

UNITEXT - COLECȚIA FNT

TEATRUL POSTDRAMATIC

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



EDITURĂ A UNITER

Coperta: DAN STANCIU

(în fotografie: Hans-Thies Lehmann. © Florin Besu)

Redactor: ELENA POPESCU

© Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 1999/2005

© pentru versiunea română: UNITEXT/ UNITER, 2009

Traducerea s-a făcut după volumul Postdramatisches Theater: Essay / Hans-Thies Lehmann, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 1999

Colecția FNT

ISBN: 978-973-8129-44-3

Hans-Thies LEHMANN

TEATRUL POSTDRAMATIC

Traducere din limba germană de **Victor Scoradeț**

Editura UNITEXT
București, 2009

Hans-Thies Lehmann (n. 1944) este Profesor la Institut für Theater, Film und Medienwissenschaft, Universitatea din Frankfurt. El a publicat cărți despre Brecht și teoria materialistă a literaturii, precum și eseuri despre literatura modernă, teorie estetică, teatru și cinema.

PROLOG

Miză

Odată cu sfârșitul “Galaxiei Gutenberg”, textul scris și cartea se văd din nou puse sub semnul întrebării iar modalitatea de percepție se deplasează: percepția simultană și cea din multiple perspective o înlocuiesc pe aceea liniar-succesivă. O percepție mai superficială, în același timp mai cuprinzătoare, vine și ia locul aceleia centrate, mai profunde, al cărei model a fost lectura de texte literare. Lectura cea lentă, la fel ca și teatrul cel complicat și greoi, riscă să-și piardă statutul în confruntarea cu circulația, mult mai productivă, a imaginilor mișcate. Dependente estetic una de cealaltă într-o relație de productivă repulsie și atracție, literatura și teatrul ajung la statutul de practică minoritară. Teatrul nu mai e un mediu de comunicare în masă. A nega cu îndârjire acest fapt devine din ce în ce mai ridicol, a reflecta asupra lui devine din ce în ce mai urgent. Confruntat cu presiunea exercitată de cele două forțe reunite care sunt viteza și suprafața, discursul teatral se emancipează față de discursul literar, dar el se apropie totodată de acesta în ceea ce privește funcția lui generală în cultură. Fiindcă atât teatrul cât și literatura sunt texturi ce depind într-o măsură importantă de eliberarea unor energii ale imaginației active, energii din ce în ce mai slabe în civilizația consumului pasiv de imagini și date. La un nivel primar, nici teatrul, nici literatura nu funcționează prin reproducerea de imagini, ele sunt organizate mai degrabă ca sisteme complexe de semnificante. Totodată, “sectorul” cultural ajunge să fie supus din ce în ce mai mult legii vandabilității și rentabilității, iar aici se cuvine să remarcăm dezavantajul suplimentar

că teatrul nu dă la iveală un produs tangibil și prin urmare valorificabil pe piață, așa cum este cazul unui video, al unui film, al unui disc ori al unei cărți.

Noile tehnologii și noile medii devin din ce în ce mai “imateriale” – “Les Immateriaux” s-a numit o expoziție organizată în 1985 la Paris de către Jean-François Lyotard. Teatrul, dimpotrivă, se caracterizează în foarte mare măsură prin “materialitatea comunicării”. Spre deosebire de alte forme de practică artistică, el se distinge printr-o greutate materială considerabilă a materialelor și mijloacelor sale. În comparație cu creionul și hârtia poetului liric, cu uleiurile și pânza pictorului, el are nevoie de multe: activitatea permanentă a unor oameni vii, întreținerea scenelor, organizare, administrație și activitatea din ateliere, ca să nu mai vorbim de solicitările materiale ale artiștilor care lucrează în teatru. Cu toate astea, această instituție cu aparență aproape medievală își mai găsește încă, într-o surprinzătoare stabilitate, locul său în societate și în vecinătatea mediilor avansate din punct de vedere tehnic. În chip evident, ea îndeplinește o funcție care are de-a face tocmai cu “dezavantajele” ei.

Teatrul nu este numai locul *corpurilor* grele, ci și acela al *adunărilor reale*, în care are loc o intersectare, unică în felul ei, de viață organizată estetic cu viață cotidian reală. Spre deosebire de toate artele obiectului și ale mijlocirii mediatice, aici are loc atât actul estetic în sine (acela al jocului), cât și actul receptării (de către public) ca activitate reală într-un aici și acum.

Teatrul înseamnă: *un timp de viață comun*, petrecut și *consumat* împreună de către actori și spectatori în aerul respirat împreună în acel spațiu în care au loc jocul teatral și urmărirea lui. Emiterea și receptarea semnelor și a semnalelor *au loc în același timp*. Spectacolul de teatru face ca, din comportamentul pe scena și în sala în care se află spectatorii, să ia naștere un *text comun*, chiar și atunci când nu avem deloc de-a face cu un discurs vorbit. De aceea, o descriere satisfăcătoare a actului teatral este legată de lectura acestui text comun. Așa cum privirile tuturor celor implicați se pot întâlni virtual, tot astfel, *situația teatrală* alcătuiește o integritate de procese comunicative evidente și ascunse. Cercetarea care urmează are în vedere întrebarea referitoare la modul în care, începând

din anii 1970, practica scenică a utilizat acele date fundamentale ale teatrului, la felul în care le-a reflectat anume și le-a transformat direct în conținutul și tema reprezentației. Căci teatrul are în comun cu toate celelalte arte ale epocii (post)moderne predilecția sa pentru autoreflexare și autotematizare. Așa cum, după Roland Barthes, în epoca modernă, fiecare text ridică problema posibilităților lui – reușește limba să ajungă la real? –, tot așa, practica radicală a punerii în scenă își problematizează statutul de realitate iluzorie. Cuvinte-cheie precum autoreflexare și structură autotematică te fac să te gândești într-o primă instanță la dimensiunea textului, de vreme ce limba este aceea care, *par excellence*, deschide spațiul de manevră pentru utilizarea autoreflexivă a semnelor. Dar textul de teatru se supune doar aceluiași legi și dislocări precum semnele vizuale, auditive, gestuale, arhitectonice șamd. ale teatrului.

Un mod profund modificat de utilizare teatrală a semnelor face ca descrierea unui important sector al noului teatru drept “postdramatic” să apară cât se poate de adecvată. Pe de altă parte, chiar noul *text* de teatru este acela care, la rândul lui, își reflectă iar și iar condiția de alcătuire lingvistică, un text de teatru care “a încetat” în mare măsură “să mai fie dramatic”. Făcând aluzie la genul literar al dramei, titlul “Teatrul postdramatic” semnalizează legătura care continuă să funcționeze între teatru și text, chiar dacă, aici, în centru se află discursul *teatrului*, astfel încât e vorba despre text numai ca element, ca strat și “material” al creației scenice și nu ca stăpân al ei. Asta nu implică însă nicidecum o judecată apriorică de valoare. Se scriu în continuare texte importante iar termenul de “teatru de text”, utilizat adeseori peiorativ, se va dovedi, pe parcursul acestui studiu, a nu se referi nici pe departe la un fenomen pur și simplu depășit, ci la o varietate originală și autentică a teatrului postdramatic. Cu toate acestea, având în vedere stadiul actual al cercetării teoretice a discursurilor *scenice* nou apărute, total nesatisfăcător în comparație cu analiza *dramei*, pare adecvat ca și dimensiunea textului să fie cercetată hotărât în lumina realității teatrale.

În „textul de teatru care a încetat să mai fie dramatic” al prezentului (Poschmann), “principiile narațiunii și ale figurării” precum și ordinea unei “fabule” dispar. Se ajunge la o “autonomizare a limbii”². Schwab, Jelinek sau Goetz produc – păstrând în grade diferite dimensiunea dra-

matică – texte în care limba apare nu ca vorbire a personajelor – în măsura în care mai există personaje definibile ca atare –, ci ca teatralitate autonomă. În ceea ce ea numește „teatru ca instituție orală”, Ginka Steinwachs încearcă să conceapă realitatea scenică drept realitate poetico-senzuală, puternic potențată, a limbii. O lumină importantă asupra a ceea ce se întâmplă aici o aruncă noțiunea, susținută de Elfriede Jelinek, a “suprafețelor lingvistice” aflate față în față, înlocuind dialogul. După interpretarea plauzibilă a lui Poschmann³, această formulă se ridică împotriva dimensiunii de profunzime a personajelor care vorbesc, ceea ce ar însemna o iluzie mimetică. În această privință, metafora “suprafețelor lingvistice” este echivalentă cu revoluția petrecută în pictura modernă atunci când, în locul iluziei spațiului tridimensional, au fost „puse în scenă” planicitatea tabloului, realitatea lui bidimensională și aceea a culorii ca o calitate autonomă. Bineînțeles, interpretarea cum că limba autonomizată ar atesta lipsa interesului față de om⁴ nu apare a fi neapărat convingătoare. Nu e vorba mai degrabă despre o perspectivă schimbată asupra omului? Nu atât intenționalitatea – o caracteristică a subiectului –, cât absența acesteia, nu atât voința conștientă, cât dorința, nu atât “eul”, cât “subiectul inconștientului” sunt acelea care își găsesc articularea aici. Prin urmare, în loc să deplângem absența unei imagini predefinite a “Omului” în textele organizate postdramatic, ar fi preferabil să ne întrebăm care sunt noile posibilități de gândire și reprezentare pe care acestea le schițează pentru subiectul individual.

Intenții

Intenția acestui studiu nu este aceea a unui inventar exhaustiv. Ceea ce se încearcă este desfășurarea unei *logici estetice* a noului teatru. Faptul că o astfel de întreprindere nu prea a mai avut loc până acum are drept primă cauză împrejurarea că întâlnirea între teatrul radical și teoreticienii a căror gândire ar putea corespunde cu tendințele acestui teatru are loc foarte rar. Printre teatrologi, sunt foarte puțini aceia care privesc știința despre teatru într-o raportare consecventă la teatrul real existent, ca *reflectare a experienței teatrale*. La rândul lor, filosofii cugetă, ce-i drept, surprinzător de des asupra “teatrului” ca idee și concept, ei folosesc chiar

termeni precum “scenă” și “teatru” ca noțiuni ce structurează discursul teoretic, dar scriu rareori concret despre oameni de teatru sau forme de teatru concrete. Lecturile lui Jacques Derrida din Artaud, expunerile lui Gilles Deleuze despre Carmelo Bene ori textul clasic al lui Althusser despre Bertolazzi și Brecht sunt excepții cu atât mai importante și care nu fac decât să confirme această regulă.⁵ Dar adoptarea unei perspective de estetică *teatrală* face necesară observația că cercetările estetice implică dintotdeauna probleme în sensul cel mai larg *etice*, morale, politice și juridice, înainte s-ar fi spus: “de decență”. Arta și, cu atât mai mult, teatrul, care se implică în atâtea și atâtea feluri în societate – de la caracterul socia(bi)l al producției și finanțarea publică până la modul colectiv de receptare –, se situează în câmpul *practicii socio-simbolice reale*. Dacă reducția, operată frecvent, a esteticului la poziții și declarații sociale rămâne goală, atunci se poate spune, vice-versa, că rămâne oarbă orice interogație estetică ce nu recunoaște reflectarea normelor sociale de percepție și comportament în practica artistică a teatrului.

Descrierea acelor forme de teatru care sunt considerate aici ca fiind postdramatice e determinată de considerente pragmatice. Este vorba de încercarea, pe de o parte, de a situa dezvoltarea teatrului în secolul XX într-o perspectivă care se inspiră din evoluțiile, după cum se știe, încă greu de încadrat în categorii, ale teatrului nou și celui mai nou; pe de altă parte, de a sluji *înțelegerii teoretice și verbalizării experienței* la care ne supune acest teatru din zilele noastre, adeseori dificil, și de a stimula astfel perceptibilitatea lui precum și discuțiile despre el. Căci iată un lucru ce nu poate fi negat: este adevărat că noile forme de teatru au marcat în chip evident opera câtorva dintre cei mai importanți regizori ai timpului, că ele și-au găsit un public, mai mult sau mai puțin numeros, de cele mai multe ori mai degrabă tânăr, care s-a reunit și se reunește în jurul unor instituții precum Mickerytheater, Kaaitheater, Kampnagel, ori Mousonturm și TAT în Frankfurt, ori Hebbeltheater, Szene Salzburg și altele; ele au entuziasmat o serie de critici și unele dintre principiile lor estetice au reușit să se “aciueze” (chiar dacă, de cele mai multe ori, într-o formă diluată) în *establishment*-ul teatral. Cu toate astea, la majoritatea covârșitoare a publicului care așteaptă de la teatru – *grosso modo* vorbind – ilustrarea textelor clasice, care poate că mai acceptă sceno-

grafia “modernă”, dar este abonat la o fabulă inteligibilă, la coerența sensului, la autoafirmarea culturală și la sentimentele teatrale aferente, formele teatrale postdramatice ale unor Wilson, Fabre, Schleef sau Lauwers – ca să-i numim numai pe câțiva dintre oamenii de teatru care s-au bucurat de un grad înalt de afirmare – beneficiază de prea puțină înțelegere. Dar și aceora care sunt convinși de autenticitatea artistică și de statura unui astfel de teatru le lipsește în mare măsură instrumentarul conceptual cu ajutorul căruia să-și formuleze percepțiile. Lucrul acesta devine sesizabil prin predominanța criteriilor eminamente negative. Teatrul nou, auzim și citim adeseori, nu este asta, nici aia și nici cealaltă, dar categoriile și cuvintele pentru determinarea pozitivă și chiar și numai pentru descrierea a ceea ce ar putea fi el lipsesc în mare măsură. Studiul de față dorește să fie util în această direcție și totodată să încurajeze, în teatrul propriu-zis, acele moduri de lucru care se sustrag convenției a ceea ce este sau trebuie să fie teatrul.

În același timp, eseul acesta își propune să ușureze orientarea în peisajul atât de pestriț al noului teatru. Multe lucruri sunt schițate succint și ele și-ar atinge scopul chiar dacă n-ar face decât să motiveze niște analize ulterioare mai detaliate. O “panoramă” cuprinzătoare a noului teatru, cu toate varietățile sale, este desigur imposibilă, și asta nu numai din motivul pragmatic că diversitatea lui ar fi aproape cu neputință de delimitat. Cercetarea vizează, ce-i drept, “teatrul zilelor noastre”⁶, dar numai ca încercare de circumscriere teoretică a ceea ce este necesar pentru recunoașterea specificității lui. Este luată în considerare numai o parte din teatrul ultimilor treizeci de ani. Nu e vorba numai de un raster teoretic, în care să-și găsească locul absolut orice, indiferent dacă estetica respectivă atestă contemporaneitate sau duce mai departe, cu mult meșteșug, modele mai vechi. Estetica idealistă clasică dispunea de conceptul “ideii”: schiță a unui întreg noțional, ce le permite detaliilor să se concretizeze (să crească unul dintr-altul) în vreme ce acestea se desfășoară în același timp în “realitate” și în “noțiune”. Fiecare etapă istorică a unei arte a putut fi astfel tratată de Hegel ca manifestare concretă și specifică a ideii de artă, fiecare operă de artă ca formă specifică de concretizare a spiritului obiectiv al unei epoci sau ca “formă de artă”. Idealismului, ideea unei epoci sau aceea a unei condiții istorice a lumii

i-a oferit o cheie unificatoare ce permitea localizarea istorică și sistematică a artei. Atunci când încrederea în atari construcții – de pildă, a Teatrului cu majusculă, a cărei manifestare specifică ar fi apoi teatrul unei anumite epoci – a dispăruit, pluralismul fenomenelor ne obligă să recunoaștem imprevizibilul și “abruptul” invenției, cu momentul ei ce nu poate fi derivat din nimic.

