întreaga moștenire a producțiilor anterioare și reinterpretându-le pentru publicul contemporan. Pentru Grec, festivalul de vară de la Barcelona, el a produs reinterpretări în oglindă ale pieselor *Doi gentlemen din Verona* (1989), *Visul unei nopți de vară* (1991), *Regele Ioan* (1995) și *Furtuna* (1997); pentru Teatrul Național Catalan o montare neliniștitoare cu *Măsură pentru măsură* (1999). Atracția lui se manifestă adesea pentru operele marginalizate, mai stranii ale Bard-ului. Ca și în cazul lui **Sellars**, abordarea lui n-a fost niciodată

menită să ignore ceea ce nu e ușor de înțeles, ci mai degrabă să descopere fisurile din text și să recunoască straturile de interpretare apărute atunci când orice creație culturală dintr-o eră trecută este readusă pe scenă în contemporaneitate.

Mai recent, el a semnat versiunea în limba germană, catalană și castiliană pentru *Macbeth* (2001-2003), explorând mai adânc subtilitățile și complexitatea lucrului în limbi diferite, cu textul repositionându-se în contexte alternative din punct de vedere lingvistic, cultural și social. În 2002-2003 *Macbeth* a fost jucat de compania Romea atât în Castiliană cât și în Catalană, fiecare limbă ridicând probleme specifice interpreților. Acest proces a implicat o colaborare din ce în ce mai strânsă cu traducătorii (Miquel DescLOT, Josep Galindo) care au lucrat cu Bieito la traducerea pieselor *Furtuna* și *Macbeth*. Tot mai mult, acest proces al refacerii a însemnat o îndrăzneată reconstrucție dramaturgică: în *Macbeth* Bieito a schimbat ordinea anumitor scene și a reconfigurat personajele. Anumite roluri au fost condensate și altele întărite. Nu exista nici un portar, nici o vrăjitoare, nici Siward, nici mesageri, nici ucigași: replicile lor erau redistribuite, iar Lenox spunea replicile ușierului și devenea un observator detașat al acțiunii. Ross prelua în actul 3 rolul ucigașilor, iar pe al mesagerilor și al ucigașilor în actul 4, devenind astfel partizanul mafiot al lui Macbeth. Seyton prelua replicile vrăjitoarelor și devenea un profet ce coctcodăcea în inima familiei, încercând să uzurpe rolul lui Lady Macbeth.

Dacă lectura lui Bieito se poate să fi fost considerată un sacrilegiu pentru unii critici, ea dezvolta legături conceptuale între structurile sociale ale piesei și punctele de referință ale publicului contemporan. Plasată într-o familie (și ce metaforă mai deșteaptă pentru loialitățile distruse din lumea domestică decât mafia, pe care Bieito o folosea pentru peisajul inițial al montării sale), aceasta este o comunitate aflată într-un război în creștere, îmbrățișând pe față valorile loialității și onoarei, dar vânând cu brutalitate beneficiile seducătoare ale bunăstării materiale. Bieito și sceograful Alfons Flores au ales să plaseze acțiunea într-o lume împopoțonată, țipătoare, plină de "consumabile" de prisos. Macbeth, Lady Macbeth și Duncan erau concepuți ca monarhi ai epocii contemporane, o epocă definită de către regizor drept "o cultură de un hedonism

fără limite, având drept combustibil drogurile și băutura”¹, în care fiecare protagonist dă târcoale, se laudă și dă instrucțiuni de-a lungul scenei în căutarea brutală a puterii și a prestigiului pe care puterea îl aduce cu ea.

Dacă aceasta era o lume a *gangster*-ilor moderni și a cârțișelor văzute prin prisma pornografiei TV populare, violente și amenințătoare, se poate spune că era, în același timp, și povestea unui cuplu speriat de lipsa de copii. Lectura lui Bieito gravita în jurul politicilor domestice: regizorul localiza angoasa distructivă ce hrănea avariția lui Macbeth prin iconografia jucăriilor și a piscinei pentru copiii lui Macduff. Iconografia domestică era folosită și pentru a orchestra unele dintre cele mai plastic coregrafiate secvențe ale producției – inclusiv crima tăcută asupra lui Lady Macduff și a copiilor ei, ce implica o cană de cafea fierbinte, un flex metalic și o sticlă de cola. Aceasta nu era deloc o lume idealizată în care copiii să fie protejați. Montarea lui Bieito construia un edificiu ierarhizat, în care Fleance era victima agresiunii reprimate a tatălui său Banquo. Îndoctrinarea în codurile absolute și inflexibile ale masculinității, la care aderă Duncan, Macbeth și soldații lor, era demascată ca având rădăcinile în copilărie, când băieților li se dau instrucțiuni clare cum să se poarte ca să-și asigure poziția într-o ordine ierarhică dată.

Profundul angajament față de condițiile existenței noastre face din Bieito, ca să folosim cuvintele lui Michael Billington, ”nu un senzaționalist brutal, dansând pe cadavrele vechilor capodopere”², ci mai degrabă un artist profund moral, angajându-se în dezbaterea unor tematici cheie ale timpurilor noastre amurale.

Alte lecturi:

Billington, Michael (2001) *Sex, Booze, Drugs and Mozart*, Guardian, 30 May: 14-15

Delgado, Maria M. (2000) *A contentious Production of Ramon del Valle-Inclan's Barbaric Comedies* Western European Stages 12 (3): 61-70

¹ Bieito, quoted in Delgado, Maria M. (2003) ”Calixto Bieito: Reimagining the Text for the Age in which it is being Staged”, *Contemporary Theatre Review* 13 (3): 62.

² Billington, M. (2002) ”Blood and Guts”, *Guardian (Saturday Review)*, 30 March: 4.

- (2001) Calixto Bieito's *Don Giovanni* outrages the British Critics, Western European Stages 13 (3): 53-58
- (2003) *A Masked Ball*, *Die Fledermans*, Threepenny Opera: Calixto Bieito's 2002, Western European Stages 15 (1): 91-100

MARIA M. DELGADO

traducere de Cristina Modreanu

INDEX

- Der Abend* – 192
 Abramov, Fiodor – 257
Ace și opium / Needles and Opium
 (Lepage) – 308
Acis and Galatea
Acte dezechilibrate / Unbalancing
Acts (Foreman) – 189
 Actors' Development Stream
 Actor's Studio, New York
 Actors Theatre of Louisville
 Adams, John – 324
 Adelaide Festival
A douăsprezece noapte
 (Shakespeare) – 205, 298
 Adorno, Theodor – 92
A face Lorca / Haciendo Lorca
 (Pasqual/Amat) – 285
Afecțiune cerebrală permanentă/
Permanent Brain Damage
 (Foreman) – 188
Aventurile bravului soldat Svejk / The
Adventures of the Good Soldier
Schweik – 64
 Africa – 131
L'age d'or (Théâtre du Soleil) – 205
Agua (Bausch)
 Aitmatov, Chingiz – 287
Ajax (Sofocle) – 318, 320
 Akalaitis, JoAnne – 177, 196, 197,
 198, 199, 200, 201, 202
 Akihiko, Senda – 176, 216
 Alcon, Alfredo – 178, 285
 Alpers, Boris – 46
 Amat, Frederic – 285
America Hurrah! (Chaikin) – 160
 American National Theater (ANT) –
 318
 American Repertory Theater,
 Cambridge (Mass.)
Amphitryon
Amurgul zeilor (Wagner) – 251
And the Ship Sails On (film)
 Anderson, Laurie – 276
 Andreiev, Leonid
Andromaque (Racine)
Angelface (Foreman) – 184
Angels in America (Kushner)
 Animations (Breuer) – 178, 183
Anna Karenina (Tolstoi) – 20
 Anti-Expoziție vezi Expoziția
 Populară – 94
Antigona (Sofocle) – 86, 90
 Antoine, André – 11, 12, 13, 14, 15,
 45
Antoniu și Cleopatra (Shakespeare) –
 21
Apocalypsis Cum Figuris
 (Grotowski) – 144
 Appia, Adolphe – 50, 103
 Archer, Julie – 180
 Arden, Annabel – 312
Arden din Faversham – 104
 Arena Theatre
 Arien (Bausch) – 223
 Ariosto, Ludovico: *Orlando furioso*
Arlechino, slugă la doi stăpâni /
Arlecchino servitore di due
padrone – 146
 Armfield, Neil – 273, 299, 300, 301,
 302, 303, 304, 304, 305