În același timp, multitudinea eterogenă face să se clatine certitudinile metodologice care ar trebuie să facă posibilă afirmarea unor cauzalități de amplă cuprindere în evoluția artei. Problema, acum, e să acceptăm co-existența unor concepții teatrale divergente, în cadrul căreia nici uneia dintre paradigme nu-i revine un rol “dominant”. Prin urmare, am putea – aceasta este o consecință imaginabilă – să ne mulțumim cu o reprezentare aditivă, care i-ar permite fiecăreia dintre varietățile noului teatru să aibă parte de o tratare adecvată, cel puțin la suprafață. Numai că limitarea la o listare istorică-empirică atomizantă a tot ceea ce există nu este în măsură să satisfacă. Ea nu ar fi decât transpunerea, asupra prezentului, a acelui punct de vedere modest, conform căruia totul, pentru simplul motiv că a existat vreodată, este *eo ipso* demn de preocuparea noastră. Teatrolgia nu are voie să se apropie de propriul ei prezent privindu-l deja cu ochi de arhivar. Din această cauză se pune problema unei ieșiri din această dilemă sau a unei atitudini față de ea. Demersul academic nu rezolvă decât în aparență dificultățile ce rezultă din dispariția unor modele de ordine istorică și estetică de mare cuprindere: de cele mai multe ori, prin scindarea în specializări pedante, care bineînțeles că nu pot fi în sine nimic altceva decât demersuri prin care să se ia act de o serie de date ambalate din ce în ce mai pretențios. Nici măcar pentru eforturile teoretizante din domeniile învecinate, ele nu mai prezintă interes și sunt cu atât mai puțin un punct de sprijin. Un alt răspuns constă în faptul că teatrolgia mizează pe atât de mult invocata interdisciplinaritate. Oricât ar fi de importante impulsurile care iau naștere din această orientare, se cuvine totuși constatat faptul că, tocmai sub semnul abordării interdisciplinare, apare frecvent tendința ca, în numele unei ample strategii de clasificare (și acoperind, în numele interdisciplinarității, suprafețe din ce în ce mai mari), să se escamoteze motivul și prilejul propriu-zis al teoretizării: experiența estetică însăși, cu caracterul ei,

deloc protejat și câtuși de puțin asigurat, de experiment ca factor perturbator.

Dacă nu vrem să ne conformăm transformării gândirii asupra artei într-o clasificare și arhivare deopotrivă de lipsite de sens, ne rămâne o cale dublă. Pe de o parte, în sensul lui Peter Szondi, alcătuirile artistice și formele practice de artă devenite reale se cuvine să fie citite ca răspunsuri la întrebări ale artei, ca reacții devenite manifeste la probleme de reprezentare cu care este confruntat teatrul. În sensul acesta, noțiunea “postdramatic” – spre deosebire de “epocală” categorie de “postmodern” – se referă la un mod concret de a pune o problemă de estetică teatrală: Heiner Müller poate să constate că îi este greu să se mai exprime în forma dramatică în general. Pe de altă parte, este solicitată o anume încredere (controlată) în reacția personală, cum spunea Adorno: “idiosincratică”. Acolo unde teatrul provoca “emoție intensă” prin entuziasm, înțelegere, fascinație, simpatie sau lipsa de înțelegere tensionată (nu paralizantă), teritoriul desemnat prin tipul acesta de experiențe era măsurat cu prudență. Numai în decursul explicării înseși va fie nevoie să se dea seama, parțial, în legătură cu criteriile conducătoare.

Secrete de producție ale teatrului dramatic

Timpe de secole întregi, în teatrul european domnise o paradigmă care se deosebește semnificativ de tradițiile teatrale extraeuropene. În vreme ce, de exemplu, Kathakali-ul indian sau Teatrul No japonez sunt structurate cu totul altfel și se compun în esență din dans, cor și muzică, din acțiuni ceremoniale stilizate în cel mai înalt grad, din texte narative și lirice, în Europa, teatrul însemna reprezentarea, pe scenă, a unor discursuri și fapte prin jocul dramatic mimetic. Pentru a desemna acea tradiție căreia propriul său teatru epic, un “teatru al erei științifice”, urma să-i pună capăt, Brecht a ales noțiunea de “teatru dramatic”. Această noțiune poate să desemneze, într-un sens mai larg (care cuprinde și cea mai mare parte din propria operă a lui Brecht), sâmburele tradiției teatrale europene din epoca modernă. Există, în ea, o combinație de motive în parte inconștiente, în parte presupuse ca fiind de la sine înțelese, care adeseori încă mai sunt privite ca fiind în mod categoric constitutive pentru

“Teatru”. Teatrul este conceput îndeobște ca *teatru al dramei*. Dintre momentele lui teoretizate în mod conștient fac parte și categoriile “imitație” și “acțiune”, precum și faptul că ele aparțin automat și în egală măsură aceluiași tot. Ca un motiv înrudit cu acestea, mai degrabă inconștient, al concepției clasice despre teatru, poate fi scoasă în evidență încercarea de a forma sau consolida, prin teatru, o comunitate în care publicul și scena sunt unite emoțional și mental. “Katharsis”, acesta este numele amânat, dat de teorie acestei funcții estetice nicidecum primare a teatrului: provocarea de re-cunoaștere și apartenență emoțională prin intermediul afectelor reprezentate prin dramă și în spațiul teatrului și transmise spectatorilor. Aceste trăsături nu pot fi desprinse de “teatrul dramatic”, paradigmă a cărei semnificație depășește cu mult importanța unei simple ordini ținând de poetica genurilor.

Teatrul dramatic se situează sub dominația textului. În teatrul epocii moderne, reprezentația a fost în mare măsură declamație și ilustrare a dramei scrise. Chiar și acolo unde se adăugau ori chiar dominau muzica și dansul, “textul” a rămas determinant în sensul de *totalitate* narativă și ideatică asumabilă. În ciuda importanței din ce în ce mai mari pe care *dramatis personae* o câștigă prin repertoriul gesticii corporale, al mișcării și al mimicii expresiei sufletești, ființa omenească a continuat și în secolele al optsprezecelea și al nouăsprezecelea să se definească în primul și-n primul rând prin discursul ei. La rândul lui, textul a rămas centrat pe funcția lui de text împărțit pe roluri. Corul, povestitorul, interludiile, teatrul în teatru, prologul și epilogul, aparteau și alte deschideri de mii de ori mai subtile ale cosmosului dramatic, în final repertoriul brechtian de moduri de joc ale epicului, au putut fi introduse în dramă ori i-au putut fi adăugate, fără ca acestea să distrugă modul specific de trăire, de către public, a teatrului dramatic. Dacă și în ce măsură vor fi fost eficiente, în textura dramatică, formele limbajului liric, în ce măsură își vor fi găsit aplicația dramaturgiile epice – întrebările acestea nu joacă un rol principal: Drama, cu majusculă, a izbutit să-și înglobeze toate astea fără să-și diminueze în vreun fel caracterul dramatic.

Oricât de mult ne-am întreba în ce măsură și în ce mod se lăsa publicul secolelor trecute pradă “iluziilor” pe care i le ofereau trucurile

scenice, costumele și culisele: teatrul dramatic consta în crearea de iluzii. El voia să construiască un *cosmos fictiv* și să reprezinte “scândurile care înseamnă lumea” ca scânduri care reprezintă lumea – abstractizat, dar cu scopul de a determina fantezia și empatia spectatorilor să trăiască *iluzia*. Pentru o astfel de iluzie, nu este necesar ca reprezentarea să fie completă, nici măcar continuitatea reprezentării nu e necesară, important însă este principiul că, în teatru, ceea ce ai perceput poate fi raportat la o lume, iar asta înseamnă la o totalitate. Integralitate, iluzie, reprezentare a unei lumi – toate acestea sunt subalterne modelului “dramă”, în timp ce, dimpotrivă, teatrul dramatic afirmă prin forma sa integralitatea ca model al realului. Teatrul dramatic își găsește sfârșitul atunci când aceste elemente nu mai reprezintă principiul ordonator, ci numai și numai o variantă posibilă a artei teatrale.

Cezura societății mediilor

Este foarte răspândită concepția conform căreia, începând din anii șaiszeci, toate formele experimentale își au modelele în era avangardelor istorice. Studiul de față pornește de la convingerea că cezura, fără îndoială, profundă, pe care au reprezentat-o avangardele istorice de pe la 1900, a păstrat totuși în mare măsură ceea ce era esențial în “teatrul dramatic”, în ciuda tuturor înnoirilor revoluționare: noile forme teatrale care luau naștere atunci slujeau în continuare reprezentării, acum modernizate, a unor lumi textuale, ele încercau chiar să salveze textul și adevărurile lui de deformările produse de o practică teatrală devenită convențională, ele nu puneau decât în mică măsură sub semnul întrebării modelul consacrat de reprezentare și de comunicare teatrală. Cu siguranță, mijloacele scenice ale lui Meyerhold generau o distanță extremă față de piesele jucate, totuși, acestea sunt oferite ca un întreg coerent. Fără îndoială că revoluția teatrului o rup cu aproape toată tradiția, dar, chiar și atunci când recurg la mijloace scenice care abstractizează și creează distanță, ei păstrează demersul mimetic al unei acțiuni în teatru. Dimpotrivă, în cursul răspândirii și apoi al atotprezenței *mediilor* în viața cotidiană, începând din anii 70, se ajunge la apariția unei noi forme de discurs teatral, o formă polimorfă, care este desemnată aici drept teatru

postdramatic. Ceea ce nu înseamnă că importanța istorică deschizătoare de drum a revoluției artistice și teatrale de la începutul secolului douăzeci este negată – mai mult, un segment aparte va fi dedicat anume formelor premergătoare, premiselor și anticipărilor teatrului postdramatic. Cu toate acestea, oricât de mare ar fi asemănarea formelor de exprimare, trebuie să ținem seama de faptul că aceleași mijloace își pot modifica radical însemnătatea în contexte diferite. Limbajele formale elaborate începând cu avangarda istorică devin, în teatrul postdramatic, un arsenal de gesturi expresive al cărui scop e să ofere un răspuns al teatrului la schimbările produse în comunicarea socială în condițiile tehnologiei informaționale generalizate.

Faptul că, în prezentul demers de delimitare a unui nou continent teatral cu alte criterii, valori și moduri de operare a apărut și necesitatea de a degaja critic o serie de implicații “negândite” ale acelor elemente care continuă și astăzi să determine modul obișnuit de înțelegere a teatrului, e privit ca un binevenit efect secundar al cercetării de față. Pe lângă critica aceasta întreprinsă asupra evidențelor, destul de dubioase la o privire mai atentă, ale discursului teoretic despre dramă, este necesară afirmarea energică a unui concept de teatru postdramatic în contradicție cu aceste evidențe aparente. Elaborată pentru definirea unui fenomen al prezentului, ea face ca, retroactiv, să iasă și mai pregnant în evidență și aspectele „non-dramatice” ale teatrului din trecut. Esteticile nou apărute fac să apară într-o lumină schimbată ambele: atât formele teatrale mai vechi, cât și conceptele teoretice menite a le explica. Negreșit: la afirmarea unor cezuri în istoria unei forme artistice este nevoie de prudență, mai cu seamă atunci când acestea sunt de dată recentă sau cât se poate de recentă. Ar putea exista pericolul ca însemnătatea cotiturii postulate aici să fie supraevaluată: distrugerea fundamentelor teatrului dramatic – valabile, orice s-ar spune, timp de secole –, transformarea radicală a actului scenic în lumina echivocă a culturii mediatice. Dar pericolul opus, acela de a vedea, în ceea ce e nou, tot mereu numai varianta cunoscută a vechiului, pare – cu atât mai mult în domeniul academic – mai amenințătoare și capabilă să ducă la erori de înțelegere mult mai dezastuoase.

Nume

Lista care urmează oferă un fel de *panoramă* a teritoriului cercetat și care se prezintă aici sub numele de teatru postdramatic. Este vorba despre un fenomen dintr-o specie extrem de eterogenă, de practicieni ai teatrului celebri în toată lumea, precum și de companii aproape necunoscute în afara unui cerc restrâns. Fiecare cititor va adăuga o listă de o lungime diferită la numele care îi sunt deja cunoscute. Nu în toate cazurile, „opera” lor întreagă, în măsura în care această noțiune poate fi aplicată la regizori, companii de teatru, montări și acțiuni teatrale, poate fi privită ca postdramatică. Nu toate vor fi discutate pe larg în această carte. În acest sens, dintr-un “namedropping” – din toate punctele de vedere incomplet – al teatrului postdramatic, fac parte: Robert Wilson, Jan Fabre, Jan Lauwers, Heiner Goebbels, Einar Schleef, Jürgen Manthey, Achim Freyer, Klaus Michael Grüber, Peter Brook, Anatoli Vasiliev, Robert Lepage, Elizabeth Lecompte, Pina Bausch, Reinhild Hoffmann, William Forsythe, Meredith Monk, Anne Teresa de Keersmaecker, Meg Stuart, En Knap, Jürgen Kruse, Christof Nel, Leander Haußmann, Frank Castorf, Uwe Mengel, Hans-Jürgen Syberberg, Tadeusz Kantor, Eimuntas Nekrosius, Richard Foreman, Richard Schechner, John Jesurun, Theodoros Terzopoulos, Giorgio Barberio Corsetti, Emil Hrvatin, Silviu Purcărete, Tomaz Pandur, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Saburo Teshigawara, Tadashi Suzuki. Își mai au locul, aici, numeroase teatre de acțiune, artiști de performance, happenninguri și stiluri teatrale inspirate de happenning. Hermann Nitsch, Otto Mühl, Wooster Group, Survival Research Laboratory, Squat Theatre, The Builders Association, Magazzini, Falso Movimento, Thetregroep Hollandia, Theatergroep Victoria, Matschappej Discordia, Theater Angelus Novus, Hotel Pro Forma, Serapionstheater, Bak-Truppen, Remote Control Productions, Ts Stan, Suver Nuver, La Fura dels Baus, DV 8 Physical Theatre, Forced Entertainment, Station House Opera, Théâtre de Complicité, Teatro Due, Societas Raffaello Sanzio, Théâtre du Radeau, Akko-Theatre, Gob Squad. Nenumărate companii de teatru, proiecte și spectacole mici, mijlocii și mari, care au o legătură cu unul sau mai multe dintre „limbajele teatrale” indicate de numele enumerate.

Oameni de teatru mai tineri precum Stefan Pucher, Helena Waldmann, René Pollesch, Michael Simon. Autori a căror operă este cel puțin în parte înrudită cu paradigma postdramatică: în spațiul de expresie germană ar fi în orice caz Heiner Müller, Rainald Goetz, Școala de la Viena, Bazon Brock, Peter Handke, Elfriede Jelinek...

Paradigmă

În peisajul teatral al ultimelor decenii, seria de fenomene care problematizează, cu consecvență estetică și abundență inventivă formele tradiționale ale dramei și ale teatrului „ei”, par să ne îndreptățească să vorbim despre o nouă *paradigmă a teatrului postdramatic*. În acest context, paradigmă este un termen ajutător pentru a indica granița negativă comună dintre o serie de varietăți, cât se poate de diferite între ele, ale teatrului postdramatic și acelea ale teatrului dramatic. Aceste producții teatrale devin paradigmatiche și prin faptul că, deși nu sunt întotdeauna salutate cu entuziasm, sunt totuși în mare măsură recunoscute ca mărturii autentice ale acestor vremuri și desfășoară propria lor putere de a stabili repere. Noțiunea de paradigmă nu trebuie să promoveze iluzia că arta ar putea, asemenea științei, să se lase constrânsă să intre în logica dezvoltării și schimbării de paradigme. Ar fi cât se poate de ușor ca, atunci când se discută momente stilistice postdramatice, să se recurgă tot mereu la acelea în care noul teatru coexistă cu teatrul dramatic promovat de tradiție și care continuă să existe. La apariția unei noi paradigme, structurile și trăsăturile stilistice “viitoare” apar aproape inevitabil amestecate cu acelea tradiționale. Dacă, atunci când se confruntă cu aceste mixturi, cunoașterea s-ar mulțumi cu simpla inventariere a șirului pestrît costumat de stiluri și varietăți, ea nu ar cuprinde acele procese care sunt de fapt productive, dar a căror eficiență se manifestă subteran. Fără reliefaarea trăsăturilor stilistice concretizate de fiecare dată doar impur, acestea nici măcar nu ar ieși în evidență. De exemplu, fragmentarea narațiunii, eterogenitatea stilistică, elementele hipernaturaliste, grotești și neoexpresioniste care sunt caracteristice teatrului postdramatic le întâlnim și în reprezentații care cu toate acestea aparțin modelului teatrului dramatic. Singură constelația elementelor este aceea care decide la urmă

dacă un moment stilistic se cuvine a fi citit în contextul unei estetici dramatice sau postdramatice. Ceea ce e sigur e faptul că, astăzi, ar fi de negândit un Lessing care ar dezvolta dramaturgia specifică unui teatru postdramatic. Teatrul proiectării de sens și al sintezei și, odată cu el, și posibilitatea unei interpretări sintetizante a dispărut. Posibile sunt numai răspunsuri ce rămân la stadiul de ‘work in progress’, bâlbâite, perspective parțiale și nicidecum sfaturi, cu atât mai puțin instrucțiuni. Misiunea teoriei este aceea de a găsi termenii ce descriu acest teatru existent, iar nu de a-l postula ca normă.

Postmodern și postdramatic

Pentru teatrul din acel interval de timp care interesează aici – în mare, din anii 70 până în anii 90 – s-a statornicit noțiunea de *teatru postmodern*. Acesta poate fi “sortat” în diverse moduri, de pildă: teatru al deconstrucției, teatru multimediat, teatru restaurativ tradiționalist/convențional, teatru al gesturilor și al mișcărilor. Dificultatea de a cuprinde “epocal” un teritoriu atât de vast e atestată de numeroase cercetări care încearcă să caracterizeze “teatrul postmodern” de după 1970 printr-o listă lungă și impresionantă de trăsături caracteristice: ambiguitate, celebrează arta ca ficțiune, celebrează teatrul ca proces, discontinuitate, eterogenitate, non-textualitate, pluralism, are mai multe coduri, subversiune, orice tip de spațiu, perversiune, actorul ca temă și personaj principal, deformare, textul folosit doar ca material pentru fundație, deconstrucție, textul considerat ca autoritar și arhaic, *performance*-ul ca o a treia ipostază între dramă și teatru, anti-mimetic, se opune interpretării. Teatrul postmodern ar fi lipsit de discurs, în schimb ar fi dominat de meditație, gestualitate, ritm, ton. La toate acestea se adaugă forme nihiliste și groțeste, spațiu gol, tăcere. Oricât de bine ar reuși aproape fiecare dintre aceste cuvinte-cheie să atingă ceva real din noul teatru, ele nu pot fi concludente nici luate separat (multe dintre ele – ambiguitate, se opune interpretării, mai multe coduri – se potrivesc în mod evident la fel de bine și unor forme mai vechi de teatru), nici luate laolaltă; ele nu oferă mai mult decât niște sintagme la modă care în mod necesar rămân foarte generale (deformare) ori denumesc niște tendințe

cât se poate de eterogene (perversiune, subversiune). Unele dintre ele te ispitesc să le contrazici: bineînțeles că în teatrul postmodern există “discurs”. El este exceptat la fel de mult ca și oricare altă practică artistică de la procesul de evoluție care face ca, în epoca modernă, analiza, “teoria”, reflecția și autorefecția artei să pătrundă în artă într-o proporție necunoscută înainte. Teatrul postdramatic nu cunoaște numai spațiul gol, ci și pe acela supra-plin; el poate să fie într-adevăr “nihilist” și “grotesc” – dar tot așa este și “King Lear”. Proces/caracter heterogen/pluralism sunt și ele valabile pentru întreg teatrul – pentru cel din clasicism, din epoca modernă și cea “postmodernă”. Când Peter Sellars a pus în scenă “Ajax” în 1986, “Perșii” în 1993, dar și cu prilejul originalelor sale montări cu operele lui Mozart, el a fost numit “postmodern” numai și numai pentru faptul că a adus, riguros și lipsit de respect, materialul clasic în lumea cotidiană din zilele noastre.

Alegerea termenului

Noțiunea și tema de teatru postdramatic au fost aduse în discuție cu ani în urmă chiar de autorul acestei cărți și ele au fost preluate și de alții, astfel încât chiar și numai pentru acest motiv se cuvenea să se rămână la această formulare. Studiul de față abordează întrebări care, la confruntarea dintre discursul “predramatic” al tragediei atice și teatrul “postdramatic” contemporan au fost doar sugerate⁷. Richard Schechner a aplicat în trecut cuvântul “postdramatic” la happening⁸, într-un sens înrudit, dar care se abate de la acela accentuat aici – el vorbește o dată de “postdramatic theatre of happenings” și, la fel de *en passant*, cu referire la Beckett, Genet și Ionesco, într-un mod puțin paradoxal despre “postdramatic drama”⁹, în care “matricea generativă” nu mai este “story”-ul, ci ceea ce Schechner numește joc (“game”) – desigur, în cadrele structurii “dramatice”, în sensul folosit de noi, al ficțiunii și situației scenice. Cu privire la texte mai noi pentru teatru, s-a vorbit, după cum s-a menționat, despre “textul de teatru care nu mai este dramatic”, dar o încercare de a evalua *teatrul* nou în multitudinea mijloacelor sale teatrale de o manieră mai detaliată, în lumina esteticilor postdramatice, lipsește deocamdată.

Se pot menționa o serie întreagă de alte cauze care constituie argumente în favoarea termenului “postdramatic” – fără ca acestea să aibă de suferit în confruntarea cu scepticismul lesne de înțeles vizavi de structuri lexicale ce conțin prefixul “post”. (Heiner Müller a afirmat o dată că nu cunoaște decât un singur poet postmodern: August Stramm – acela lucra la poștă.*

Dar scepticismul acesta pare mai justificat în cazul conceptului de postmodernism, care își arogă pretenția de a produce o definiție a unei epoci în întregul ei. Multe dintre trăsăturile practicii teatrale care e numită postmodernă – de la popularitatea, aparentă ori reală, a mijloacelor și formelor citate până la folosirea fără rețineri a cuplării unor tășături stilistice eterogene, de la “teatrul imaginilor” și până la *mixed media*, multimedia și *performance* – atestă o abdicare de principiu mai degrabă de la tradițiile formei dramatice, nicidecum de la modernism. Același lucru este valabil pentru numeroase texte prevăzute cu eticheta “postmodern”, de la Heiner Müller la Elfriede Jelinek. Atunci când desfășurarea unei povești, cu logica ei internă, nu mai constituie centrul, atunci când compoziția nu mai e percepută ca o calitate organizatorică, ci ca “manufactură” altoită artificial, ca lipsă doar aparentă de acțiune care, asemenea celei care-l scârbea pe Adorno la produsele industriei culturale, nu servește decât unor clișee, teatrul se confruntă în mod concret cu întrebarea referitoare la posibilitățile de dincolo de dramă, și nu neapărat de dincolo de modernism. Într-o convorbire cu Horst Laube, pe la mijlocul anilor 70, Heiner Müller spunea: “Brecht considera că teatrul epic nu ar fi deloc cu puțință, că el ar fi posibil abia atunci când ar lua sfârșit perversiunea de a transforma un lux într-o profesie – constituirea teatrului din despărțirea scenei de sală. Abia atunci când lucrul acesta e anulat, în orice caz ca tendință, abia atunci e cu puțință să se facă teatru cu un minimum de dramaturgie, așadar aproape fără dramaturgie. Și tocmai despre asta ar fi vorba acum: Să se elaboreze un teatru fără efort. Când mă duc la teatru, observ că mi se pare tot mai plictisitor să urmăresc o seară întreagă o singură desfășurare a acțiunii. De fapt, lucrul acesta nu mă mai interesează. Dacă, în primul tabloul, începe o acțiune

* Joc de cuvinte: În germană, „Post” înseamnă poștă. (n. tr.)

și într-al doilea e continuată o cu totul altă acțiune și pe urmă începe o a treia și o a patra, e distractiv, e plăcut, dar nu mai avem de-a face cu piesa perfectă.”¹⁰ În același context, Heiner Müller deplânge faptul că metoda colajului nu este încă destul de folosită în teatru. În vreme ce marile teatre, aflate sub presiunea normelor obișnuite ale industriei de divertisment, au tendința de a nu îndrăzni să se abată de la consumul, deloc problematic, al fabulei, există noi estetici teatrale cosecvente care practică abdicarea de la unica acțiune a dramei și de la perfecțiunea ei, fără ca lucrul acesta să însemne o abdicare de la modernism *per se*.

Tradition and the postdramatic Talent

Adjectivul “postdramatic” denumește un teatru care găsește prilejul de a opera dincolo de dramă, într-un timp situat “după” ce a expirat valabilitatea paradigmei dramă în teatru. Nu este vorba despre: negarea abstractă, simpla întoarcere a privirii de la tradiția dramei. “După” dramă înseamnă că ea continuă să trăiască – oricât ar fi de slăbită, de falimentară – și anume ca structură a teatrului “normal”: ca așteptare a unei mari părți a publicului, ca fundament al multora dintre modalitățile lui de reprezentare, ca normă funcționând quasi-automat a drama-turgiei sale. Müller își numește textul său postdramatic “Descrierea unui tablou”¹¹ un peisaj “dincolo de moarte” și “explozie a unei amintiri într-o structură dramatică dispărută”. Asta descrie teatrul postdramatic: deși material dispărut, membrele sau crengile organismului dramatic sunt încă prezente și alcătuiesc spațiul unei amintiri “care pornește la drum” în dublu sens. Și prefixul “post-”, în termenul post-modern, unde este mai mult decât un jeton, atrage atenția asupra faptului că o cultură sau o practică culturală a ieșit din orizontul bineînțeles valabil, până atunci, al modernismului, dar se mai află încă într-o relație oarecare cu el – de negare, de declarație de război, de eliberare, poate și numai de deviere și de explorare ludică a ceea ce este cu puțință dincolo de acest orizont. Astfel, poate să fie vorba despre un teatru post-brechtian, care nu mai are deja nimic în comun cu Brecht, ci care se știe afectat cumva de pretențiile și întrebările vizavi de teatru, sedimentate în opera lui Brecht, dar care nu mai poate să accepte răspunsurile lui Brecht.

Teatrul postdramatic cuprinde așadar prezentul/reluarea/acțiunea continuată a unor estetici mai vechi, așadar, a unora care își luaseră deja mai demult rămas bun de la ideea dramatică în planul textului sau în acela al teatrului. De altfel, arta nu poate nicidecum să evolueze fără să se raporteze la forme mai vechi. Întrebarea care se pune se referă doar la nivelul acestei raportări, la conștiința ei, la caracterul ei explicit și la modul ei specific. În egală măsură se cuvine să deosebim și recursul la elemente mai vechi în crearea noului de (falsa) aparență de valabilitate a „normelor” tradiționale ori de nevoia de ele. E posibil ca firmația cum că teatrul postmodern are nevoie de norme clasice pentru a-și afirma identitatea¹² – pe calea delimitării polemice de ele – să se bazeze pe confundarea privirii din afară cu logica estetică internă. Fiindcă, adeseori, mai degrabă discursul critic *despre* teatrul nou este acela care se refugiază într-un astfel de recurs. În realitate, sunt greu de abandonat *noțiunile* clasice care au transformat puterea tradiției în norme estetice. E drept că adeseori noua practică teatrală se afirmă în conștiința publică prin delimitare polemică față de tradiția consacrată și deșteaptă astfel aparența cum că și-ar datora identitatea normelor clasice. Dar provocarea singură nu ajunge să producă formă, chiar și arta provocator-negatoare trebuie să producă noul prin propriile ei forțe și nu să-și câștige legitimitatea proprie din negarea normelor clasice.

Noul, avangarda

În acest studiu se vorbește mult despre “noul teatru” și pentru a denumi formele de teatru ale ultimelor decenii, chiar dacă acestea corespund doar în parte paradigmei postdramatice. Însuși conceptul noului teatru se află în circulație de multă vreme. Începând din anii 50 s-a vorbit deja aproape cronic despre “théâtre nouveau”, despre “new theatre”. Michel Corvin și-a publicat cartea “Le théâtre nouveau” pe la începutul anilor 60, Geneviève Serreau a scris deja în 1966 o “Histoire du nouveau théâtre”. Mai puțin interesantă chiar decât critica la care te provoacă vagul termenului este reflecția asupra încrâncenării lui: un termen ce atestă sentimentul despărțirii de ceva care s-a “învechit”, prin forme care arată spre un viitor și care își află deci conținutul mai mult în ceea ce

proiectează, în ceea ce aduc în orizontul imaginabilului decât în ceea ce le reușește ca “operă”. Ceea ce contează, în materie de artă, este întotdeauna teritoriul spre care ea a *deschis* accesul, nu atât ceea ce a realizat. Adorno a punctat pe bună dreptate ideea că toate operele de artă importante rămân de fapt doar “indicații” pentru opere de artă reușite. Serile de teatru ieșite din comun entuziasmează mai mult ca *promisiune*, decât ca îndeplinire a ei. În ceea ce tocmai se petrece, experiența estetică înregistrează străfulgerarea a “altceva”, întrezărește o posibilitate, care încă nu s-a materializat, reține, utopic, constituția a ceva indefinit, dar anunțat.

Noi nu-i asociem termenului de “nou” nici patosul care îi este propriu de la “Novum Organum” al lui Bacon și până la “Noua artă a actorului” a lui Brecht, nici subtonul critic care vibrează în termenul “filosofi noi” – care, prin intermediul acestei denumiri, sunt denunțați a nu fi cu adevărat noi sau, în cel mai bun caz, noi în contextul modei. Și abia dacă mai are emfaza pe care o avea la Adorno, care numea noul o *invariantă* a întregii modernități. Dimpotrivă, el nu face decât să indice că, în așa-numitul teatru “experimental” (și asta, o formulă care, sub aparența laudei, are menirea să mai marginalizeze o dată în plus marginalul), a luat naștere cu adevărat ceva nou, chiar dacă rădăcinile acestui ceva nou se află desigur mai departe în urmă, înainte de revoltele și începuturile anilor 60 și 70. (Mai cu seamă trebuie evitată judecata greșită cum că fenomenele teatrale ale anilor nouăzeci ar fi fost generate, direct sau indirect, de frământările politice de pe la 1989, de “răsturnare”.) Odată cu termenul “postdramatic”, această noutate este concepută într-una din perspectivele sale de estetică teatrală.

Contextul este asemănător și atunci când se vorbește despre teatrul de avangardă. Dar noțiunea de avangardă trebuie abordat cu scepticism, deoarece, abstracție făcând de conotația belicoasă a termenului, este dificil să acceptăm implicațiile sale referitoare la o *linie* clară a progresului, o linie cu avangardă, ariergardă și una dintre cele mai recente direcții de marș aparent cunoscute. Spre deosebire de conceptul de “teatru postdramatic”, termenul, folosit ocazional, de “teatru teatral” nu prea deschide (abstracție făcând de tautologia deloc frumoasă) un câmp de tensiune, în schimb suspendă problema prin faptul că-i găsește un

nume. În vreme ce teatrul, a cărui ființă (“teatrală”) nu este determinată dinainte, ci evoluează și se modifică de-a lungul istoriei și se cere determinată din nou într-o situație de după dramă, termenul de “teatru teatral” constrânge această practică artistică să nu facă altceva decât să-și găsească tot mereu esența ei în fond prederminată. Nesatisfăcător rămâne și demersul lui Christopher Innes, care, în maniera în care prezintă avangarda, orientându-se deloc întâmplător mai mult după componenta ei literară decât după teatru, reduce diferitele mișcări avangardiste la ideea unui soi de “primitivism”, le suspectează de o idealizare a primitivului și elementarului și de reîntoarcere la modele arhaice, fără să reflecteze asupra mutației radicale în planul semnificației pe care astfel de modele le suferă în practica estetică în condițiile jocului teatral.¹³ Avangarda este un concept care a răsărit chiar din gândirea erei moderne și are urgentă nevoie de revizuire. Fie că ridici în slăvi avangarda, fie că îi atęști un eșec sever: privirea, din perspectiva sfârșitului de secol douăzeci, trebuie să conceapă teatrul altfel și, mai ales, independent de modul în care artele și curente se înțeleg pe ele însele, cu toate erorile aferente.