- Aron, Robert – 70
Arta secretă a interpretului (Barba și Savarese) – 164, 170
 Artaud, Antonin – 28, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 132, 211, 228, 320, 321
Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită (Brecht) – 89, 313, 317
Ascultă! (Liubimov) – 109
As You Like It (Sheakespeare)
 Aslan, Odette – 247, 251, 252
Așteptându-l pe Godot (Beckett) – 285
Așteptându-l pe Romeo / Waiting for Romeo (Suzuki) – 218
Les Atrides (Euripides and Aeschylus) – 206
 Aulleta, Robert
Ausdruckstanz – 220, 223, 225
The Australian – 230, 303
 Australian Council for the Arts
 Australian Film, Television and Radio School
 Austria – 35
 Avignon Festival
Azi e ziua mea (Kantor) – 98
- Bacantele* (Euripide) – 212, 219
 Baden-Baden – 73
Balconul (Genet) – 281
Balladyna (Slowacki) – 92
The Baltimore Waltz (Vogel) – 275
 Balzac, Honoré de – 90
Bandeon (Bausch) – 220
Baraca târgului – 42
 Barba, Eugenio – 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170
 Barbieri, Fransisco – 331
 Barcelona – 281, 331, 333
 Bard College – 279
- Bardot, Jean-Claude – 86, 91
 Barrault, Jean-Louis – 84
 Barrow, John – 148
 Barthes, Roland – 180, 200
 Bartok, Béla – 222
 Barton, John – 175
 Bauhaus – 92
 Bausch, Pina – 220, 221, 222, 223, 224, 225, 249, 315
 Bayreuth Festival – 246, 251
 Beck, Julian – 86, 121, 122, 123, 124, 125, 127
 Beckett, Samuel *Ultima bandă a lui Krapp, Cei pierduți, Texte pentru nimic, Așteptându-l pe Godot / Krapp's Last Tape; The Lost Ones; Texts for Nothing; Waiting for Godot* – 65, 91, 163, 178, 180, 188, 201, 216, 239
 Beethoven, Ludwig van: *Fidelio* – 238
 Behan, Brendan – 104, 105
 Bell, John – 301
 Belvoir Company vezi Company B – 299, 300, 302, 303, 304
Bengues – 286
 Bennet, Susan – 330
 Berg, Alban
 Berger, John – 315
 Bergerat, Émile – 12
 Berlin – 15, 36, 59, 72, 113, 169, 223, 246
 Berliner Ensemble – 41, 72, 119
 Bernhard, Thomas – 331
 Bernstein, Leonard – 276
 Bertolazzi, Carlo – 118
 Bharata – 164
 Bieito, Calixto – 331, 332, 333, 334, 335, 336

- Billington, Michael – 176, 335
Billy Budd (Britten)
Los Biombos/The Screens – 319
The Birthday Party (Pinter)
 Black Swan Theatre Company
 Blanchett, Cate – 304
Blaubart: producția lui Pina Bausch
 – 222, 223
 Blin, Roger – 85
 Blitzstein, Marc – 187
 Blumenthal, Eileen – 158, 159, 164
 Boal, Augusto – 4, 133, 134, 135,
 136, 137, 138
 Bogart, Anne – 8, 274, 275, 276,
 277, 278, 279, 280
 Boleslavski, Richard – 78
 Bologna – 146
 Bolt, Robert – 91
 Bond, Edward – 193
 Bondy, Luc – 251
 Bonn – 167
The Book of Dances (Barba and Odin
 Teatret) – 165
Boris Godunov (Pushkin) – 298
 Borovsky, David
 Borowsky, Wiesław – 21
 Boston – 270, 318, 321
 Boston Shakespeare Company
 Boulez, Pierre – 246
 Bovisa, Milan: producția lui Ronconi
 – 147
Brace Up! – 263
 Brahm, Otto – 36
 Branagh, Kenneth – 330
 Brandon, James – 212
 Braun, Edward – 30, 42, 43, 44, 45,
 47
 Brazil: Boal's political status
 The Bread and Puppet Theatre /
 Teatrul pâinii și al păpușii – 153,
 157
 Brecht, Bertolt – 41, 64, 72, 73, 74,
 75, 76, 77, 78, 84, 89, 90, 91, 103,
 108, 109, 118, 119, 120, 128, 129,
 152, 156, 157, 169, 184, 187, 189,
 190, 193, 203, 240, 269, 272, 274,
 275, 313, 315
 Brecht, Stefan – 155
 Breton, Tomas: *La verbena de la
 paloma* – 331
 Breuer, Lee – 177, 178, 179, 180,
 181, 182, 183, 196
 Brisbane, Katherine – 270
 Britten, Benjamin: *Billy Budd; Turn of
 the Screw*
 Broadway: reacții împotriva – 123,
 158
 Brook, Peter – 4, 127, 128, 129, 130,
 131, 132, 140, 145, 228, 260, 282,
 284, 315, 326
 Brooklyn Academy of Music – 178
 Brown, Kenneth – 124
 Brussels
 Brustein, Robert – 123, 235
Bucătăria / The Kitchen (Wesker) –
 203
 Buchner, Georg; *Moartea lui Danton*
 – 90
 Bunraku – 173, 182, 209
 Burgundia – 52, 53
 Bury, John – 104
 Buscemi, Steve – 313

Carcera /The Brig (Brown) – 121,
 124
 Café Muller (Bausch)
 Calderon (Pasolini) – 140, 149

- Calderon de la Barca, Pedro: *Prințul Constant; Viața e vis* – 140, 150, 332
- California: setting pentru opera lui Sellars – 320
- Cambridge Footlights
- Canada *vezi* Québec – 88
- Canales, Antonio – 286
- Capetele rotunde și capetele țuguiate* (Brecht) – 73
- Capul meu era un ciocan / My Head Was a Sledgehammer* (Foreman) – 188, 189
- Caracatița* (Witkiewicz) – 95
- Carraro, Tino – 118
- Cartoucherie – 206, 207
- Casa / The House* (Abramov) – 257
- Casa Bernardei Alba / La casa de Bernarda Alba* (Lorca) – 286
- Casă/Lumini / House / Lights*
- Casa natală / La Maison Natale* (Copeau) – 52
- Casares, Maria
- Cascando* – 177
- Catalan National Theatre
- Catalonia: impactul lui Pasqual – 280, 333
- Cavaleria rustică / Chevalerie rustique* (Verga) – 13
- Când morții se vor scula / When We Dead Awaken*
- Cântece și povești din Moby Dick / Songs and Stories from Moby Dick* (Anderson) – 276
- Ce a văzut el? / What Did He See?* (Foreman) – 187
- Ceaikovski, Piotr Illici – 259
- Cei căzuți și cei vii* (Liubimov) – 109
- Cei pierduți / The Lost Ones* (Beckett) – 178
- Centre International de Creations Theatrales
- Centro Dramatico Nacional / Centrul Dramatic Național, Madrid
- Cei care mă iubesc.... / Ceux qui m'aiment...* (Chereau)
- Celelalte animale / The Other Animals* – 105
- Cel de-al Doilea Război Mondial
- Cerceau* (Slavkin) – 242, 243
- Cenușa lui Brecht / Brecht's Ashes* – 168
- Cerșetorul / The Beggar*
- Ce știa Maisie / Quel che sapeva Maisie* (James) – 146
- Chaikin, Joseph – 158, 159, 160, 162, 163, 164, 184
- Chaplin, Charlie – 208
- Champan, Henry
- Châtelet Theatre, Paris
- Cheek by Jowl – 292, 297, 298
- Cehov, Anton; *Livada de vișini; Ivanov; Platonov; Piesa fără nume; Pescărușul; Trei surori; Unchiul Vania* – 17, 19, 20, 171, 212, 218, 242, 252, 254, 258, 259, 282, 287, 288, 289, 298
- Chekhov, Mikhail – 303
- Cheney, Sheldon
- Chéreau, Patrice – 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 323, 333
- Chevengur* (Platonov)
- Chhau tradiția – 167
- Cinematograful surorii Suzie / Sister Suzie Cinema* (Breuer) – 181
- Copiii lui Heracle / The Children of Herakles* (Euripides) – 321

- Childs, Lucinda – 238
 Chile: Vilar în – 88
 Chilton, Charles – 105
 Chinese Kun opera
 Choden, Dolma – 209
 Christian, Beatrix – 305
Cidul (Corneille) – 89, 90, 292, 295, 296
 Cieslak, Ryszard – 131, 140, 143
Cinna (Corneille) – 90
 Circle Repertory Company – 275
Circulații / Circulations (Lepage) – 310
 Ciutat del Teatre proiectul, Catalonia
The CIVIL warS (Wilson)
 Cixous, Helene – 206, 207
Clasa moartă (Kantor) – 97
Claustrophobia (Teatrul Dramatic Malâi)
 Clever, Edith – 190
Cloudstreet (Winton) – 299, 300, 305
Les Clowns (Théâtre du Soleil) – 205
 Cody, G – 221, 225
 Columbia University – 91, 275
Comedia fără titlu / Comedia sin titulo (Lorca) – 283
Comedia Franceză / Comedie Francaise – 67, 86, 114
Comediile barbare / Barbaric Comedies (Valle-Inclan)
 La Compagnie des quinze / Compania celor cinsprezece – 52
 Company B (Belvoir, Sydney) – 299, 300, 302, 303, 304
Cucerirea Mexicului (Artaud) – 69
 Copeau, Jacques – 47, 48, 50, 51, 52, 53, 89, 90, 228, 231
Copiii sfârșitului: istoria puterii nucleare / Dead End Kids: a History of Nuclear Power (Akalaits) – 201
 Les Copiaux – 52
Coriolanus (Shakespeare)
 Corneille, Pierre – 90, 115, 292, 293, 295
 Cornestone Theatre Company
Così fan tutte (Mozart)
Costumul / Le Costume (Brook) – 132
 Cote Lorraine
Le Coup de Trafalgar – 69
 Cracovia / Krakow – 92
 Craig, Edward Gordon *Hamlet* (împreună cu Stanislavski) – 18, 19, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 180, 297
 Cramphorn, Rex – 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 273
 CRICOT compania de teatru – 92
Cronicle lui Macbeth / The Chronicle of Macbeth (Suzuki) – 214
Crucea Pandorei / Pandora's Cross (Hewitt) – 273
Cultura dorinței / Culture of Desire (SITI Company) – 277
Cura / The Cure (Foreman)
Cum mă vrei / Come tu mi vuoi (Pirandello) – 118
 Dada – 93
 Dafoe, Willem – 263, 266
Daily Telegraph – 297
Dama de pică (Ceaikovski)
 Damiani, Luciano – 116, 119, 120
 Dasté, Hélène-Marie – 85
 De Groat, Andrew

- Dead End Kids: A History of Nuclear Power*
- Delaney, Shelagh – 104
- Demonul / The Demon* (Rubinstein) – 259
- Danemarca vezi Odin Teatret – 164, 165
- Deodată, nopți de trezie/ Et soudain, des nuits d'veil* (Cixous) – 204
- Derrah, Thomas – 237
- Desarthe, Gérard – 251
- Desclot, Miquel – 334
- Demonii / The Devils* (Dostoievski): producția lui Dodin – 255, 257, 259
- Dido și Aeneas* (Purcell) – 221
- Disputa / La Dispute* (Marivaux) – 248
- Doctorul zburător* (Moliere) – 104
- Dr Faustus* (Marlowe)
- Dodin, Lev – 4, 224, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 285, 297
- Doi tineri din Verona* (Shakespeare) – 232
- The Domestic Resurrection Circus*
- Don Giovanni* (Mozart) – 270, 322, 323, 336
- Donnellan, Declan – 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298
- Dort, Bernard – 191
- Dostoievski, Fiodor – 18, 19, 243, 255
- Dragoste și moarte în Verona* (Nekrosius)
- Drama vieții / Drama of Life* (Hamsun) – 25
- Drum de noapte / Cami de nit* (Pasqual) – 281
- Duchamp, Marcel – 223
- Dullin, Charles – 52, 69
- Duncan, Isadora – 28, 334, 335
- Duse, Eleonora – 33
- Düsseldorf – 118
- Dușmanii* (Gorky) – 20
- Dihovicini, Ivan
- Expoziția Populară (sau Anti-Expoziția) – 94
- Familia Cenci / Les Cenci* (Artaud) – 70
- Familia guvernatorului / The Governor's Family* (Christian) – 32
- Falsa servitoare / La Fausse suivante* (Marivaux) – 252
- Faust* (Goethe) – 142, 195, 291
- Fântâna turmelor / Fuenteovejuna* (Vega) – 105
- Febra fânului / Hay Fever* (Coward)
- Fedra* (Racine) – 55, 246, 252, 265
- Fellini, Federico – 223
- Femeișca vicleană / Cunning Little Vixen* (Janacek) – 305
- Ferai* – 168
- Fernandez, Eduard
- Festivalul porumbiței / La verbena de la paloma* (Breton) – 331
- Fiica adultă a unui tânăr* (Slavkin) – 241
- Fidelio* (Beethoven) – 325
- Filatov, Leonid – 111
- Flakios, Ari – 266
- Flores, Alfons – 334
- Fo, Dario – 117
- Foc/ Fire* – 154
- Ford, John: *Păcat că e o curvă*

- Foreman, Richard – 177, 183, 184,
185, 186, 187, 188, 189
- Forsythe, William – 224
- Footfalls* – 326
- Fountain, Clarence – 182
- Franța: Boal în – 85, 88, 115, 203,
206, 210, 248, 251, 253
- Fratele lui / Son Frère* – 247
- Frați și surori / Brothers and Sisters*
(Abramov) – 257, 258
- Frații Karamazov* (Dostoievski) –
18, 19, 150
- Frayn, Michael – 302
- Frații Marx
- Freeman, Morgan – 182
- Freie Bühne companie de teatru – 15
- Frigerio, Ezio – 119
- Fuchs, Elinor – 261
- Furnica războinică / The Warrior*
Ant (Lee Breuer) – 182
- Furtuna* (Shakespeare) – 115, 116,
117, 132, 171, 172, 175, 178, 181,
182, 230, 234, 333, 334
- Galin, Sergey – 258
- Galindo, Josep – 334
- Ganz, Bruno – 190
- Garcia, Victor – 283, 286
- Garin, Erast – 45
- Gatti, Armand – 91
- Gaudeamus* (Kaledin) – 254, 257,
259
- Le Gaulois – 12
- Gelber, Jack – 123
- Gémier, Firmin – 84
- Genet, Jean – 250, 269, 270, 281,
319
- Gennevilliers – 87
- Geometria miracolelor / Geometry of*
Miracles (Lepage) – 311
- Germany – 225
- Giroflé-Girofla* – 55
- Giulio Cesare* (Handel) – 323
- Glass, Philip – 178, 196, 238
- Globe Theatre, London
- Glyndebourne – 324
- Godard, Jean-Luc – 318
- Goethe, Johann Wolfgang von: *Faust*
- Gogol, Nikolai – 242, 287, 288, 303
- Golding, William
- Goldoni, Carlo: producțiile lui
Strehler – 114, 117
- Goldschmidt, Miriam
- Goldstein, Seth – 237
- Goncearov, Andrei – 287
- Goodman, John – 313
- Gorney, Howard – 102, 104, 106,
107
- Gorceakov, N – 22, 23, 27
- Gordon, Fiona – 312
- Gorki, Maxim – 20, 118, 193, 194,
241
- Gospel la Colonus / The Gospel at*
Colonus
- Graells, Guillem-Jordi – 280
- Grassi, Paolo – 114
- Grecii / The Greeks* (Barton) – 175,
206
- Griboiedov, Aleksandr
- Grosz, George – 61
- Grotowski, Jerzy – 125, 139, 140,
141, 142, 143, 144, 145, 164, 165,
184, 211, 228, 229, 230
- Group Theatre, New York – 78
- Guardian* – 293, 335
- Gubenko, Nikolai – 111
- Guggenheim Museum

Gultiaieva, Nadejda
Gurdjieff, George – 311

Hair – 270

Haji (Breuer) – 180, 183

Hamlet, cine-i acolo / Hamlet, Qui est la? (Brook) – 285

Hamlet (Shakespeare): producția lui Chereau; producția lui Craig și Stanislavski; producția lui Cramphorn's; Kean în rolul lui Hamlet; producția lui Nekrosius; Nemirovici; versiunea lui Ninagawa – 18, 19, 21, 31, 79, 132, 176, 225, 226, 249, 250, 252, 287, 289, 290, 291, 297, 305

Hamletmachine – 212, 239

Hamsun, Knut – 25

Handel, George Frederick – 323

Hanuszkiewicz, Adam – 282

Hare, David – 302

Harvard University

Hauptmann, Gerhart – 258

Hedda Gabler (Ibsen) – 326, 327

Henry IV (Shakespeare) – 205

Henry V (filme) – 330

Hewitt, Dorothy – 273

Hideo, Kanze – 214

Hiroshima – 105, 307, 311

Hirsch, Foster – 78, 79, 80, 82, 83

Hofmannsthal, Hugo von

Homebody/ Kabul (Kushner) – 296, 297

Hopa, trăim! (Toller)