Mainstream și experiment

Teatrul postdramatic este legat fundamental, dar nu exclusiv, de domeniul teatrelor care cultivă experimentul și sunt dispuse să-și asume riscuri estetice. Granița dintre teatrele “consacrate” și scena “avangardei” este în mare măsură reală, dar, în această lucrare, vor fi menționate tot mereu și fenomene ce țin de cele dintâi, în măsura în care ele sunt capabile să arunce o lumină asupra paradigmei postdramatice. Accentuarea formelor experimentale de teatru nu implică un verdict legat de calitate: Este vorba de un demers analitic dedicat unei idei schimbate despre teatru, nu de prețuirea unor realizări artistice anume. Și în apele *mainstream*-ului înnoată pești minunați, după cum și în subsolurile avangardei se întâmplă să cadă tencuiala de pe pereți. Și apoi, în instituțiile noului teatru există un conformism al avangardei care poate să fie la fel de lipsit de viață ca și cel mai mort “teatru mort”, în accepția lui Peter Brook. Cu toate astea, ar trebui să fie lesne de remarcat faptul că, în acest context, teatrul din

mainstream nu ajunge în prim-plan decât de la caz la caz. Acesta își însușește – de regulă, cu o întârziere cuviincioasă – noul vocabular formal, de cele mai multe ori, însă, îl și dezamorsează în dauna impulsului vital eficient care își are sălașul în ele. (Funcția muzeală a teatrului, legitimă în anumite limite, nu face obiectul prezentei dezbateri.) Aducerea în discuție a unor teatre mici, adeseori cunoscute doar unui public specializat, precum și a concepțiilor lor teatrale fundamental modificate, nu înseamnă în toate cazurile că aici s-a produs o “artă” mai importantă decât aceea creată de celebritățile lumii teatrale. Înseamnă doar că, pentru descrierea mutațiilor pe care le-au cunoscut, subteran, formele de receptare, ele sunt mai simptomatice și, prin influența exercitată asupra altor practicieni ai teatrului, și mai influente decât majoritatea producțiilor din teatrele consacrate care, ca să folosim o formulă radicală, se supun motto-ului: teatrul cel mai de succes al secolului XX este teatrul secolului XIX. *Schisma dintre succes și consecințe* o constatăm tot mereu. Totodată, există și intenția de a acționa împotriva uitării ce amenință pe nedrept acele teatre care, din motive materiale, nu dispun de mijloacele necesare unei publicități costisitoare și au adeseori o viață scurtă, permanent amenințată.

Risc

Este vorba, aici, de un *teatru* din cale afară de *riscant*, fiindcă este un *teatru* care o rupe cu multe convenții. Textele nu corespund așteptărilor cu care sunt primite de regulă textele de *teatru*. În multe dintre cazuri este greu chiar și să le găsești un sens, o semnificație coerentă. Imaginile nu sunt ilustrarea unei fabule. La toate astea se adaugă dizolvarea granițelor dintre genuri: dansul și pantomima, teatrul muzical și dramatic se unesc, concertul și jocul de *teatru* se împletesc în concerte scenice șamd. A apărut un peisaj teatral nou din multe puncte de vedere, un *teatru* ale cărui reguli sunt încă în mare măsură necunoscute. Acest *teatru* ia naștere adeseori sub forma unor proiecte în cadrul cărora un regizor și o echipă de artiști din diferite domenii sunt aduși laolaltă – dansatori, graficieni, muzicieni, actori, arhitecți –, pentru a realiza împreună un anumit proiect (uneori chiar și o serie de proiecte). S-a încetățenit, pentru

asta, termenul teatru de proiecte. În esența ei, această muncă teatrală este experimentală, ea constă în căutarea de noi conexiuni și de noi moduri de a împleti stiluri de lucru, instituții, spații, structuri și oameni. Knut Oven Arntzen¹⁴ descrie felul în care teatrul de proiecte a prins rădăcini și în afara zonelor centrale din Scandinavia, mai întâi în “Billedstofteater” din Kopenhaga, care a existat din 1977 până în 1986, apoi în “Hotel Pro Forma”, fondat de Kirsten Dehlholm și alții, și numește o serie de alte teatre scandinave, de exemplu, în Suedia, “Remote Control Production” (condus de Michael Laub).

Se înțelege că cele mai multe dintre marile teatre sunt cât se poate de improprie pentru a promova un astfel de teatru (*înainte* ca acesta să-și câștige recunoașterea pe scară largă). Pe de o parte, în pofida bunăvoinței lor, mulți dintre cei care lucrează acolo sunt mult prea dependenți de convenții, de așteptările publicului, cu alte cuvinte: de cerințele birocratice. În afară de asta, gândirea celor responsabili în astfel de instituții este adeseori ea însăși puternic ancorată în tradițiile teatrului dramatic literar. Cu atât mai greu le este acestora ca, în vremuri în care subvențiile sunt anemice, să-și asume riscurile pe care le presupune un teatru experimental (așadar, animat de motive pur estetice). Un lucru care trebuie subliniat ori de câte ori se poate: la fel ca în știință, drumul experimentului trece și prin încercări greșite, rătăcirii, rute ocolitoare. Din păcate, teatrul experimental este nu rareori, ci, în mod legitim, adeseori, un *teatru al rătăcirii*. Înnoirile pe care le propune nu trebuie să fie pe dată plauzibile, rezultatele lui, din punctul de vedere al meșteșugului, pot să rămână în urma așteptărilor, potențialul lor inovator li se poate revela doar câtorva oameni. În această situație s-au găsit, mai cu seamă în anii 80 și 90, o serie de instituții europene cu merite reale în arta teatrală; prin cooperare și printr-un angajament temerar – și care nu s-a lăsat descurajat cu una, cu două – în susținerea anumitor artiști, chiar și atunci când lucrările acestora nu s-au bucurat de la început de succes, aceste instituții au pus bazele pentru progresul esteticii teatrale. Din această categorie fac parte, în multe țări, directori de festivaluri dispuși să-și asume riscuri, oameni care, pe lângă consacrați, au invitat trupe mici și artiști tineri, oferindu-le o șansă. Pot fi menționate câteva teatre și festivaluri reprezentative, precum Kampnagelfabrik din Hamburg,

Szene Salzburg și Wiener Festwochen (care, pe lângă programul “mare”, au promovat, sub numele de “Big Motion”, teatrul de avangardă) sau Festival Mondial du Théâtre de la Nancy. Există și muzee și centre culturale care au jucat și continuă să joace un rol, de exemplu o fundație precum De Appel din Amsterdam, înființată în 1975 de Wies Smals; aceasta a sprijinit tot mereu proiecte ale unor artiști situați în zona de frontieră dintre artele plastice, *performance* și teatru – de exemplu, Urban și Ulay, Rebecca Horn ș. a.

O serie de instituții din Danemarca, Norvegia, Finlanda și Suedia, ca și din Estul Europei au îndrăznit, deși sau tocmai pentru că acționează la periferie, să-i opună *mainstreamului*-ul un profil propriu și s-au transformat în locuri în care putea fi prezentat un teatru de tip nou, un teatru care care, la centru, era marginalizat. Înainte de toate, însă, în țări ca Germania, Austria, Belgia și Olanda, o serie de teatre cu gustul riscului au căzut de acord asupra unor coproducții periodice: un factor financiar important și, totodată, posibilitatea de a aduce acest demers teatral la cunoștința unui public european larg. Este vorba despre Kaaitheater din Bruxelles, Shaffy Theater din Amsterdam, Hebbel-Theater din Berlin și Theater am Turm din Frankfurt, de câțiva ani încoace și de Casa Artiștilor Mousonturm din Frankfurt, de Podewil din Berlin și altele. Aceste instituții au fost și sunt indispensabile pentru noua artă teatrală. Ele au impus un mare număr de artiști și trupe care abia mai târziu s-au bucurat de recunoașterea generală, ele au creat posibilitatea ca, în jurul acestor teatre, să se fixeze un public și să ia naștere un cadru de discuții care, în relație cu academia, universitățile și publicațiile au creat terenul fertil de care are nevoie cultura teatrală. Există, aici, o serie de directori de teatru excepționali precum Nele Hertling în Berlin, Hugo de Greef în Bruxelles, Tom Stromberg în Frankfurt și alții, cărora peisajul teatral german le datorează recunoștință: nu numai din cauza producțiilor pe care le-au generat în mod direct și pentru care și-au asumat riscurile, ci și pentru încurajarea pe care activitatea din aceste teatre o constituie pentru artiști mai tineri, care, fără perspectiva sau măcar speranța de a putea lucra în astfel de instituții, poate că nici măcar nu și-ar fi investit talentul în domeniul teatrului (filmul și mediile oferă destule alternative lucrative). O mențiune absolut deosebită trebuie dedicată, în acest con-

text, unei persoane și unui teatru despre care se poate spune că au fost precursorii instituțiilor numite mai sus: Mickery Theater din Olanda și fondatorul și conducătorul său Ritsaert ten Cate. Început în 1965 în apropiere de Amsterdam într-o casă țărănească reamenajată, mutat în 1972 la Amsterdam, închis deja o dată în 1987, Mickery Theater a prezentat, între 1975 și 1991, practic toată avangarda americană și europeană și a creat un potențial de receptare care-și are un loc durabil în teoria și practica teatrului experimental și care, totodată, a făcut posibilă constituirea unei tradiții a noului teatru. Mickery a prezentat, printre altele, companii și nume precum Club Teatro Roma, Spalding Gray, Falso Movimento, Jan Fabre, Needcompany, La Mama, People Show, Pip Simmons și Wooster Group. Ritsaert ten Cate, care, în peste 25 de ani de activitate neobosită în folosul teatrului neobișnuit, a devenit o figură de referință, proeminentă pentru toți oamenii de teatru din Europa întreagă, a înființat, după încheierea muncii sale la Mickery, în anii 90, școala experimentală de teatru "Dasarts", un centru în care se întâlnesc artiști din multe țări și, într-o atmosferă relaxată, fac schimb de idei și proiecte. În 1996, el a primit, la Maastricht, Premiul European Sfinx pentru cultură.

DRAMA

Drama și teatrul

„Epicizare” – Peter Szondi, Roland Barthes

Deja teatrul epocii moderne a negat în esență unele trăsături ale modelului tradițional de dramă. Prin urmare, se punea întrebarea: ce anume vine în locul lui? Răspunsul clasic al lui Peter Szondi suna cam așa: noile forme de text ce rezultau din “criza dramei”, așa cum o descrisese el, să fie concepute ca specii ale unei epicizări și, astfel, teatrul epic să fie transformat într-o cheie universală a noii evoluții. Răspunsul acesta nu mai este suficient. Confruntată cu unele tendințe ale dramaturgiei de după 1880 pe care le-a tematizat și le-a reflectat pentru prima oară în termenii unei dialectici între formă și conținut, consistenta lui “Teorie a dramei moderne” opune noul model ideal-tipic al “dramei pure” unei tendințe contrare cât se poate de precise. Aproape fără nicio motivare, sprijinindu-se doar pe recursul la opozițiile clasice dintre interpretarea epică și cea dramatică la Goethe și la Schiller, Szondi afirmă chiar la început: “Deoarece evoluția dramei moderne se îndepărtează de drama însăși, ea nu poate fi analizată fără sprijinul unei noțiuni opuse. Termenul care se impune aici este acela de ‘epic’: el denumeste o trăsătură structurală comună eposului, povestirii, romanului și altor genuri, anume prezența a ceea ce s-a numit ‘subiectul formei epice’ sau ‘eul epic’”.¹⁵ Acest contrast îngustează considerabil privirea pentru multe dimensiuni ale evoluției *teatrului* de atunci încoace. În sprijinul valabilității, aproape

de nimic împiedicate, a concepției epicului ca succesor al dramaticului a venit apoi, ca un factor esențial, autoritatea suverană a lui Brecht. Aceasta a făcut ca, multă vreme, opera acestuia să devină polul central de orientare în abordarea esteticii teatrale mai noi – o împrejurare care, oricât ar fi fost ea de productivă, a adus cu sine veritabile blocaje de percepție și un consens mult prea rapid în legătură cu elementele cele mai importante ale teatrului “modern”.

Relevant este și cazul lui Roland Barthes, care, între 1953 și 1960 s-a ocupat intens de teatru. A jucat el însuși într-o trupă de teatru studențesc (Darius, în “Perșii”) și, împreună cu Bernad Dort, a fondat importanta revistă “Théâtre populaire”. Scrierile sale teoretice sunt impregnate de modelul “Teatru”, Barthes se întoarce tot mereu la *topoi* ai teatrului precum scenă, spectacol, mimesis etc. Articolele sale despre Brecht – după epocalul turneu întreprins de Berliner Ensemble în Franța în 1954 – rezistă și astăzi la lectură. Barthes a fost atât de cutremurat de această experiență, încât, după aceea, nici nu a mai vrut să scrie despre un altfel de teatru. După “iluminarea” trăită datorită teatrului brechtian, el nu a mai reușit să guste nici un spectacol de teatru mai puțin desăvârșit. Încă din anii 20, Barthes crescuse cu teatrul așa-numitului “Cartel” (Jouvet, Pitoeff, Baty, Dullin), un teatru căruia îi evidenția, retrospectiv, calitatea unei limpezimi pătimașe (“une sorte de clarté passionnée”). Concentrarea pe raționalitate, distanța brechtiană între procesul de a arăta și ceea ce era arătat, între ceea ce era reprezentat și procesul reprezentării, *signifiant* și *signifié*, a dat la iveală, pe lângă productivitatea ei semiologică, o orbire de un soi aparte. Totuși, Barthes nu a “văzut” tocmai linia acestui teatru nou, care duce de la Artaud și Grotowski până la Living Theatre și la Robert Wilson – și asta, în ciuda faptului că reflecțiile sale asupra imaginii, a “sensului obtuz”, a vocii etc. menite să descrie exact acest nou teatru sunt de o valoare ieșită din comun.

Pentru el, Brecht a devenit un capăt de drum. S-ar putea spune: estetica lui Brecht a reprezenat mult prea amplu și prea absolut modelul prin excelență al unui teatru al distanței interioare. Faptul că puteau exista și alte strategii de a depăși naivitatea iluziei realității, a empatiei psihologice și a gândirii lipsite de preocupare socială – toate acestea dispăreau în această lumină mult prea puternică. După Brecht au apărut

teatrul absurd, teatrul scenografiei, piesa de vorbit, dramaturgia vizuală, teatrul situației și alte forme ce fac obiectul cărții de față. Analiza lor nu e cu puțință dacă se recurge exclusiv la vocabularul “epicului”.