Horler, Ken – 301

Hospices de Beaune, Burgundy – 53

Hotel China / Hotel China (Foreman) – 185, 186

Hua, Wenya – 322

Hughes, Ted – 130

Istoria teribilă și neșfârșită a lui

Norodom Sihanouk/ L'histoire

terrible mais inachevee de

Norodom Sihanouk (Cixous) – 204

Les Iks (Brook) – 132

Iluzia comică (Corneille) – 115

Imperial Maly Theatre

Independent – 100, 297, 329

Independent on Sunday – 297, 329

Independent Theatre, Cracovia

L'Indiade... / Indiada sau India

viselor lor (Cixous) – 206

Inelul nibelungilor (Wagner)

Infernul lui Dante – 278

Infinituri / Infinities (Barrow) – 148

Ingalls, James – 323

International School of Theatre

Anthropology (ISTA) – 166

Intimate Theatre

Intimite / Intimacy – 247

Io Bertolt Brecht

Ionesco, Eugene – 65, 279

Ifigenia la Aulis (Euripide)

Ifigenia in Taurida

Institutul de Stat de arte teatrale /

State Institute for Theatre Arts,

Moscova

Iraq – 320, 324

Irving, Henry – 28

Împăratul muștelor (Golding)

În colonia penală / In the Penal

Colony – 201

În singurătatea câmpurilor de

bumbac/ Dans la solitude des

champs de cotton (Koltes) – 252

- Întoarcerea lui Odysseus*
(Wypianski) – 92, 93
- Întoarcerea în deșert / Retour au desert* (Koltes) – 252
- Întreprinzătorul / Le Faiseur*
(Balzac) – 90
- Jacovskis, Adomas – 291
- James, Henry
- Janacek, Leos – 305
- Jarema, Maria – 92
- Jencks, Charles – 219
- Jenufa* (Janacek) – 305
- Jesus Christ Superstar* – 270
- Jocul celor puternici / Il Gioco dei potenti* (trilogia shakeaspeariana Henric) – 118
- John Bullion* – 104
- John Gabriel Borkman* – 149
- Johnny Noble* (MacColl) – 104
- Jones, Cherry – 275
- Jones, Craig – 180
- Jones, Sabra – 83
- Jonson, Ben: Volpone – 302
- Jooss, Kurt – 220
- Jordan, June – 321
- Jouvet, Louis – 49, 52
- Juilliard School of Music, New York
- Julius Caesar* (Shakespeare) – 14
- Jullien, John – 13
- Jung, Carl Gusta
- Kabuki – 207, 209, 211, 212, 217
- Kaledin, Serghei – 257
- Kantor, Tadeusz – 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 315
- Kaspariana* – 168
- Kathakali – 165, 166, 209
- Katsulas, Andreas – 131
- Kean, Edmund – 79
- Kennedy Center, Washington
- Kick theatre company
- King Lear* (filmul lui Godard) – 318
- Kissing God Goodbye* (Jordan)
- Kleberg, Lard – 242
- Kleist, Heinrich von – 90, 258
- Knebel, Maria – 241
- Kochergin, Eduard – 258
- Koltes, Bernard-Marie
- Komissarjevski, Fiodor – 69
- Kontakthof* (Bausch) – 221, 222
- Koonen, Alisa – 54, 55
- Kordian* – 141
- Korostilev, Vadim
- Krampack companie de teatru – 333
- Kraus, Karl – 148
- Kruse, A. – 272
- Kubrick, Stanley
- Kumeiga, Jennifer – 142, 144, 145
- Kurisev, Serghei – 254
- Kurosawa, Akiro – 209
- Kushner, Tony – 296, 297
- Kyogen tradiția – 167
- Laban, Rudolf – 101, 102, 103, 220, 223
- Laboratory Theatre
- Lady Macbeth din Mtesnk / Lady Macbeth of Mtensk* (Sostakovici)
- Lamentația împărătesei / The Lament of the Empress* (Bausch) – 223
- Lang, Jack – 115
- The Last September* (film) – 325
- Latenas, Faustas – 291
- Laughton, Charles – 74, 75
- Laurent, Jeanne – 86
- Laurie, Hugh – 312
- Lava* (Foreman) – 187

- Lavrov, Nikolai – 257
- LeCompte, Elizabeth – 261, 262, 263, 264, 265
- Lecoq, Jacques – 208, 228, 312, 113, 314, 317
- Lemetre, Jean-Jacques
- Leningrad State Theatre Institute
- Lepage, Robert – 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312
- Lester, Adrian
- Lăsați artistul să moară* (Kantor)
- Levinson, Andrei
- Liceu theatre, Barcelona
- Livada de vișini (Cehov)
- Lighthouse Company, Adelaide
- Lindefors, Viveca
- Lingaul-Bizon / Crapaud-Bouffle*
- Lingotto, Turin
- Lithuanian International Theatre Festival(LIFE)
- Little Theatre mișcarea teatrală
- Littlewood, Joan
- Living Theatre
- Lizaran, Anna
- Lloyd Webber, Andrew
- Lolita / Lolitasceneggiatura*
- London, Roy
- London: Stein's production of
Summerfolk; Theatre Workshop;
theatres; see also under names of
theatres
- A Long Long Trail* (program radio)
- Lorca, Federico Garcia; *Casa
Bernardei Alba*
- Lorenzaccio*: producția lui Vilar
- Los Angeles Festival
- Lott, Eric
- LSD (... *Just the Hight Points*)
- Luminile boemei / Lucas de Bohemia*
(Valle-Inclan)
- Lulu*
- Lyon: amfiteatrul
- Liubimov, Yuri
- Lupta cu negrii și câini / Combat de
negre et de chiens* (Koltes)
- Mabou Mines
- Macbeth* (Shakespeare): producția lui
Bieito; producția lui Littlewood;
producția lui Nekrosius; versiunea
lui Ninagawa versions; producția
lui Strehler
- Mă trec florii / I've Got the Shakes*
(Foreman)
- McBurney, Simon
- MacColl, Ewan
- McDormand, Frances
- Machado, Eduardo
- Maeterlinck, Maurice
- Magni, Marcello
- Le Mahabharata* (Brook)
- Mahagonny* (Brecht)
- Maimuța păroasă / The Hairy Ape*
(O'Neill)
- Maleczek, Ruth
- Malevich, Kazimir
- Malina, Judith: și Living Theatre
- Malii Drama Teatr (Teatrul Mic) din
Sankt Petesburg
- Mamontovas, Andrius
- Manchester: Littlewood si Workers'
Theatre Movement
- Marile probleme ale lui Samuel /
Samuel's Major Problems*
(Foreman)
- Marivaux, Pierre
- Marr, David

- Masterson, Pete
Masurca Fogo (Bausch)
Il Mattino
 Maiakovski, Vladimir
Mama / The Mother (Brecht)
Măsură pentru măsură
 (Shakespeare): producția lui
 Bieito; producția lui Cramphorn;
 producția lui Donnellan; producția
 lui Ronconi
Mazepa (Ceaikovski)
Măsură necesare / Die Massnahme
 (Brecht)
Medeea (Euripide)
 Mee, Charles
 Meiningen compania de teatru
 Mekas, Jonas
 Melbourne
 Melbourne Theatre Company
 Melvin, Murray
Memoria lui Shakespeare /
Shakespeare's Memory (Stein)
Men in White
 Mennen, Richard
 MenoFortas teatrul, Vilnius
Méphisto (Mnouchkine)
 Mévisto, Auguste Wistiaux
 Meyerhold, Vsevolod influența
 Miami Vice
Micul Organon (Brecht)
 Milano: producțiile lui Ronconi; vezi
 deasemenea Piccolo Teatro di
 Milano
 Miliotti, Vassili
 Miller, Harry
Mileniul se apropie / Millennium
Approaches (Kushner)
Milionul (Barba și Odin Teatret)
 Minchinton, Mark
Mintea rege / The Mind King
 (Foreman)
A Minute Too Late
Miracolul
Miracolul pâinii aurite/ Le Miracle
du pain doré
 Mirren, Helen
Miss fericire universală / Miss
Universal Happiness (Foreman)
Mnemonic
 Mnouchkine, Ariane
Moartea lui Danton (Buchner)
Moartea lui Klinghoffer The Death
of Klinghoffer (Adams/Sellars)
Moartea lui Tintagiles (Maeterlinck)
 Moliere
Le Monde
 Monjo, Justin
 Monteverdi, Claudio
Un monument pentru Ishi / A
Monument for Ishi
 Moore, George
 Moretti, Marcello
The Mormon Project
 Moscova; vezi deasemenea Teatrul
 Kamernii, Institutul de Stat Pentru
 Arte
Mutter Courage (Brecht)
 Mountain Hall Theatre
 Moreys, Bill
 Mozart, Wolfgang Amadeus: *Così fan*
Tutte; Don Giovanni; Nunta lui
Figaro
 Mozart and Salieri (Pushkin)
Mult zgomot pentru nimic / Much
Ado About Nothing (Shakespeare)
 Müller, Heiner
 Museum of Modern Art
 Muybridge, Eadweard

Mistere/ Mysteries

Nabokov, Vladimir
 Nadj, Josef
 Nagasaki
 Nancy Festival of Young Theatre
 “Nașterea tragediei” (Nietzsche)
 National Actors’ Theatre, New York
 National Institute of Dramatic Art
 (NIDA)
 National Theatre of Finland / Teatrul
 Național din Finlanda
 Nasul (Gogol)
 Nebunul și călugărița (Kantor)
 Negrul/ *The Negro*
 Neguțătorul din Veneția/ *The
 Merchant of Venice* (Shakespeare)
 Nekrosius, Eimuntas
 Nelken (Bausch)
 Nemirovici-Danchenko, Vladimir
 Netherlands Opera / *Opera
 Olandeză*
 Netherwood (White)
 Neumann, Fred
 Nevin, Robyn
 New American Ballet
 New York
 New York Times
 New York University
 Newlove, Jean
 Newsweek
 Nicio piesă, nicio pozie ... / *No Plays
 No Poetry...* (Brecht)
 Nietzsche, Friedrich: influența asupra
 lui Tairov
 Nimrod Theatre Company
 NINAGAWA *Macbeth*
 Ninagawa, Yukio

Nixon în China / Nixon in China
 (Adams/Sellers)
 Nowra, Louis
*Noaptea bergamască / La nuit
 Bergamasque* (Bergerat)
Nucléa (Pichette)
Numai tu / Nur Du (Bausch)
Nu mă voi întoarce niciodată
 (Kantor)
Nunta însângărată (Lorca)
Nunta lui Figaro (Mozart)
 Nuovo Piccolo teatru
*Nu vei fi mereu în vârf / You Won’t
 Always Be On Top* (Chapman)

*O altă Fedra, dacă vă place / Una
 altra Fedra, si us plau* (Espriu)
O afacere de familie (Ostrovski)
Oaspetele de piatră
 Obaldia, René de
 O’Brien, Richard
 Odéon, Paris
 Odéon-Théâtre de l’Europe, Paris
 Odin Teatret, Holstenbro (Denmark)
 Odissi tradiția
Oedip al Colonos (Sofocle)
Oedipus Rex (Sofocle)
 Offenbach, Jacques *vezi Poveștile
 lui Hoffmann*
 Ogier, Bulle
 Ogilvie, George
*O, ce război minunat! / Oh What a
 Lovely War!*
 Old Tote Theatre Company
Oliver!
 Olivier, Laurence
 Olympia teatrul, London
Omor în catedrală
 Omul cel bun din Sâciun (Brecht)

- O'Neil, Eugene: *Împăratul Jones/ The Emperer Jones; Maimuța părtoasă / The Hairy Ape; Straniul interludiu / Strange Interlude; Patima de sub ulmi / Desire under the Elms*
- Open Theater, New York
- Opera, Paris
- Opera Australia
- Opera cerșetorului/ The Beggar's Opera* (John Gay)
- Opera de trei parale* (Brecht)
- Opole (near Wroclaw), Poland
- Orașul sperjur / La Ville perjure*
- Orestia* (Eschil)
- Orfeu și Întoarcerea lui Ulise în patrie / L'Orfeo e Il ritorno di Ulisse in patria* (Monteverdi)
- Orghast* (Hughes)
- Orlando Furioso (Ariosto)
- Ornitofilene*
- Osiniski, Zbigniew
- Ostaticul/ The Hostage* (Behan)
- Ostrovski, Aleksandr Nikolaievici
- Otello* (Verdi)
- Othello* (Shakespeare)
- Overlie, Mary
- O zi mai lungă decât un secol / A Day Longer than a Century* (Aitmatov)
- Oxford: *Visul unei nopți de vară a lui Reinhardt*
- Oxyrhincus Evangeliet*
- Pacino, Al
- Pagneux, Monika
- Palatul Bunei dispoziții / Fun Palace proiect* (Littlewood)
- Palatul Chaillot / Palais de Chaillot, Paris: Vilar
- Palatul Papilor / Palais des Papes, Avignon
- Palermo, Palermo
- Pall Mall Gazette*
- Panigrahi, Sanjukhta
- Paquet, Alfons
- Paradisul acum / Paradise Now* (Living Theatre)
- Paravanele* (Genet)
- Paris: *vezi* nume de teatre
- Paris Theatre
- Pasolini, Pier Paolo
- Pasqual, Lluís
- Patel, Neil
- Patima de sub ulmi / Desire under the Elms* (O'Neill)
- Patimile dramatice I*
- Patimile dramatice II*
- Patria în pericol / La Patrie en danger*
- Patterson, Michael
- Păcat că este o curvă* (Ford)
- Pe cheiul de Vest / Quai ouest (Koltes)
- Peduzzi, Richard
- Peer Gynt* (Ibsen)
- Pentru un sfârșit al Judecății Domnului / For an End to the Judgement of God* (Artaud)
- Pentru tine, Birdie / To you, Birdie* (LeCompte)
- Pescărușul* (Cehov)
- Pinguinul Touquet / Penguin Touquet* (Foreman)
- Pentagon, Washington: în teatrul lui Sellars
- Peony pavilion* (Tang Xianzu)

- Perestroika* (Kushner)
Perfecționistul / The Perfectionist
 (Williamson)
 The Performing Garage
Pericle (Shakespeare)
Permanent Brain Damage (Foreman)
Persii (Eschil)
Peter și Wendy / Peter and Wendy
 (Breuer)
Le petit pauvre (Copeau)
 Philippe, Gérard
Phoenix (Tvetaieva)
Piața (Eliseeva)
Piațeta / Il Campiello (Goldoni):
 producția lui Piccolo Teatro
 Piccoli, Michel
 Piccolo Teatro di Milano
 Pichette, Henri
Piggi Bank
 Pinget, Robert
 Pinter, Harold
 Pirandello, Luigi
Pirosmani, Pirosmani (Kirostilev)
 Piscator, Erwin
 Piscator-Bühne
 Pitoëff, Georges
 Planchon, Roger
 Planella, Pere
 Plath, Sylvia
 Platon
 Platonov, Andrei
 Platonov (Cehov)
Play (Mabou Mines)
Piesa fără nume (Cehov)
 Playbox Theatre, Melbourne
Plăci tectonice / Tectonic plates
 (Lepage)
 Poe, Lugné
 Polonia
- Popor și cultură / Peuple et Culture*
 Popov, Andrei
 Popov, Igor
 Poray-Koshits, Alexey
Posedații (Dostoevski)
Poveste de iarnă (Shakespeare)
Povestea peștelui / Fish Story
Poveștirile lui Hoffmann
Pregătește-te! / Brace up!
 (LeCompte)
Puterea întunericii (Tolstoi)
 Prado Laboratory
Prea multă minte strică (Griboedov)
 Premiile Obie
Presiune în cabină / Cabin Pressure
 (Bogart)
 Price, Cedric
 Primul Război Mondial
 Principal Theatre, Barcelona
Prințul Constant (Calderon)
Prințul von Homburg (Kleist)
Prințesa Brambilla
Privirea surdului / Deafman Glance
 (Wilson)
Private Lives (Coward)
Problemele majore ale lui Samuel /
Samuel's Major Problems
 (Foreman)
 Prokofiev, Serghei
 Proletarisches Theater
Prometeu înlănțuit (Euripides)
 Providence, Rhode island
 Rybyszewski, Stanislaw
Publicul / El publico (Lorca)
 Puigserver, Fabia
 Purcel, Henry
 Puskin, Aleksandr
- Quadric, Franco

Quartet (Wilson)

Québec

Racine, Jean: *Andromaca; Fedra*

RADA (Royal Academy of Dramatic Art)

Raffles, Gerry

The Rake's Progress (Stravinski)

Ramicova, Dunya

Rasmussen, Iben Nagel

Rasputin (Piscator)

Răsărit de soare/ Sunrise (Nowra)

Raymond, Bill

Recamier theatre

Revista roşie/ Rote Rummel Revue (Piscator)

Regele Lear/ King Lear

(Shakespeare): producția lui

Breuer; producția lui Brook de la

RSC; producția lui Donnellan;

versiunea lui Ninagawa; producția

de la Piccolo Teatro; producția lui

Sellers; producția lui Suzuki

Regele Ioan/ King John

(Shakespeare)