Distanțarea de teatru și dramă

Szondi și-a dezvoltat diagnosticul – ca sugestie, încă în “Teoria dramei moderne” și cu atât mai mult în studiile mai târzii, dedicate dramei lirice – și a completat interpretarea unilaterală a metamorfozei dramei ca epicizare. Există însă în continuare un întreg complex de prejudecăți care deformează înțelegerea aceluia proces de transformare, în raport cu care fenomene precum tendința de epicizare și drama lirică nu sunt decât momente: și anume, ale acelei transformări care a făcut ca *teatrul și drama să se înstrăineze și să se distanțeze din ce în ce mai mult între ele*. Procesele de dezagregare a dramei în planul textului, așa cum le-a descris Szondi, corespund procesului de evoluție în direcția unui teatru care nu se mai spijină deloc pe “dramă” – indiferent dacă aceasta este deschisă sau închisă (ca să folosim categoriile din teoria dramei), piramidală sau în formă de carusel, epică sau lirică, dacă e centrată mai mult pe caracter sau pe acțiune. În dezvoltarea noului teatru, e vorba de întrebarea în ce mod și cu ce urmări a fost subminată și chiar abandonată ideea teatrului ca reprezentare a unui *cosmos fictiv*, un cosmos a cărui închidere s-a efectuat prin intermediul dramei și a esteticii teatrale a acesteia. Cu siguranță, teatrul epocii moderne a fost, pentru iubitorii lui, o formă de spectacol în care textul dramatic nu mai constituia decât o componentă, adeseori nici măcar cea mai importantă, a trăirilor ce se doreau a fi provocate. În pofida tuturor efectelor particulare distractive ale spectacolului, o funcție structurantă și-au păstrat-o totuși, înmănunchiate în text, elementele de acțiune, caracterele sau în orice caz *dramatis personae* și povestea purtătoare de emoție, relatată preponderent în dialoguri mișcate. Ele au fost asociate cuvântului cheie “dramă” și și-au pus amprenta nu numai asupra teoriei, ci și asupra așteptării vizavi de teatru. De aici dificultățile pe care o mare parte a publicului de teatru le încearcă în relația cu teatrul postdramatic, care se prezintă ca un punct de convergență a artelor și, din această cauză, dezvoltă, solicitându-l totodată, un

potențial de percepție care se desprinde de paradigma dramatică (și de literatură în general). Nu e deloc de mirare că adeseori iubitorii celorlalte arte (arte plastice, dans, muzică), știu mai bine de unde să-l apuce, în comparație cu spectatorii atașați de teatrul literar bazat pe poveste.

„Discurs dramatic”

Din motive, înainte de toate, teoretice, aici nu se va vorbi de “discurs dramatic” în accepția lui Andrzej Wirth, deși în multe privințe există consens cu observațiile percutante ale lui Wirth.¹⁶ El pune accentul asupra faptului că teatrul se transformă cumva într-un instrument prin intermediul căruia “autorul” (regizorul) își îndreaptă discursul “său” direct către public. Elementul hotărâtor, în reprezentarea lui Wirth, e că modelul “alocuțiunii” devine structura fundamentală a dramei și ia locul dialogului sub formă de conversație. Funcția de “spațiu al vorbirii” nu o mai are doar scena, ci teatrul în totalitatea sa. Într-adevăr, asta surprinde cu precizie o schimbare hotărâtoare și o structură care se regăsesc de exemplu în teatrul lui Robert Wilson, al lui Richard Foreman și al altor exponenți ai teatrului american de avangardă. Din perspectiva lui Wirth, hotărâtoare, pentru această evoluție, sunt epicizarea brechtiană (modelul de “scenă de stradă” al lui Brecht nu conține dialog), “lipsa de coerență a dialogului” în teatrul absurdului și dimensiunea mitică și rituală a viziunii despre teatru a lui Artaud. Dezmembrarea dialogului în textele lui Heiner Müller, forma de “discurs polifonic” în “Kaspar” al lui Handke sau adresa directă către public (“Insultarea publicului”) sunt considerate de Wirth ca “un nou model de teatru epic”. El concepe linia Brecht – Artaud – teatru absurd – Foreman – Wilson ca “apariție a unui idiom quasi intercontinental în drama contemporană”, ca “discurs dramatic” în care se ajunge la o redefinire a actorului folosit de regizor pe post de “tastă în cadrul ‘mașinii de comunicare’ care e teatrul”. “ ‘Caracterul exemplar’ al teatrului, așa cum se conturează el, este unul radical epic. Iar faptul că personajele de pe scenă vorbesc în acest teatru lipist de dialog este doar o aparență. Ar fi mai corect să spunem că ele sunt vorbite de către deținătorul suportului textual folosit pentru joc sau că publicul le atribuie vocea sa interioară.”

Au fost, acestea, impulsuri importante pentru înțelegerea noului teatru (și anume, *avant la lettre*, a teatrului din anii 80 și 90), care și-au păstrat o bună parte din percutanța lor. Cu toate acestea, nu ne putem opri aici, mai cu seamă că Wirth și-a schițat concepția într-o formă succintă, tezistă. Pentru început, modelul discursului, cu dualitatea punctului de vedere și a punctului de fugă, cu regizorul atotputernic aici și observatorul solipsist dincolo păstrează modelul de ordine clasică a perspectivei, care a fost caracteristic dramei. Polilogul (Kristeva) noului teatru se desprinde însă frecvent de o astfel de rânduială centrată pe un *logos*. Se ajunge la o *dispoziție de arii de sens și de rezonanță* deschise mai multor utilizări posibile, iar aceste arii nu vor mai putea fi atribuite fără rețineri unui organizator sau *organon* (individual sau colectiv). Mai degrabă e vorba adeseori despre prezența actorilor respectivi, care nu mai apar ca simpli purtători ai unei intenții exterioare lor – indiferent dacă aceasta venea acum de la text ori de la regizor. Mai degrabă, ceea ce joacă ei într-un cadru prederminat este o logică a propriului corp: impulsuri acoperite, dinamică și motricitate a corpului. În felul acesta, e problematic să fie priviți ca agenți ai unui discurs care, pentru ei, rămâne exterior – fie că e vorba de cel al textului sau al regizorului. (Situția este diferită atunci când, în textele lui Heiner Müller, sunt concepuți vorbitori, care, în absența oricărei intenții de individualizare, trebuie înțeleși ca “purtători ai unui discurs”.) Este atributul regizorului clasic să-i pună pe interpreți să rostească discursul “său”, ori mai curând pe acela al autorului pe care și-a propus să-l reprezinte, comunicând, astfel, cu publicul său. Tocmai aici își avea punctul central critica lui Artaud la adresa teatrului burghez tradițional: actorul nu este decât un agent al regizorului care, la rândul lui, nu face decât să “repete” cuvântul autorului. Iar autorul are chiar el însuși datoria să ofere o reprezentare a lumii, așadar o repetare a ei. Tocmai acest teatru al logicii dublării a vrut Artaud să-l excludă. În această direcție, el este continuat de teatrul postdramatic: acesta dorește ca scena să fie un început și un punct de angajament, iar nu unul al copierii.

Despre un discurs al creatorului de teatru va putea fi vorba, în teatrul nou, numai atunci când *dis-currere* va fi înțeles *môt-a-môt* ca dispersie. Se pare mai degrabă că *suspendarea* instanței de origine a unui discurs

în asociere cu multiplicarea instanțelor de emisie duce la noi modalități de percepție pe scenă. Prin urmare, modelul “alocuțiunii” se cere nuanțat cu mai multă precizie pentru a surprinde mai exact noile forme teatrale. Cramponarea de conceptul de dramă până la a vorbi de “discursul *dramatic*” ca pol opus dialogului induce în eroare și din punct de vedere terminologic. Este vorba despre o distanțare mult mai mare a teatrului de structura dramatic-dialogală în general. Tocmai de aceea teatrul post-dramatic este “radical epic” numai în anumite condiții

Teatrul după Brecht

Andrzej Wirth scrie: “Brecht s-a numit pe sine un Einstein al noii forme dramatice. Această autoapreciere nu este exagerată, dacă înțelegem epocala sa teorie a teatrului epic ca pe o invenție extrem de eficientă și de operativă. Această teorie a dat impulsul de dizolvare a dialogului tradițional în forma discursului sau a solilocviului. Teoria lui Brecht indică implicit faptul că, în teatru, o afirmație ia naștere prin participarea, de o importanță egală, a elementelor verbale și cinetice (gest) și că ea nu este de natură exclusiv literară.”¹⁷ Dar oare impulsurile amintite aici vin într-adevăr din teatrul lui Brecht, sau, poate, în aceeași măsură, și din negarea lui? Oare gestul, înțeles la modul atât de general, nu este cumva în *tot* teatrul sâmburele jocului? Și putem oare, fără o recitare mai temeinică a textelor lui, să deosebim invențiile “operative” ale lui Brecht de convențiile acelui *teatru al fabulei*, încă presupus la el, și de care noul teatru s-a rupt? Cu aceste întrebări, teoria unui teatru postdramatic poate merge mai departe, pornind de la reflexiile atât de percutante ale lui Wirth asupra moștenirii lui Brecht în teatrul nou.

Performanța lui Brecht nu mai poate fi înțeleasă unilateral ca proiect revoluționar, conceput în opoziție cu formele moștenite. În lumina celor mai noi evoluții, iese din ce în ce mai mult în evidență faptul că, în teoria teatrului epic, a avut loc un proces de *înnoire și desăvârșire a dramaturgiei clasice*. În teoria lui Brecht sălășluia o teză tradiționalistă în cel mai înalt grad: pentru el, *fabula* a rămas alfa și omega teatrului. Fabula, însă, nu ne mai permite să înțelegem o parte importantă a noului teatru, din anii 60 până în anii 90, ba nici chiar forma textuală pe care a

luat-o literatura dramatică (Beckett, Handke, Strauß, Müller...). Teatrul postdramatic este un *teatru post-brehtian*. El se situează într-o zonă pe care au deschis-o întrebările lui Brecht legate de prezența și conștiința procesului reprezentării și al reprezentatului ca și întrebarea lui legată de o nouă “artă de a privi”. Totodată, el lasă în urmă stilul politic, tendința de dogmatizare și emfaza raționalului din teatrul lui Brecht, el se situează într-un timp venit după cel dominat cu autoritate de concepțiile teatrale ale lui Brecht. El marchează complexitatea acestor relații care l-au determinat pe nimeni altul decât Heiner Müller să-l considere pe Robert Wilson ca moștenitor legitim al lui Brecht: “Pe această scenă, teatrul de marionete al lui Kleist are un spațiu de manevră, dramaturgia epică a lui Brecht are un ring de dans.”¹⁸

Are tensiunea tensiune?

În conștiință (inclusiv în aceea a multor teatrologi), teatrul și drama sunt despărțite de o distanță atât de mică, ele sunt înrudite atât de îndeaproape și par în asemenea măsură identice, încât, în pofida tuturor transformărilor, oricât de radicale, ale teatrului, *conceptul de dramă* s-a menținut ca fiind *ideea latent normativă a teatrului*. Atunci când vorbirea de zi cu zi identifică oricum drama cu teatrul (după o seară la teatru, spectatorul afirmă că i-a plăcut “piesa” când, după toate probabilitățile, e vorba de spectacol și când în orice caz nu se poate face o deosebire clară între cele două), ea nu este foarte departe, în principiu, de o mare parte din critică ori de literatura de specialitate. Căci și acolo, prin cuvintele alese și printr-o echivalare implicită ori chiar explicită între teatru și drama reprezentată, premisa, între timp, falsă, a unei identități tendențiale a celor două este perpetuată și revalorificată pe nevăgăte de seamă, transformându-se în normă. În felul acesta, sunt excluse o serie de realități de o importanță hotărâtoare ale teatrului, și nu numai ale celui contemporan. Tragedia antică, dramele lui Racine și dramaturgia vizuală a lui Robert Wilson sunt forme ale teatrului. Se poate spune însă că cea dintâi, dacă pornim de la o înțelegere mai nouă a dramei, este “predramatică”, piesele lui Racine sunt fără nicio îndoială teatru dramatic iar acele “operas” ale lui Wilson trebuie să se numească postdramatice. Atunci când este evi-

dent că nu e vorba doar de spulberarea unei cantități mai mari de iluzie dramatică și nici de instalarea unei distanțe epicizante; când nu sunt necesare nici acțiunea, nici *dramatis personae* figurate plastic, nici vreo coliziune dramatic dialectică și nici măcar personaje identificabile pentru a se produce “teatru” – iar lucrul acesta îl demonstrează cu prisosință teatrul nou – atunci, chiar și la o definiție oricât de maleabilă a dramei, rămâne atât de puțină substanță, încât aceasta își pierde valoarea de cunoaștere. Ea nu mai îndeplinește misiunea conceptelor teoretice, aceea de a ascuți percepția, ci deformează cunoașterea teatrului la fel de tare ca și pe aceea a textului pentru teatru.

Printre cauzele exterioare care determină totuși citirea, în continuare, a noului teatru prin delimitarea de categoria “dramă”, se cuvine amintită tendința *criticii cotidiene* ca, la evaluarea teatrului, să lucreze cu un criteriu normativ dominat de polaritatea de valori “dramatic” – “plictisitor”. Nevoia de acțiune, amuzament, dis-tracție și tensiune se folosește, chiar dacă adeseori mai mult subteran, de regulile estetice ale conceptului tradițional de dramă pentru a măsura un teatru care refuză totuși în chip evident să se supună acestei unități de măsură. “Über die Dörfer. Dramatisches Gedicht” (Prin sate. Poem dramatic – n. trad.), de Peter Handke, a avut premiera absolută în 1982 la Salzburger Felsenreitschule. În vremea ce critica îl dojenea pe Handke pentru faptul că în textul său nu apărea niciun conflict tragic-dionisiac – “o piesă destinată mai degrabă lecturii tăcute” – montarea realizată la Hamburg de Niels-Peter Rudolph a fost lăudată de Urs Jenny pentru că revela o “dramă plină de tensiune” în interiorul “poemului”. Însă calitatea montării hamburgheze – e singura pe care o cunosc – consta mai degrabă în ritmul ei diferențiat, care urma să fie suportul amplei forme vizate de Handke. În orice caz, pe autor nu l-a interesat să scrie o “dramă plină de tensiune”. Semnificativ este că și într-o abordare științifică a acestui caz, acest criteriu în sine rămâne mai departe inatacabil și de la sine înțeles.¹⁹ În criteriul “tensiunii” trăiește mai departe modul clasic de înțelegere a dramei, mai exact: un anumit ingredient al ei. Expozițiunea, gradația, peripeția, catastrofa: oricât de desuet ar suna toate astea, ele sunt așteptate în orice *story* distractiv, în film ca și în teatru.

Faptul că estetica clasică – nu numai aceea a teatrului – cunoștea pe deplin ideea tensiunii nu trebuie confundat cu idealul tensiunii în această epocă a artelor divertismentului în masă, profund naturaliste în pofida tehnologiilor simulării. Aici nu e vorba de nimic altceva decât de “conținut”, acolo, de o logică a tensiunii și deznodământului, de tensiune într-un sens muzical, arhitectonic, componistic la modul cel mai general (așa cum, în pictură, se vorbește de tensiunea imaginii). În noul teatru, complexul terminologic dramă/tensiune duce, dimpotrivă, la judecăți care sunt prejudecăți. Căci, dacă textele și procesele scenice sunt percepute după modelul *acțiunii* dramatice pline de tensiune, atunci condițiile de percepție propriu-zis teatrale, așadar calitățile estetice ale teatrului ca teatru, trec aproape obligatoriu în fundal: prezentul evenimential, semiotica proprie a corpurilor, gesturilor și mișcărilor celor ce joacă, structurile compoziționale și formale ale limbii ca peisaj sonor, calitățile plastice ale vizualului dincolo de reprezentare, derularea muzical-ritmică cu propriul ei timp șamd. Tocmai aceste momente (forma) reprezintă însă esențialul în multe lucrări teatrale ale prezentului, și nicidecum numai în experimentele extreme, și ele nu sunt folosite doar ca mijloace utile pentru ilustrarea acțiunii pline de tensiune.

“Ce mai dramă!”

Și *limbajul comun* influențează așteptările care călăuzesc receptarea. Cuvintele dramă și dramatic sunt folosite în numeroase expresii. “A fost o dramă”, se spune atunci când e vorba de o situație și/sau un concurs de evenimente din viața cotidiană care au fost ieșite din comun și pline de emoție. *Emoția* și *evenimentul*, acestea fac obiectul conotațiilor acestui cuvânt. “Această răpire dramatică a avut un deznodământ nesângeros”, spune prezentatorul emisiunii de știri. El vrea să spună: multă vreme, deznodământul evenimentelor a fost incert, dând naștere unei tensiuni “dramatice” în privința desfășurării lor și a *finalului*. La asta se referă epitetul “dramatic” pe care îl adăugăm unei întâmplări, unei acțiuni sau unui mod de a acționa. Atunci când o mamă ajunge să relateze suferința profundă a copilului care nu a avut voie să meargă la cinematograf: “A fost o adevărată dramă”, cuvântul creează distanță față

de întâmplare, există o doză de ironie în legătură cu prilejul de o importanță minoră, dar, cu toate astea, găsim o asemănare reală cu drama: *suferință*, cel puțin dezamăgire, precum și o *manifestare a sentimentelor* – se presupune, cât se poate de expresivă – ca reacție la interdicție. Două sunt elementele care ies în evidență în cazul limbajului cotidian. Pe de o parte, el se concentrează asupra laturii *serioase* a jocului dramatic, al cărui model se află în fundal. Se spune că ceva este “dramatic” și se face referire la o situație care e serioasă. Nu se vorbește despre încurcături comice din viața reală ca fiind drame (ceea ce se bazează probabil pe utilizarea comună, începând din secolul XVIII, a cuvântului “drame” și dramă pentru o piesă de teatru burgheză serioasă). Pe de altă parte, e interesant că utilizării cotidiene a cuvântului îi lipsește aproape integral referirea la acel model fundamental al dramei pe care Hegel îl denumește cu sintagma “coliziune dramatică” și care se situează, într-o formă sau alta, în centrul aproape fiecărei teorii a dramei. Prin urmare, drama este un conflict între atitudini reprezentate de oameni, conflict în cursul căruia persoana dramatică este cuprinsă de un “patos” fundamentat obiectiv, ceea ce înseamnă că ea încearcă să provoace, prin implicarea întregii persoane, afirmarea și impunerea unor poziții morale. Acest model de antagonism dramatic abia dacă ajunge să se facă simțit în limbajul de zi cu zi. O “dramă” e numită și căutarea, timp de mai multe ore, a unui animal domestic pierdut și în cursul căreia nu apar niciun fel de adversități sau poziții ireconciliabile șamd. De unde se vede că sentimentul limbii pune cuvintele “dramă” și “dramatic” în relație cu o atmosferă, cu intensificarea unor emoții, cu teama și incertitudinea, mai degrabă decât cu o anumită structură a evenimentelor.

„Teatru formalist” și imitație

În fața tablourilor lui Jackson Pollock, Barnett Newman ori Cy Twombly, orice observator pricepe că, aici, nu prea poate fi vorba de imitarea vreunei realități pre-existente. Au existat, fără îndoială, și construcții aventuroase – de pildă, în secolul XVIII – pentru a salva principiul imitației chiar și în cazul muzicii, aceasta fiind înțeleasă ca imitație a sentimentelor. Unii teoreticieni marxiști au încercat să salveze

principiul oglinzirii pentru pictura abstractă. Dar afectele sau stările sufletești nu se manifestă ca imagini sau tonuri, relația alcătuirilor estetice față de ele este una mai complexă: un fel de „aluzie”. Și, după cum se știe, tabloul care, cel târziu de la începutul epocii moderne, adeseori nu vrea să știe de reproductibilitate, se cuvine conceput ca având o miză proprie, nouă: gest și inervație solidificate, devenite manifeste; afirmație care-și revendică propria realitate; urmă, care nu este mai puțin concretă și reală decât o pată de sânge sau un perete proaspăt zugrăvit. În aceste cazuri, experiența estetică cere – și le face posibile – pofta reflectată a ochiului, trăirea conștientă a percepției exclusiv sau dominant vizuale ca atare – independent de recunoașterea unor realități reprezentate. În vreme ce, în artele plastice, această schimbare de perspectivă poate fi considerată demult o chestiune rezolvată, în relația cu “acțiunea” scenică și cu prezența actorilor umani, accesul la realitatea și legitimitatea abstractului este evident mai dificil. În teatru, relația cu comportamentul uman “adevărat” pare a fi prea directă. De aceea, aici, “acțiunea abstractă” se cuvine acceptată doar ca o “extremă”²⁰ – prin urmare, ca un moment până la urmă neînsemnat pentru definirea teatrului. Însă teatrul anilor 80, cel târziu, a fost acela care a forțat înțelegerea și acceptarea faptului că, așa cum scria Michael Kirby, o “acțiune abstractă” (“abstract action”), un “teatru formalist”, în care procesul real al “performance”-ului ia locul “jocului mimetic” (“mimetic acting”), ca și teatrul care lucrează cu texte lirice, în care nu este reprezentată nici un fel de acțiune, sau foarte puțină, nu mai desemnează nicidecum o “extremă”, ci o dimensiune esențială a noii realități teatrale. Aceasta ia naștere dintr-o intenție cu totul diferită de aceea de a fi un strigoi, oricât de rafinat conceput, oricât de prelucrat literar, de subtil artistic, un dublu al unei alte realități. Această mutație a frontierelor dintre medii dislocă drama bazată pe acțiune și o împinge afară din centrul estetic al teatrului – nicidecum, însă, din acela instituțional.

Mimesis al acțiunii

Poetica lui Aristotel cuplează imitația și acțiunea în cunoscuta formulă conform căreia tragedia ar fi imitație a unor acțiuni omenești, “mimesis

praxeos”. Cuvântul drama e derivat din elinescul >δρᾶν< = a face. Dacă concepem teatrul ca dramă și ca imitație, atunci, acțiunea vine și se situează ca de la sine în postura de obiect propriu-zis și de nucleu al acestei imitații. Într-adevăr, până la apariția filmului, nicio altă formă de practică artistică nu a putut să monopolizeze această dimensiune la fel de plauzibil ca teatrul: imitația mimetică (reprezentată de actori reali) a unor acțiuni omenești. Tocmai fixarea pe acțiune pare să conducă cu o anumită necesitate la faptul că alcătuirea estetică a teatrului este gândită ca o variabilă dependentă de o *altă* realitatea – viață, comportament uman, realitate șamd. Ca original, ea se află permanent înaintea dublului care este teatrul. Fixată pe programul mental acțiune/imitație, privirea alunecă de pe textura dramei scrise și în egală măsură de la ceea ce acțiunile re-prezentatoare aduc înainte simțurilor, pentru a se asigura exclusiv de ceea ce este reprezentat, de “conținutul” (presupus), de semnificație, în ultimă instanță de sens.

În vreme ce, pe bună dreptate, nicio poetică a dramei nu a renunțat încă la conceptul de acțiune ca obiect al mimesis-ului, realitatea noului teatru începe cu stingerea tocmai a acestei constelații alcătuite din tripleta dramă, acțiune și imitație, în care, cu regularitate, drama devine victima obiectului dramatizării și, până la urmă, obiectul dramatizării – realul, în permanenta lui retragere – cade pradă conceptului său. Câtă vreme nu ne eliberăm de acest model, nu vom putea realiza măsura în care tot ceea ce recunoaștem și simțim în viață capătă formă prin artă și este structurat de ea, de un mod de a vedea, de a simți, de a gândi și de un fel de a “vrea să spui” (“*meinen*”) care-i sunt proprii ei și numai ei, astfel încât să fim nevoiți să admitem: abia arta a fost aceea care a creat realul lumilor trăirii. Când de fapt ar fi de ajuns să ne aducem aminte că în general formularea estetică, altfel decât rastererele noționale, *inventează* imagini ale percepției și lumi diferențiate ale afectelor și sentimentelor, care nu există în această formă în afara și înaintea reprezentării lor artistice prin text, prin sunet sau pe scenă. Ceea ce găsește un ascultător într-o simfonie de Beethoven ca gesturi (numite, cu aproximație) de îndărătnicie, incitare, revoltă, triumf și altele, în echivalentul lor muzical – toate acestea nu au existat în afara acestei unice “invenții” estetice de structuri sonore. Sentimentele umane imită arta tot așa cum, invers, arta imită

viața. Victor Turner a operat diferențierea importantă între “drama socială”, care se consumă în realitatea socială, și ceea ce el a numit “aesthetic drama”, mai întâi de toate pentru a face să se înțeleagă că ea “oglindește” structuri mai ascunse ale celei dintâi. Totuși, el a subliniat și că, vice-versa, formularea estetică a conflictelor sociale oferă la rândul ei modele ale propriei ei percepții și este în parte răspunzătoare pentru modul în care este ritualizată viața socială, că drama plăsmuită estetic produce lumi plastice, forme de derulare și modele ideologice care ordonează socialul, organizarea și percepția acestuia.²¹

„Teatru energetic”

Jean-François Lyotard menționează un frumos exemplu al lui Bellmer, în care figurarea devine o problemă: “Am dureri cumplite de dinți, strâng pumnul, unghiile mi se înfig în palmă. Două distribuții. Să însemne asta că gestul mâinii reprezintă suferința dintelui, că o ilustrează? Care e semnul și ce anume semnifică el?”²² Lyotard vorbește aici despre o idee de teatru modificată, una de la care ar trebui să pornim dacă vrem să concepem un teatru dincolo de dramă. El îl numește “teatru energetic”²³. Acesta nu ar fi un teatru al semnificației, ci al “energiilor, intensităților, afectelor în toată prezența lor”²⁴. Acela, de pildă, care nu vede deloc elementul “energetic” în corurile de vorbire și mișcare ale lui Einar Schlee, coruri care se apropie, tropăind, de public, acela care nu face decât să caute semne, “reprezentare”, clustrează procesul scenic în modelul ilustrării, al acțiunii și, astfel, al “dramei”. Atitudinea acelor coruri în raport cu acea realitate aduce mai mult cu strânsul pumnului la durerea de dinți a lui Bellmer. Lyotard a reușit să extragă deja din Artaud imagini și noțiuni în sprijinul ideii că, în teatru, sunt posibile gesturi, figurări, înlănțuiri care se referă la un altundeva într-un alt mod decât “semnele” care ilustrează, indică sau simbolizează, acestea sugerând sau indicând acel altundeva și totodată pe ele înșile ca efect al unui curent, al unei invăieri, al unui *furor*. Teatrul energetic ar fi dincolo de reprezentare – desigur, asta nu înseamnă pur și simplu fără reprezentare, ci: fără a se lăsa dominat de logica acesteia. Pentru teatrul postdramatic ar fi de postulat un fel de emisie de semne, ca aceea la care se referă

Artaud la sfârșitul lucrării “Teatrul și cultura”, atunci când ne cere să fim “asemena unor condamnați care sunt arși pe rug și care, de pe rugul lor, fac semne”. Chiar dacă nu preluăm dominantă tragică a acestei imagini, tot ne alegem cu ideea, hotărâtoare pentru teatru, a semnalelor izbucnind din gesturi vocale și corporale reactive, care se apropie mai mult de noțiunea de mimesis a lui Adorno – acesta concepând-o ca pe un mod prenoțional, afectiv, de ‘a se face la fel ca altceva’, în sensul aceluia *mimétisme* al lui Roger Caillois – decât cu mimesis în sensul îngust de imitație.

Atât “semnele de foc” ale lui Artaud cât și mimesisul lui Adorno implică spaima și durerea ca fiind constitutive pentru teatru. Acest moment nu eludează nici ideea de teatru energetic al intensităților descris de Lyotard (durere de dinți, pumn strâns). Artaud și Adorno insistă însă și asupra faptului că spasmul se organizează totodată și ca *semm*, sau, cum spune Adorno: că mimesisul se realizează parcurgând un proces de raționalitate și construcție estetic. Mimesisul își câștigă logica asemenea materialului fonic într-o organizare muzicală. O logică dată, (pre)scrisă, a semnelor teatrale (de exemplu, o acțiune) nu ar reprezenta-o. Înrudită, într-un mod aparte, cu exemplul lui Lyotard pare să fie o formulare a lui Adorno pe această temă: “Arta e la fel de puțin figurare a ceva obiectual, pe cât e cunoaștere a aceluia; altminteri, ea s-ar degrada la condiția unei dublări a cărei critică a fost formulată atât de percutant de către Husserl în domeniul cunoașterii discursive. Arta face gestul de a întinde mâna către realitate mai degrabă pentru ca, la atingerea ei, să se tragă brusc înapoi. Literele ei sunt monumente ale acestei mișcări.”²⁵ Din cercetările care urmează va rezulta că noțiunea de “teatru postdramatic” se apropie de aceea de “teatru energetic”, dar că îi este preferabilă acesteia din urmă, dacă vrem să nu pierdem din vedere disputa cu tradiția teatrului și a discursului despre teatru ca și diversele combinații dintre “gestul” teatral și procedeele reprezentației.

Dramă și dialectică

Dramă, istorie, sens

În estetica perioadei clasice, dialectica formală a dramei împreună cu implicațiile ei filosofice au constituit o temă centrală. Iată de ce, aici ar fi locul să stabilim cu certitudine ce anume se abandonează, atunci când se abandonează drama. Drama și tragedia au fost considerate drept cea mai înaltă formă sau drept una dintre cele mai înalte forme de manifestare a spiritului, iar specificul dialectic al genului (dialog, conflict, deznodământ, abstractizare la un grad înalt al formei dramatice, expozițiune a subiectului în conflictualitatea sa) a făcut ca dramei să-i revină un rol excepțional în canonul artelor. Ca formă artistică a procesualității, ea este identificată de-a dreptul cu mișcarea dialectică a înstrăinării și suspendării, și asta până în timpurile cele mai noi. Astfel, Szondi atribuie dialectică dramei și tragicului. Teoreticienii marxiști afirmă că drama e forma supremă de dialectică a istoriei. Istoricii au recurs tot mereu la metafora dramei, a tragediei și a comediei pentru a descrie unitatea internă a proceselor istorice. Această tendință a fost favorizată de momentul obiectiv al teatralității în istoria însăși. Astfel, mai cu seamă Revoluția Franceză, cu marile ei apariții la rampă și cu discursurile ei, cu gesturile și cu ieșirile ei din scenă a fost tratată tot mereu ca piesă de teatru cu conflict, deznodământ, roluri eroice și spectatori. Dar abordarea istoriei ca dramă aduce în joc în mod aproape necondiționat teleologia care-i atribuie acestei drame o perspectivă în sfârșit plină de sens – împăcare în estetica idealistă, proces istoric în abordarea marxistă a istoriei. *Drama promite dialectică.*²⁶ Unii oameni de știință pătrunși de plenitudinea de sens estetic a istoriei au reușit să se înflăcăreze până la formularea cum că istoriei înseși îi este proprie o frumusețe dramatică obiectivă.²⁷ Dimpotrivă, autori precum Samuel Beckett sau Heiner Müller au evitat forma dramatică, nu în ultimul rând din cauza implicațiilor ei ținând de teleologia istoriei.