Regiebuch/ Caiet de regie

(Reinhardt)

La Reine Margot (film)

Reinhardt, Max

La Repubblica

Rețeaua/ The Connection (Gelber)

Reynolds, Roger

Rice, Tim

Richard II (Shakespeare)

Richard III (Shakespeare)

Rilke, Rainer Maria

Rimer, J Thomas

Roberto Zucco (Koltes)

The Rocky Horror Show (Jim Sharman)

Romea Theatre, Barcelona

Romeo și Julieta (Shakespeare)

Ronconi, Luca

Rorrison, Hugh

Rossini, Gioacchino Antonio

Route 1&9 – 262

Royal Academy of Dramatic Art see RADA

Royal Lyceum Company

Royal Shakespeare Academy Company

Royal Shakespere Company (RSC)

Royal Show (Nowra)

Rubinstein, Anton

Rush, Geoffrey

Rylance, Mark

Le Sacré du printemps

Salacrou, Armand

Salomeea/ Salomé (Strauss)

Salzburg: producția Everyman a lui Reinhardt

Sanguineti, Edoardo

Santa Croce, Venice

Sao Paulo: teatrul agit-prop al lui Boal

Saratoga International Theatre Institute

Sartori, Amleto

Sartre, Jean-Paul

Sălbatic/ Iubire / Savage/ Love (Chaikin)

Savarese, N

Salvat/ Saved (Bond)

Savonarola

Schaubühne

Schechner, Richard

- Schemer* (Balzac)
Schluck and Jau
 Schlaumberger, Jean
 Schmidt, Jacques
 Schonberg, Arnold
 Școala de Artă Dramatică (Vasiliev)
 Schpet, Gustav
 Schuette, James
 Schulz, Bruno
 Schumacher, C.
 Schumann, Peter
Svejk în cel de-al Doilea Război Mondial (Brecht)
 Scofield, Paul
 Segal, Howie
 Selbourne, D
 Sellars, Peter
 Sellin, E
Șarpele (Chaikin)
 Serré, André
 Setgaya Public Theatre, Tokyo
Șăptămâna tragică/ La setmana tragic (Pasqual)
 1789 (Théâtre du Soleil)
 1793 (Théâtre du Soleil)
 Sewell, Stephen
Șf. Ioana a abatoarelor (Brecht)
Șf. Uliva/ Santa Uliva
 Shakespeare, William; *Antoniou și Cleopatra; Cum vă place; Coriolanus; Hamlet; Henry IV; Henry trilogia* (Strehler); *Julius Caesar; Regele Ioan; Regele Lear; Măsură pentru măsură; Neguțatorul din Veneția; Visul unei nopți de vară; producțiile lui Mnouchkine; Othello; Pericle; Richard II; Richard III; Romeo și Juliet; Futuna; Titus Andronicus;*
A douăzprezecea noapte; Doi tineri din Verona; Poveste de iarnă
 A Shakespeare Company
 Sharman, Jim
 Shaw, Fiona
 Shay, George Bernadr
 Shelley, Percy Bysshe: *Familia Cenci*
 Shepard, Sam
 Shepard, Scott
 Sherin, Mimi Jordan
 Shinobu, Origuchi
 Sostakovici, Dmitri
Semnalizează șoferului/ Signal Driver (White)
 SITI Company
Șase personaje în căutarea unui autor (Pirandello)
 Slavkin, Viktor
 Slavianski Bazar: întâlnirea dintre Stanislavski și Nemirovici
 Slowaski, Juliusz
 Sofocle: *Ajax; Antigona; Electra; Oedip la Colona; Oedipus Rex*
 Soleri, Ferruccio
Solo pentru un ceas cu corzi (Zahradnik)
Son Frere (film)
 Sondheim, Stephen
Spălătorul de geamuri/ Der Fensterputzer (Bausch)
Sonata fantomelor (Strindberg)
 South Australian Ministry of the Arts
South Pacific
Spectacolul mutației/ The Mutation Show (Chaikin)
 Spokaite, Eagle
 Spoleto Festival
 St Mark's Church teatrul, New York

- St Martin's Theatre, Melbourne
 St Pancras Project (Warner)
 St Petersburg
 La Stampa
 Stanislavski, Konstantin; și Dodin;
 critica lui Donnellan; *études*;
 Hamlet (cu Craig); influență; și
 Meyorhold; și Nemirovich; realism
Stele în lumina dimineții (Galin)
 State Theatre Company of South
 Australia
 State Youth Theatre, Vilnius
 Statele Unite ale Americii; criticate
 în teatrul lui Sellars; examinate în
 teatrul lui Bogart
Steaguri/ Fahnen (Paquet)
 Stein, Peter
 Straniul interludiu (O'Neill)
 Strasberg, Lee
 Strauss, Richard
 Stravinsky, Igor
 Strada crocodililor / The Street of
 Crocodiles
 Strigatul oamenilor pentru carne /
 The Cry of the People for Meat
 Strehler, Giorgio
 Strindberg, August
 Strigoii (Ibsen)
 Studio (Piccolo complex), Milano
 Sumurun
 Suresnes
 Sutton, Sheryl
 Suzuki, Tadashi
 Sydney Festival
 Sydney Opera House; Drama Theatre
 Sydney Theatre Company
 Sudney University Dramatic Society
 Simfonia sobolanilor / Symphony of
 Rats (Foreman)
 Sapte fluvii ale râului Ota / The
 Seven Streams of the River Ota
 (Lepage)
 Teatrul de drama și comedie Taganka
 Teatrul Noh / Noh theatre
 Tairov, Alexander
 Les Tambours sur la digue (Cixous)
 Tan Dun
 Tang Xianzu
 Tanzabend
 Tanztheater Wuppertal
 Tartuffe (Moliere)
 Tasso
 Taviani, Ferdinando
 Teatrul Lliure (Catalonia)
 Teatrul de Arta din Moscova
 Teatrul de Camera Moscova /
 Kamernii Teatr
 Teatrul Imperial Mic
 Teatro alla Scala, Milano
 Teatro Maria Guerrero
 Teatro Stabile di Torino
 Teatro Strehler
 Telson, Bob
 10.000 de mile departare / 10,000
 Miles Away
 Terminalul / Terminal (Chaikin)
 Terry, Ellen
 Texte pentru nimic / Texts for Noth-
 ing (Beckett)
 Theater am Bulowplatz
 Theater am Nollendorfplatz
 Theatre der Freien Volksbühne
 Théâtre Alfred Jary
 Teatrul și dublul sau (Artaud)
 Théâtre Antoine
 Theatre de Complicite
 Théâtre de Sartrouville

- Theatre des Amandiers, Nanterre
 Théâtre des Nations, Paris
 Théâtre d'OEuvre
 Théâtre du Soleil, Paris
 Theatre for the New City, New York
 Teatrul liber / Théâtre Libre
 Théâtre National de L'Odéon
 Théâtre National Populaire de
 Villeurbanne, Lyon
 Théâtre National Populaire (TNP),
 Paris
 Theatre Royal, Stratford East (Lon-
 don)
 Teatrul Studio, Teatrul de Artă din
 Moscova
 Teatrul Vahatangov
 Theatre Union
 Theatre Workshop
 Theodora (Handel)
 Thomas, Martin
 Thompson, Emma
 Thomson, Brian
 Tibet
 Tinerii oameni și paianjenul / Les Je-
 unes gens et l'araignée (Les Copi-
 aux)
 Tiranul Banderas / Tirano Banderas
 (Valle-Inclan)
 Titus Andronicus (Shakespeare)
 The Toad – Buffalo (Gatti)
 Tokyo vezi Setgaya Public Theatre
 Toller, Ernst
 Tolstoi, Leo; vezi de asemenea Ana
 Karenina
 Toghies (Chaikin)
 Toporkov, Vasili
 Cele trei vieți ale lui Lucie Cabrol /
 The Tree Lives of Lucie Cabrol
 Trei surori (Chekhov)
- Trilogia Dragonului / The Dragon's
 Trilogy (Lepage)
 Turisti și refugiați / Tourist and
 Refugees (Open Theatre)
 Către un teatru sarac (Grotowski)
 The Tower Project (Warner)
 Travail et Culture
 Trieste
 Troienele
 Tsvetayeva, Marina
 Tsy-pin, George
 Tudor, Anthony
 Turin
 Turn of the Screw (Britten)
 The Twybourne Affair (White)
 Tytell, John
- “Uber-marionette” / “Supra-mari-
 oneta”
 Uccello, Paulo
 Un tip altfel / The Quare Fellow
 (Behan)
 Ulciorul sfărâmat (Kleist)
 Ultima bandă a lui Krapp
 Ultimele zile ale umanității / Gli ul-
 timo giorni dell'umanità (Kraus)
 Ultimul caravanserai / Le Dernier
 caravanserail (Odyssees)
 (Mnouchkine)
 Un suflet vesel / A Cherry Soul
 (White)
 Un om pentru toate anotimpurile /
 Thomas Moore / A Man for All
 Seasons/Thomas More (Bolt)
 Uriasul orb dansează / The Blind
 Giant is Dancing (Sewell)
 Un sezon la Sasparillia / The Season
 at Sarsaparilla (White)
 Unchiul Vanea (Chekhov)

- Union des Théâtres de l'Europe
 Uniunea Sovietica
 The Upstairs Theatre
 Uranium (Littlewood)
 Uriasii muntilor
 Un om care se numea Joi (Tairov)
 US (Brook)

 Vahtangov, Evgheni
 Valk, Kate
 Valle-Inclan, Ramon del
 Varsovia
 Vasiliev, Anatoli
 Vassa Jeleznova (Gorki)
 Vârsta de aur / L'Age D'Or
 Vega, Lope de
 Verdi, Giuseppe
 Verga, Giovanni
 Verhaeren, Emile
 Vermont
 Vian, Boris
 Viata lui Galilei (Brecht)
 Viata e vis (Calderon)
 Viata unui om (Andreiev)
 Viata si timpurile lui Sigmund Freud
 /The Life and Times of Sigmund
 Freud (Wilson)
 Vine si pleaca / Come and go (
 Mabou Mines)
 Visul (Strindberg)
 Visul unei nopti de vara (Shake-
 speare): productia lui Bieito; pro-
 ductia lui Bogart; productia lui
 Brook; productia lui Donnellan;
 productia lui Reinhardt
 Viata la tara (Gorki)
 Viata Regelui Eduardo II al Angliei /
 La vida del Rey Eduardo II de
 Iglatterra (Pasqual)

 Vietnam Discourse (Weiss)
 Vikingii la Helgeland (Ibsen)
 Viktor (Bausch)
 Vilar, Jean
 Vilegiatura trilogie (Goldoni)
 Vilnius vezi State Youth Theatre
 Vinaver, Michael
 Viziuni / Visions (Nowra)
 Vitrac, Roger
 Vivian Beaumont Theater (Lincoln
 Center), New York
 Vogel, Paula
 Volksbühne
 Volpone (Jonson)
 Visotski, Vladimir

 Wagner, Richard: productia lui
 Chereau
 Walton, M.J
 Wardle, Irving
 Wardle, Andy
 Warner, Deborah
 Warrilow, David
 Washington DC
 The Wasteland
 Watson
 Wedekind, Frank
 Weigel, Helen
 Weinstein, Steven
 Weiss, Peter
 Welles, Orson
 Wellman, Mac
 Wesker, Arnold
 West, Darron L
 White, Patrick; spectacolele lui Arm-
 field; spectacolele lui Sharman
 Wiesenland (Bausch)
 Wigman, Mary
 Williams, David

INDEX

Williams, Tennessee
Williamson, David
Wilson, Robert
Winton, Tim: Cloudstreet
Witkiewiz, Ignacy
Wolford, L.
Woolf, Virginia
Wooster Group
Workcentre, Pontedera (Italia)
Workers' Theatre Movement
Woyzeck (Berg)
Wright, Frack Lloyd
Wyllie, Daniel
Wypianski, Stanislaw

Yankowitz, Susan
Yerma (Lorca)
Young, Willy

Zahradnik, Oswald
Zborul peste ocean / Der Ozeanflug
 (Brecht)
Zeami
Zece zile care au zguduit lumea
Ziua Rusiei (Piscator)
Zi si noapte / Day and Night
Zorile (Verhaeren)
Zimet, Paul

NOTA TRADUCĂTORULUI

Pentru mai multă claritate, aş vrea să precizez aici că majoritatea notelor traducătorului din textele traduse de mine, provin din informații existente on-line, în principal via website-urile personale ale artiștilor și companiilor respective. Am mai folosit pentru documentare volume separate despre Richard Foreman, Robert Lepage, Wooster Group, Ariane Mnouchkine, Robert Wilson (lista integrală mai jos), precum și conversații personale sau interviuri cu Richard Foreman, Lev Dodin, Patrice Chéreau, Declan Donnellan, Elizabeth Lecompte și Lee Breuer.

Partea cea mai dificilă a traducerii nu a fost aceea legată de termeni vizând munca propriu-zisă în teatru, metode, școli de gândire și antrenament, chiar dacă unele dintre ele sunt pomenite la noi pentru prima dată, ci aceea care se referă la asimilarea în opera unora dintre creatorii incluși aici a realităților contemporane din culturile în care ei s-au format. Multe dintre acestea au rămas străine societății românești sau nu sunt încă desemnate de termeni autohtoni. În cazul unor termeni intraductibili, am preferat redarea în original și explicarea în note suplimentare, în loc de inventarea de noi cuvinte. Așa cum termenii din informatică au intrat în limba română ca neologisme cred că și termeni indicând realități din alte domenii, precum *performance*, *gender*, *gay*, *cross-dressing*, etc ar trebui acceptate ca atare. Inventarea de cuvinte românești nu ar crea decât efectul ridicol al celebrului "gât-legău" prin care puriștii insistau cândva să desemneze "cravata" venind din franceză.

Nu pot decât să sper că acest volum va aduce, pe lângă informații și analize esențiale despre poetica de scenă a celor mai cunoscuți creatori ai secolului 20, și un val de noi realități și cuvinte ce vor contribui la

familiarizarea cât mai rapidă cu o terminologie de specialitate folosită deja în întreaga lume.

În încheiere aş vrea să mulţumesc:

Mariei Shevtsova, care a intermediat cu graţie şi răbdare legătura cu editura Routledge, cedând gratuit drepturile sale Festivalului Naţional de Teatru;

Ancăi Ioniţă, pentru că a acceptat să intre împreună cu mine în această aventură a traducerii, de dragul studenţilor ei;

Lui **Lucian Ban**, pentru ochiul critic cu care a citit aceste portrete înainte ca ele să intre în volum şi pentru lămurirea unor concepte şi realităţi ţinând în mod profund de imaginarul american contemporan.

Cristina Modreanu

Listă lucrări consultate:

1. Art&Performance Series – Richard Foreman, edited by Gerald Rabkin, The Johns Hopkins University Press, 1999
2. Connecting Flights – Robert Lepage, in conversation with Remy Charest, Theater Communications Group, 1998
3. David Savran – Breaking the Rules – The Wooster Group, Theater Communications Group, 1988
4. Judith G. Miller – Ariane Mnouchkine, Routledge Performance Practitioners, 2007
5. Josette Feral – Întâlniri cu Ariane Mnouchkine, editura ArtSpect, traducere Raluca Vida, 2009
6. Eugenio Barba – Burning the House. On Directing and Dramaturgy, Routledge, 2010
7. Katharina Otto-Bernstein – Absolute Wilson, Prestel Verlag, New York, 2006

AUTORI

Birgit Beumers este lector universitar la Departamentul de Cultură rusă al Universității Bristol. Este specializată în cultura rusă contemporană, mai ales în cinema și teatru. Printre cărțile publicate de ea se numără *Yuri Liubimov at the Taganka Theatre 1964-1994* (Amsterdam: Harwood, 1997), *Burnt by the Sun* (London: I.B. Tauris, 2000) și volumul editat *Russia on Reels: The Russian Idea in Post-Soviet Cinema* (I.B. Tauris, 1999).

Ian Carruthers predă la Departamentul de Teatru al Universității La Trobe din 1985. Este co-editor (împreună cu Minami Ryuta și John Gillies) al volumului *Performing Shakespeare in Japan* (Cambridge University Press, 2001) și co-autor (împreună cu Takahashi Yasunari) al cărții *The Theatre of Suzuki Tadashi* (CUP, 2004).

Jean Chothia este lector al Departamentului de Teatru din cadrul Facultății de Engleză a Universității Cambridge și deținătoare a unei burse Selwyn. A publicat volumele *Forging a Language: A Study of the Plays of Eugene O'Neill* (Cambridge University Press, 1979), *Directors in Perspective: André Antoine* (CUP, 1991), *English Drama, 1890-1940* (Harlow: Longman, 1996) și *The New Woman and Other Emancipated Woman Plays* (Oxford University Press, 1998). Domeniile ei de cercetare includ limbajul dramatic și Shakespeare în teatru și film. Studiile ei actuale se axează pe regia multimediei și a revoluțiilor.