Împletirea strânsă dintre dramă și dialectică și, mai general, între *dramă și abstractiune* a fost observată frecvent. Dramei îi este inerentă

abstracțiunea. Goethe și Schiller au fost conștienți de asta și în consecință au situat întrebarea legată de alegerea corectă (în conformitate cu forma dramei) a materialului în prim-planul reflecțiilor lor asupra delimitării între dramă și epos. Care este materialul potrivit ca să pună în valoare coerența ideatică a existenței sugerate, fără ca o uriașă structură secundară de informații concrete să poată tulbura privirea asupra structurilor abstracte ale destinului, a “coliziunii tragice”, asupra dialecticii din conflictul dramatic și a concilierii? Spre deosebire de autorul epic, care tocmai că accentuează elementele secundare – în dramă, acestea apar ca acumulare de detalii ce nu fac decât să răpească timp – pentru a trezi sentimentul de plenitudine și de credibilitate a realităților născocite, drama se bazează pe o cât mai performantă capacitate de abstractizare cu ajutorul căreia să schițeze o lume cu caracter de model, în care devine vizibilă abundența nu a realității în totalitatea ei, ci a comportamentului uman la stadiul de experiment. Cu mult înainte ca Brecht să inventeze un “teatru al erei științifice”, forma dramatică tinde prin abstracțiune spre conceptual, spre comprimarea care acutizează și scurtează. Pe asta se fundamentează și apropierea care a fost observată între nuvelă și dramă.

Idealul clarității (Aristotel)

Poetica lui Aristotel concepe frumosul și ordinea tragediei prin analogie cu logica. Astfel, normele conform cărora tragedia trebuie să fie un “întreg” cu început, mijloc și sfârșit, coroborate cu imperativul că “mărimea” (întinderea în timp) trebuie să ajungă exact până la peripeție și de acolo la catastrofa logică, sunt concepute după modelul logicului. În “Poetica”, drama e considerată o structură care aduce o ordine (și anume logică) în haosul derutant și în plenitudinea existenței. Această ordine interioară, purtată de celebrele unități, închide ermetic alcătuirea de sens pe care o reprezintă artefactul tragediei față de realitate și o structurează în același timp în interior ca unitate impecabilă și ca întreg. “Întregul” acțiunii, o ficțiune teoretică, fundamentează logოსul unei totalități în care frumusețea e concepută în principal ca o curgere temporală care a ajuns să poată fi stăpânită. Dramă înseamnă flux temporal stăpânit,

care poate fi cuprins cu privirea. Așa cum e cu puțință să se demonstreze că peripeția e o categorie de fapt *logică*, la fel și una dintre cele mai profunde idei din “Poetica”, cunoașterea efectului emoțional extraordinar al anagnorisis (re-cunoaștere) este un motiv legat de cunoaștere. Bineînțeles, într-un mod aparte: fiindcă șocul acestei *anagnorisis* (“Tu ești Oreste, al meu frate!”, “Eu însumi, fiu și asasin lui Laios!”) manifestă, în tragedie, unitatea dintre înțelegere și pierderea neputincioasă a cunoștinței. Lumina dureroasă a recunoașterii luminează întregul și face totodată ca întrebarea despre legile după care a luat naștere constelația care strălucește acum să devină o ghicitoare de nedezlegat. Astfel, însă, momentul recunoașterii este cezura, întreruperea *recunoașterii*. Numai că, în “Poetica”, lucrul acesta rămâne implicit. Fiindcă pe Aristotel îl interesează ceea ce este filosofic la tragedie. Mimesis-ul este înțeles de el ca un fel de *mathesis*: ca o învățare, care devine mai plăcută prin satisfacția recunoașterii obiectului mimesis-ului – o plăcere de care, de fapt, are nevoie mulțimea, nu însă și filosoful: “Învățarea nu-i oferă doar filosofului cea mai mare bucurie, ci, în mod asemănător, și celorlalți oameni (aceștia, desigur, au parte de ea doar în mică măsură). Prin urmare, de aceea se bucură ei la vederea unor tablouri, fiindcă, în timp ce contemplă, ei învață ceva și încearcă să descopere ce anume este fiecare lucru...”²⁸

Tragedia apare ca o ordine para-logică. Și criteriul “clarității” folosește unei prelucrări intelectuale netulburate de încâlceli derutante. Frumosul, argumentează “Poetica”, nu poate fi gândit fără o anumită mărime (întindere): “De aceea nu poate fi frumoasă o vietate mică de tot (fiindcă privirea se tulbură atunci când obiectul ei se apropie de o mărime care aproape că nu mai e perceptibilă), nici una foarte mare (fiindcă privirea nu o poate cuprinde dintr-odată pe toată, mai mult chiar, privitorilor li se sustrage unitatea și integralitatea, ca atunci când o vietate ar avea o mărime de zece mii de stadii.) În consecință, așa cum la lucruri și ființe este nevoie de o anumită mărime iar aceasta trebuie să poată fi cuprinsă cu privirea (eusynopton), tot așa și acțiunea trebuie să aibă o anumită întindere, și anume o întindere care se întipărește lesne în memorie.”²⁹ Drama este un model. Ceea ce se adresează simțurilor trebuie să se conformeze legii înțelegerii și reținerii. Prioritatea, ulterior

atât de importantă în pictură, a desenului (logos) asupra culorii (simțurile) este deja invocată aici ca termen de comparație, structura ordonatoare a fabulei-logos stă mai presus de toate: “Căci, dacă cineva aplică orbește culorile, oricât ar fi ele de frumoase, lucrul acesta nu are cum să fie la fel de frumos ca atunci când acela realizează un desen frumos și clar conturat.”³⁰ Că, după Aristotel, tragedia s-ar descurca, datorită structurii ei logic-dramatice, fără o reală punere în scenă, că ea nu are deloc nevoie de teatru pentru a-și pune din plin în valoare efectul este doar un punct pe i-ul logicizării.

Teatrul însuși, spectacolul vizibil (“opsis”) era considerat încă de Aristotel ca un imperiu al efectelor incidentale, doar senzoriale – și, nota bene: repede trecătoare –, apoi mai târziu din ce în ce mai mult și ca spațiu al “iluziei”, al amăgirii și înșelăciunii. Prin urmare, logosului dramatic îi este atribuită, de la Aristotel încoace, pătrunderea logicii în spatele iluziei amăgitoare. Dramaturgia ei atestă existența “legilor” din spatele aparențelor. Nu degeaba, pentru Aristotel, tragedia este “mai filosofică” decât istoriografia: ea vedește o logică ce ar rămâne altminteri ascunsă după măsura “necesității” conceptuale și, așijderea, a “probabilității” inteligibile analitic. Odată cu pierderea credinței în posibilitatea unui astfel de *character exemplar*, separat – și separabil – cu strictețe de realitatea cotidiană, și-a făcut apariția realitatea proprie sau “mundanitatea” procesului jocului teatral propriu-zis, dizolvându-și *granița* dintre lume și model, o frontieră ce genera siguranță. Odată cu asta, însă, dispare un fundament esențial al teatrului dramatic, care a fost axiomatic pentru estetica occidentală: integralitatea logosului.

Complicitatea dintre dramă și logică, apoi dintre dramă și dialectică domină aproape fără drept de apel tradiția europeană “aristotelică” – și care se mai vedește încă a fi cât se poate de vie în dramaturgia “ne-aristotelică” a lui Brecht. Frumosul este gândit după modelul logicului, ca variantă a acestuia. Un punct culminant al acestei tradiții îl reprezintă estetica lui Hegel. Sub formula generală a idealului frumos ca “strălucire senzorială” a ideii, el desfășoară o teorie complexă a obiectualizării spiritului în senzorialul materialului poetic respectiv, ajungând până la limbajul poetic. Totodată, prin ea se poate arăta de ce anume ideea dramei a putut să fie atât de puternică: niciodată ea nu ar fi putut etala o

atât de cuprinzătoare eficiență dacă nu ar porni de la un punct mai adânc și mai contradictoriu decât lasă să pară reducerea la rezultatul dramaturgic, așadar schema genului dramatic. Iată de ce linia complexă a teoriei speculative a dramei concepută de Hegel urmează să fie schițată în câteva aspecte ale ei recurând la considerațiile lui Christoph Menkes.³¹

Hegel 1: Excluderea realului

Ca gen fundamental dialectic, drama este totodată locul ales al tragicului, prin urmare, un teatru de după dramă dă naștere bănuiei că ar fi un teatru din care tragicul lipsește. Această bănuială se alimentează din situarea, de către Hegel, a tragediei în era pre-modernă. Așa cum, în concepția lui Hegel, arta își încheie existența de îndată ce spiritul a ajuns cu totul și cu totul în imperiul abstracțiunii conceptuale, așadar, la sine însuși, iar materializarea senzorială nu mai reprezintă nevoia sa cea mai înaltă, tot așa există și un “trecut al tragicului”³², tragic pe care Hegel îl leagă la rândul lui de “poezia dramatică”. În artă, altitudinea maximă și frumusețea maximă nu sunt unul și același lucru. Contopirea ideală dintre senzorial și spiritual a atins, în sculptura antică dedicată zeilor, un punct culminant despre care Hegel poate să spună, nu fără patos, dar cu o logică dialectică strictă: “Ceva mai frumos nu poate să fie, nici să se nască.” Explicația lui Hegel pentru neajunsurile existente totuși în plastica divină a vechilor greci și care obligă arta și spiritul să progreseze în continuare e absența internalizării subiective și a însuflețirii (ce se va găsi apoi în “forma artistică romantică”, în mod exemplar de pildă în statuile Fecioarei Maria). De aici, bine cunoscuta observație despre statuile antice, anume că ele sunt umbrite de o ușoară tristețe: în felul acesta, în post-antichitate, *spiritul* este obligat să progreseze și să depășească punctul culminant al *Frumosului*, contopirea totală dintre sensibilitate și spirit – și anume, în folosul unei abstractizări “intelectuale” progresive, ce duce la plâsmuiri din ce în ce mai înalte, nu însă și mai frumoase, până când spiritul absolut va fi atins un mod de ființare care trebuie conceput ca tinzând spre renunțarea la formă.

În vreme ce în statuile antice de zei, așadar în artele plastice, a fost atins, în bună manieră clasicistă, absolutul frumosului, Hegel consideră

de cealaltă parte “Antigona” lui Sofocle ca fiind “cea mai mulțumitoare operă de artă” din lumea nouă și din lumea veche în general – dar numai după o anume “îndreptare”: anume, ca reprezentare ideală a schismei și reconcilierii dintre ipostaza obiectivă și cea subiectivă a spiritului moral. Din punctul de vedere al structurării conflictului moral, tragedia clasică depășește, chiar și în teritoriul “formei clasice de artă”, ceea ce este “doar” desăvârșit de frumos! Ea este *mai mult decât frumoasă*, este deja pe drumul ce duce la noțiunea pură și la subiectivitate. De aceea, Menke propune să se aducă laolaltă reprezentarea lui Hegel despre “disoluția formei clasice de artă” cu teorema lui despre sfârșitul artei în epoca modernă în așa fel, încât abia concepția acestei “disoluții” să dea sens acelei teoreme. “La Hegel, drama, chiar și în ipostaza ei clasică, este pe calea spre o artă ‘care nu mai e frumoasă’. Sfârșitul artei începe în dramă, *în artă*.”³³ De aici rezultă, la fel ca și-ntr-o logică “neoficială” a reprezentării teleologic-istorice a lui Hegel – în orice caz, de la “Fenomenologia spiritului” – o “marginalizare” estetică “a dramei”, în măsura în care ea, chiar și în domeniul artei (al frumosului) face să fie pus sub semnul întrebării frumosul însuși “în pretenția lui de reconciliere”. Atunci când Hegel concepe frumosul artistic ca pe o complexă reconciliere a contrariilor, în special a frumosului cu morala, atunci se poate într-adevăr afirma că, sub noțiunea “dramaticului”, Hegel scoate în evidență acele trăsături ale esteticului care fac să eșueze pretenția de reconciliere. Drama nu este numai apariția (neproblematică) a frumosului moral, ci totodată criza manifestă a acestuia.

Filosofia dramei demonstrează așadar aici, în punctul culminant al formulării ei clasice, o remarcabilă “ipocrizie”³⁴: firește, are loc afirmarea reconcilierii reușite între frumusețe și morală, “fericirea simțurilor și pacea sufletului”, dar și manifestarea conflictuală a schismei. Să observăm chiar ceva mai exact această ruptură în tragedie. În comparație cu eposul, Hegel consideră tragedia ca pe o “limbă mai înaltă”. În forma eposului, dezmembrarea abstractă dintre *moira* și rapsodul impersonal îl face pe erou să apară în așa fel, încât, “în puterea și frumusețea lui, își simte viața distrusă și-și plânge propria moarte, cu privirea ațintită spre ea”.³⁵ Caracterul accidental al abundenței acțiunii epice nu cunoaște încă necesitate dialectică. De aceea, în locul vocii povestitorului epic, ce

rămâne exterioară eroului, trebuie să se producă structura dramatică propriu-zisă a destinului și, contopindu-se cu aceasta, alocuțiunea omului către sine (în reprezentarea scenică). În punctul acesta, Menke arată că, dacă se citește cu atenție argumentația lui Hegel, în tragedie, caracterul străin al destinului tragic “ca forță lipsită de subiect, de înțelepciune, indeterminată în sine”, “necesitate rece” (care astfel aparține deja eposului) nu numai că indică o forță de care frumosul se zdrobește, ci și că reconcilierea însăși purta deja în sine sâmburele otrăvit al eșecului ei și anume în acest mod: În concepția proprie a lui Hegel, experiența “destinului” constituie nucleul dramei. Aceasta este însă o experiență “etică”: ceva se sustrage hotărârii voinței etice, ceva aruncă, în jocul dramatic și totodată în acela al spiritului, o “contingență” mortală pentru noțiunea de etică. Prin această contingență sau “pluralitate”, care descinde în divin ca și printre oameni, este distrucă orice posibilitate de reconciliere finală. Ceea ce caracterizează dramaticului este o ruptură pe care acesta trebuie cumva s-o chituiască, s-o cârpăcească prin refugiul în stilizarea lipsită de lume, dacă vrea să afirme “adevărul” reconcilierii. Drama, ca artă frumoasă, “aruncă la o parte tot ceea ce nu corespunde ipostazierii aceluiași [a noțiunii adevărate] și abia prin această *curățire* aduce la iveală idealul.”³⁶

Tocmai acest “catharsis” al formei dramatice este acela care, în același timp cu aparența concilierii, produce și premisa distrugerii acestei aparențe. Căci ceea ce motivează, în perspectivă estetică, acea *excludere a realului* care este o necesitatea interioară, dar care, totodată, periclitează pretenția de mediere interioară, nu este nimic altceva decât principiul însuși al dramei, acea abstracțiune dialectică, care, mai întâi de toate, o face posibilă ca formă, dar, în același timp, o îndepărtează de teritoriul concilierii estetice ce se realizează prin intermediul pătrunderii prin materialul *senzorial*. În adâncurile teatrului dormitează deja, sub forma unei experiențe nerezolvabil contradictorii a problemei etice și a unei materialități repudiate, acele tensiuni care îi fac posibilă criza, disoluția și, în sfârșit, posibilitatea unei paradigme non-dramatice. Dacă există ceva care se abate de la idealul clasic, atunci aceasta este posibilitatea de a include ceea ce este străin de sens și impur. Este foarte elocventă concluzia lui Menke cum că epoca modernă poate fi con-

cepută, deja de la Hegel încoace, ca o lume situată “dincolo de neajunsul moralei frumoase (...) de a fi obligată să excludă orice neajuns”. Dincolo de estetica mijlocirii, cu paradigma ei estetică centrală, drama, apare posibilitatea de a se concepe, și pentru teatru, un modernism (sau post-modernism), care “nu exlude multitudinea și diversitatea, ci le face față”.³⁷ Din epoca post-clasică și până în prezent, teatrul a parcurs o serie de transformări care afirmă, în opoziție cu postulatele unității, integrității, reconcilierii și sensului, dreptul disparatului, parțialului, absurdului, urâtului. Atât din punctul de vedere al conținutului, cât și formal, el a asimilat întotdeauna tocmai acele lucruri pe care, altminteri, din cauza scârbei, acesta nu voia să le – “depoziteze”. Conștiința fundamentului intern ambiguu al tradiției clasice arată, cu toate astea, că această „alteritate” a teatrului clasic era deja ancorată în cea mai consecventă pătrundere filosofică a acestuia: ca posibilitate ascunsă a rupturii în cadrul efortului de reconciliere încordat la maximum. În această perspectivă, teatrul *postdramatic* nu înseamnă, iarăși și în *nicio caz*, un teatru care se situează “dincolo” de dramă, fără nicio relație cu ea. El poate fi conceput, dimpotrivă, ca desfășurare și înflorire a unui potențial de disoluție, ca demontare și deconstrucție în interiorul dramei înseși. Această virtualitate era prezentă, chiar dacă greu descifrabilă, în estetica teatrului dramatic, ea a fost gândită în filosofia lui, dar într-o oarecare măsură numai ca un curent sub suprafața de oglindă a procedurii dialectice “oficiale”.