Scott T. Cummings predă și regizează la Departamentul de Teatru al Universității din Boston. Autor al volumului *Ann Bogart and Charles Mee: Remaking American Theatre* (Cambridge University Press, 2005), el a publicat articole în numeroase reviste și ziare, printre care

Modern Drama, Theatre Journal, American Theatre și *Boston Phoenix*.

Maria M. Delgado este profesor de Drama și Arte Teatrale la Universitatea Queen Mary din Londra. Ea este autorul volumului *Other Spanish Theatres: Erasure and Inscription on the Twentieth - Century Spanish Stage* (Manchester University Press, 2003) și co-editor al cărților *In Contact with Gods?: Directors Talk Theatre* (împreună cu Paul Heritage, MUP, 1996), *Conducting a Life: Reflections on the Theatre of Maria Irene Fornes* (editată împreună cu Caridad Svich, Lyme, NH: Smith & Kraus, 1999), *The Paris Jigshaw: Internationalism and the City's Stages* (with David Bradby, MUP, 2002), *Theatre in Crisis?: Performance Manifestos for a New Century* (with Caridad Svich, MUP, 2002) și *Bernard-Marie Koltès Plays: 2* (London: Methuen, 2004). Este co-editor al *Contemporary Theatre Review* și al seriei *Theatre: Theory/ Practice/ Performance*, membru al board-ului consultativ al *TheatreForum* și editor contributor pentru *Western European Stages*.

Nadine Holdsworth este lector universitar la Departamentul de Teatru și Studii de *Performance* al Universității din Warwick. A scris despre grupurile teatrale 7:84, Theatre Workshop, Glasgow Unity și teatrul scoțian contemporan. A editat *Plays for England* de John Glasgow și scrierile despre teatru ale aceluiași autor, sub titlul *Naked Thoughts that Roam About* (London: Nick Hern, 2002). În 2006 a publicat o carte despre *Joan Littlewood* pentru seria Routledge Performance Practitioners.

Michal Kobialka este Decan și profesor de Teatru la Departamentul de Arte Teatrale și Dans al Universității Minnesota. El este autorul cărții *A Journey Through Other Spaces: Essays and Manifestos, 1944-1990* (Berkeley: University of California Press, 1993) și *This is My Body: Representational Practices in the Early Middle Ages* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999) care a primit în 2000 Premiul anual ATHE Research pentru realizare excepțională a unei cărți de practică teatrală și pedagogie. Kobialka este și editorul volumului *Of Borders and Thresholds: theatre History, Practice, and Theory* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999) și co-

editor (împreună cu Barbara Hanawalt) al volumului *Medieval Practices of Space* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000).

Dasha Krijanskaia este profesor asistent de teatru la Roosevelt Academy din Olanda. Este editor al cărții *Teatr: Russian Theatre Past and Present*. Domeniile ei de cercetare includ teatrul rusesc și est-european contemporan, teatrul modernist în Rusia și Europa, precum și metode regizorale din secolul 20. Publicațiile recente includ articole în revistele de specialitate *Slavic and Eastern European Performance*, *Theatre History Studies* și în ziarul moscovit *Kultura*.

Kazuko Matsuoka este critic de teatru și traducător a numeroase piese de Shakespeare, inclusiv *Richard III*, *Regele Lear* și *Pericles*. În 1995 a primit Premiul „Yuasa Yoshiko” pentru traducerea pieselor *Comedia Erorilor*, *Visul unei nopți de vară* și *Romeo și Julieta*. A mai tradus, de asemeni, piesele *Cloud 9* de Caryl Churchill, *Rosencrantz și Guildenstern sunt morți* de Tom Stoppard. Ea este și autorul unor studii critice, printre care *Kaidoku Shakespeare* – o carte de interviuri despre piesele lui Shakespeare cu psihoterapeutul Dr. Hayao Kawai (Tokyo: Shinchosha, 1999) și *Shakespeare Monogatari* (Tokyo: Shinchosha, 2004).

Ian Maxwell este Decanul Departamentului de Performance Studies al Universității din Sidney. Este autorul volumului *Phat Beats, Dope Rhymes: Hip Hop Down Under Comin' Upper* (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2003), o etnografie a culturii rap din suburbiile orașului Sidney. S-a pregătit ca regizor de teatru la Victorian College of Arts School of Drama și a scris pe larg despre o serie de practici incluse în aria *performance*-ului, de la Fotbalul australian și teatrul comunitar, până la avocatură.

Aoife Monks și-a terminat studiile doctorale la Trinity College, Dublin și predă teatru la Departamentul de Film, Teatru și Televiziune al Universității Reading. A lucrat ca intern pentru Wooster Group în 2003 și a publicat o serie de articole în revistele *Modern Drama* și *Australasian Drama Studies*.

Arkadi Ostrovski s-a născut la Moscova și a absolvit Academia Rusească de Arte Teatrale în 1993. Are un PhD la Universitatea Cambridge în 1999. Titlul tezei sale este *Stanislavsky meets England: Shakespeare, Byron, Dickens and The Moscow Art Theatre and its First Studio*. În prezent lucrează pentru Financial Times.

Gerald Rabkin a fost profesor emerit de Arte Teatrale la Mason Gross School of the Arts din cadrul Universității Rutgers. Este autorul volumului *Drama and Commitment: Politics in the American Theatre of the 1930's* (Indianapolis: Indiana University Press, 1964). A scris pe larg despre teatru pentru reviste populare sau academice, printre care *Soho Weekly News*, *Kansas City Star*, *New Statesman*, *The Drama Review*. A fost membru al Asociației Americane a Criticilor de Teatru și al Comitetului de Nominalizare pentru premiile Drama Desk și Lucille Lortel Off-Broadway.

John Rudlin este directorul Centrului Selavy din Franța, destinat cercetării și antrenamentului pentru spectacole de stradă. Este autorul cărților *Jacques Copeau* (Cambridge University Press, 1986) și *Copeau: Texts on Theatre* (cu Norman Paul, London: Routledge, 1989). A contribuit, de asemenea, cu un capitol despre Copeau, la volumul *Twentieth Century Actor Training* (ed. Alison Hodge, Routledge, 2000). A mai scris volumele *Commedia dell'arte: an Actor's Handbook* (Routledge, 1993) și *Commedia dell'arte: a Resource Book for Troupes* (împreună cu Olly Crick, Routledge, 2001).

Deborah Saivetz este regizor, trăiește la New York, iar spectacolele ei s-au jucat la teatre precum Clubbed Thumb, New Georges, The Drama League, Women's Project & Productions, New Dramatists, Powerhouse/New York Stage and Film și New Jersey Shakespeare Festival. Traducerea ei pentru piesa dramaturgului mexican Maria Morett, *Mujeres en el Encierro/ Women in Confinement*, a fost publicată în *TheatreForum* (iunie 2003). Predă la Baruch College din cadrul City University of New York.

David Williams este profesor de teatru la Dartington College of Arts, Anglia, și a lucrat ca profesor, scriitor, traducător, regizor, dramaturg și interpret în Australia și Anglia. A compilat și editat cărțile *Peter*

Brook: A theatrical Casebook (London: Methuen, 1988), *Peter Brook and the Mahabharata: Critical Perspectives* (London: Routledge, 1991) și *Collaborative Theatre: The Theatre du Soleil Sourcebook* (Routledge, 1999). Este editor consultant al *Performance Research* și editor contributor al *Writings on Dance*.

TRADUCĂTORI

Anca Ioniță este lector universitar doctor la Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică "I.L. Caragiale" din București. Absolventă a secției de Teatrologie a Facultății de Teatru din cadrul aceleiași universități, activitatea sa didactică include domeniile Istoria teatrului, Teatrologie, Spectacologie, precum și un curs recent de *Analiza procesului de creație teatrală*. Are, de asemenea, o bogată activitate jurnalistică în domeniul teatral, pe care l-a reflectat în cronici de spectacol, interviuri, eseuri, începând cu mijlocul anilor '90.

Cristina Modreanu este critic de teatru, doctor al Universității de Artă Teatrală și Cinematografică "I.L. Caragiale", București, cu o teză despre *Spațiul de joc în teatrul românesc după 1990*. Domeniile ei de cercetare mai includ noile direcții regizorale în teatrul contemporan și artele performative. A publicat mai multe volume de publicistică teatrală dedicate teatrului românesc. Este redactor-șef al revistei de artele spectacolului *Scena.ro*. A publicat articole despre teatrul românesc în reviste de specialitate internaționale, printre care *Theater der Zeit*, *Theater* (revistă editată de Yale University) și *Alternatives Théâtrales*.