Hegel 2: Performance-ul

Pentru Hegel, o condiție a dramei, esențială și nu doar ca simplă exterioritate (ca la Aristotel), e ca “personajele” să fie întruchipate de oameni adevărați, cu propria lor voce, corporalitate și gestică. În felul acesta, e dată o “autoreflexie performativă” aparte “a dramei”, care, așa cum reușește să demonstreze Menke, trimite în aceeași direcție ca și ruptura latentă în artele frumoase pe baza “deficienței capacității ei de reconciliere”.³⁸ Prin faptul că vocea unică a povestitorului sau rapsodului nu mai este aceea care face posibilă realizarea, ci e vorba de o necesară *pluralitate* de voci, subiectele particulare, “individuale”, câștigă o îndrep-

tățire în asemenea măsură autonomă, încât devine cu neputință să relativizezi dreptul ei individual în favoarea unei sinteze dialectice. Mai mult decât atât: actorii, pe care Hegel îi privește ca “statui” puse în mișcare și, în același timp, în relație reciprocă, realizează dincolo de asta încă o mutație scandalosă pentru idealismul obiectiv al lui Hegel. În măsura în care, ca oameni doar empirici, abia ei sunt aceia care fac cu puțință ca, în dramă, idealul, frumosul artistic să devină realitate, se ajunge, în ceea ce-i privește, la o “conștiință ironică a performanței”. Ia naștere, cu alte cuvinte, fenomenul, de neconceput din punctul de vedere al lui Hegel, prin care particularul și intuitivul – simplii actori individuali – să stea mai presus de conținutul moral. Acesta depinde numai de capacitatea particulară de reprezentare a actorilor, în loc ca legea să fie făcută de particularul însuși. Menke: “În loc să fie un > simplu instrument < care dispare în rolul său, actorii trec printr-o răsturnare a dependenței între frumos, respectiv moral, și subiectivitate. (...) Experiența fundamentală a actorului este aducerea la suprafață a ceea ce este valabil din punct de vedere moral prin indivizi.”³⁹

Prin urmare, caracterul activ de performance al dramei (a se citi: al teatrului) deschide, între făcut și a face, o tensiune care, în spectacol, iese la iveală prin faptul că “oamenii adevărați” (actorii) își pun pe chip măștile eroilor, “personae”, și îi reprezintă pe aceștia “prin vorbire reală, așadar proprie, și nu prin povestire”.⁴⁰ Din acest motiv, se poate ajunge și la “demascarea” acestui raport, din perspectiva lui Hegel, “răsturnat”, între subiectivitate și conținutul moral obiectiv: anume, atunci când, în parabaza comică, actorii ies din rolurile lor și se joacă cu masca. Hegel vede în întreaga ei acuitate specificitatea experienței *teatrale*, anume că ea prezintă unitatea dintre realitatea spirituală și realizarea materială ca pe o “ipocrizie”⁴¹: “...eroul care apare înaintea spectatorului se împarte în masca sa și în actor, în persoană și în sinele adevărat.”⁴² Lucrul acesta devine din cale afară de vizibil numai în *parekbaza* comică, acolo unde “sinele” acționează o dată în mască, dar în momentul următor își face apariția “în propria sa nuditate și în toată condiția lui obișnuită”. Jocul teatral în totalitatea lui reprezintă în fond o situație de neconceput pentru filosofia spiritului: sinele subiectiv lipsit de importanță intrinsecă al celui care joacă, ce produce semne în mod artificial, acest eu individual

dezgolit se află pe sine ca fondator și întemeietor al esențialului, al conținuturilor morale, creator de *dramatis personae* ca întruchipări ce re-unesc deja în ele însele frumusețe și moralitate: “Exhibarea excesivă a ceea ce este general valabil e trădată în favoarea sinelui [...]. Sinele apărând aici în însemnătatea sa ca realitate, se joacă cu masca pe care și-o pune la un moment dat pentru a fi personaj...”⁴³

În această realitate a teatrului, Hegel trebuie să descopere o “dizolvare generală a esențialității reprezentate în general în individualitatea ei”⁴⁴, astfel încât, din tendința de dizolvare, să rezulte cu necesitate, logic și din punctul de vedere al istoriei spiritului, abstracțiunea și conștiința dialectică a “gândirii raționale”, filosofia greacă. În chip necesar, “drama” se situează la marginea artei, pe granița dintre idealul artistic, “strălucirea spirituală a ideii”, și abstracțiunea filosofică într-un anume fel lipsită de chip. Devine limpede că Menke pune în legătură această scindare interioară, caracterul incomplet al dramei, cu transcendentalizarea romantică a poeziei și înțelege teoria dramei gândită de Hegel ca metaforă a unei noțiuni de artă care conține deja în sine însăși motivele argumentației ce fac ca noțiunea “oficială” de ideal ca iradiere senzorială a ideii să pară o fantasmă de neatins. În felul acesta, sfârșitul artei ajunge să apară mai puțin ca o teză istorică și filosofică (ori de filosofia artei), decât ca un sfârșit, început de când lumea, al ideii “clasice” de artă, ca un sfârșit început de când lumea al artei *în* artă. Din perspectiva evoluțiilor mai recente ale formelor de artă și de teatru, care încearcă să trimită în uitare “forma” ca totalitate, mimesis, model, modul în care Hegel prezintă evoluția antică produce impresia unui model pentru dizolvarea noțiunii dramatice de teatru.

Despre preistoria teatrului postdramatic

Teatru și text

Teatrul și drama s-au aflat și se află într-o relație marcată de contradicții pline de tensiune. Accentuarea acestei stări de lucruri și revelarea, în tot cuprinsul ei, a implicațiilor pe care acestea le au este cea dintâi premisă pentru o înțelegere adecvată a teatrului nou și foarte nou. Pentru a începe să cunoaștem teatrul postdramatic e necesar să aflăm cu certitudine în ce măsură emanciparea reciprocă și scindarea între teatru și dramă este ea însăși condiția existenței acestuia. Din acest motiv, istoria dramei ca gen este, în sine, de un interes limitat din punct de vedere teatrologic. Deoarece, însă, teatrul în Europa a fost dominat, practic și teoretic, de către dramă, se cuvine, așa cum s-a arătat, să raportăm noile evoluții la trecutul teatrului dramatic prin intermediul noțiunii “postdramatic” – asta înseamnă, să ne raportăm nu atât la modificările parcurse de *textele* teatrale, cât la transformarea de comportament pe care a parcurs-o expresia teatrală. În formele *teatrale* postdramatice, textul care este pus în scenă (atunci când e pus), nu mai este conceput decât ca o componentă cu drepturi egale a unui context general gestual, muzical, vizual etc. Clivajul dintre discursul textului și acela al teatrului se poate lărgi până ce devine o discrepanță expusă deschis și chiar până la dispariția oricărei legături.

Îndepărtarea istorică, una de alta, a mărimilor text și teatru presupune o reconsiderare lipsită de prejudecăți a relației dintre ele. Aceasta poate să înceapă cu reflecția cum că mai întâi a existat teatrul: născut din ritual, preluând forma mimesis-ului dansat, el fusese deja elaborat într-un mod complex de comportament și de practică înainte de apariția scrisului. E drept că “teatrul primitiv” și “drama primitivă” nu constituie decât obiectul unor încercări de reconstituire, totuși, din punct de vedere antropologic, s-ar cuveni să fie o certitudine faptul că formele timpurii de teatru ritual, cu ajutorul măștilor, costumelor și recuzitei, puneau în mișcare procese cu o mare încărcătură afectivă (vânătoare, fertilitate), constituindu-se într-o reprezentare ce ajungea, astfel, să reunească dansul, muzica, și jocul de roluri⁴⁵. Chiar dacă această practică prescriptivă, motorie, având o corporalitate semantică, reprezintă la rândul ei un fel de “text”, deosebirea față de formarea textului *literar* modern rămâne totuși *izbitoare*. Textul scris, literatura, a preluat aici o conducere aproape de nimeni disputată în ierarhia culturală. Astfel a fost posibil ca, în teatrul literar burghez, să dispară legătura, prescrisă deja în spectacolul de teatru baroc, a textului cu formele de vorbire muzicalizate, cu gestul dansant și cu o abundentă scenografie optică și arhitectonică: *textul ca ofertă de sens* era cel care domina, celelalte mijloace teatrale trebuiau să-l slujească și erau controlate mai degrabă cu neîncredere de instanța numită *ratio*.

Au existat încercări de a se lua în considerare conștiința acută a autorității despotice a elementelor neliterare ale teatrului prin definiții extrem de cuprinzătoare ale dramei. Iată cum a formulat-o Georg Fuchs în “Die Revolution des Theaters” (“Revoluția teatrului”): “Drama, în forma ei cea mai simplă, e mișcarea ritmată a corpului în spațiu”. Aici, prin “dramă” se înțelege acțiune scenică, așadar, în fond, teatru. Chiar și elementele care pot să apară în spectacolul de varietăți – “dans, acrobație, tehnica jonglerilor, dansul pe sârmă, scamatoriile, luptele de tot felul, dresura de animale, cântatul, jocul cu măști și cine știe mai ce” sunt, pentru Fuchs, forme simple de dramă.⁴⁶ (În utopiile teatrale ale primei jumătăți a secolului XX, întâlnim uneori un mod de exprimare inspirat de aici, care identifică teatrul ca acțiune *cultică* cu “drama” și delimitează acest mod de acțiune cultic, simbolic, de “Mimus” ca imitare

a realității.) Deoarece, la o identificare terminologică a dramei cu toate planurile teatralului, dispar diferențierile productive istorice și tipologice dintre diferitele specii în care s-au întâlnit și s-au despărțit, în epoca modernă, teatrul și literatura, se cuvine să delimităm mai strict noțiunea de dramă și să cădem de acord asupra faptului că, în cazul unor abordări precum cea ale lui Fuchs, dimensiunile agonalului și ale teatralului se contopesc, imposibil de diferențiat, cu drama – aspecte care, pe bună dreptate, continuă să se deosebească între ele în conștiința creatorului de teatru, a cititorului și a teoreticianului. Același lucru este valabil și pentru unele observații ale lui Heiner Müller, conform cărora elementul fundamental al teatrului și al dramei ar fi *transformarea*, moartea ar fi cea din urmă transformare iar teatrul ar avea întotdeauna de-a face cu o moarte simbolică: “Esențială, în teatru, e transformarea. Moartea. Iar frica de această ultimă transformare e generală, pe ea ne putem baza, pe ea putem construi.”⁴⁷

Walter Benjamin scrie, acolo unde analizează aparența reconcilierii în “Afinitățile electivă” ale lui Goethe: “Misterul, în dramatic, este acel moment, în care acesta se desprinde din domeniul limbii care îi este propriu și răzbate în altul, superior și inaccesibil ei. De aceea, el nu poate fi exprimat niciodată în cuvinte, ci numai și numai în reprezentatie, el este ‘dramaticul’ în înțelesul cel mai strict.”⁴⁸ În acest sens, “dramaticul” e lipsit de orice legătură cu tot ceea ce se înțelege prin dramatic în discuția teatrolologică. Formularea lui Benjamin raportează ceea ce el numește “dramaticul” la disputa corporală ancorată în cult, la mutul *agon*. Este vorba despre depășirea (creștină) a acesteia printr-o îndurare, izbăvire sau “limbă” dincolo de limba oamenilor, sau în orice caz la marginea ei. E adevărat că relativa îndreptățire obiectivă a identificării teatrului cu drama se arată acolo unde concepția dramaticului accentuează cea mai mare apropiere a acestuia de pantomimă și de amuțirea pe care limba nu face decât să o încadreze cumva. Dar tocmai din această cauză va fi util să considerăm “dramaticul” lui Benjamin ca făcând parte din *teatru*: ca rit și ceremonie, “poezie” a scenei și semioză situată în afara limbii sau în orice caz în teritoriul de frontieră al acesteia. Această noțiune a dramaticului se referă la o experiență abisală a metamorfozei, în cursul căreia nu se ajunge la oprirea în loc a vânzolelii

utopic-înfricoșate a transformărilor pe care o manifestă teatrul; în care nu există decât sărbătoarea, și nicidecum încremenirea care să ferească de amețeala teatrului. E vorba, aici, mai degrabă de o realitate a depășirii morții prin *punerea în scenă* – un proces care firește că rămâne permanent lipsit de claritate. Așa cum evidențiază Primavesi, “ ‘dramaticul’ poate, ținându-se strâns de *physis*-ul mut, să garanteze izbăvirea de mitul vinovăției și al frumuseții numai acolo unde, așa cum se întâmplă în teatru, trupul rămâne sustras înțelegerii.”⁴⁹

Secolul XX

Spre sfârșitul secolului XX, teatrul dramatic se afla la finalul unei lungi perioade de înflorire ca alcătuire discursivă elaborată, o alcătuire pe care, cu toate deosebirile dintre ei, Shakespeare, Racine, Schiller, Lenz, Büchner, Hebbel, Ibsen și Strindberg au făcut-o cunoscută ca tot atâtea variațiuni ale uneia și aceleiași forme de discurs. În acest cadru, până și tipurile și fenomenele individuale cele mai categoric divergente s-au prezentat ca variațiuni ale unei alcătuirii discursive, pentru care contopirea dintre dramă și teatru e esențială. Evoluția acelei alcătuirii discursive în direcție postdramatică urmează a fi refăcută, succint, în cele ce urmează. “Elanul” pentru procesul de coagulare a discursului postdramatic în teatru poate fi descris ca o succesiune de etape precum *autoreflexie*, *decompoziție* și *despărțire* a elementelor teatrului dramatic. Drumul duce de la marele teatru al sfârșitului de secol XIX, prin multitudinea de forme teatrale moderne ale avangardei istorice, la neoavangarda anilor 50 și 60, până la formele de teatru postdramatic de la sfârșitul secolului XX.

Prima etapă: dramă pură și “impură”

Situația de pornire o reprezintă hegemonia încă intactă a unei drame, ale cărei momente esențiale se reliefează în idealul și, parțial, în practica “*dramei pure*”. Drama prin excelență este, în acest caz, nu doar un model estetic, ci comportă chiar implicații esențiale de teoria cunoașterii, precum și implicații sociale: însemnătatea obiectivă a eroului, a individului; posibilitatea de a face ca realitatea umană să devină reprezentabilă prin

limbă, și anume prin forma dialogului scenic; relevanța comportamentului uman individual în societate. Pe lângă și înainte de drama “pură” există (încă din Evul Mediu, la Shakespeare și în epoca barocă) devieri importante de la acest model. În linii mari, ele pot fi descrise ca elemente “epice” ale dramei și, în perspectiva scopurilor noastre, am putea privi abundența acestor forme ca “dramă impură”. Semantica formală esențială a dramei poate fi oricând demonstrată și în aceste forme: întruchiparea unor caractere sau personaje alegorice de către actori; reprezentarea unui conflict în “coliziune dramatică”; o abstractizare de cel mai înalt grad, în comparație cu romanul și eposul, a imaginii lumii; reprezentarea de conținuturi politice, morale și religioase ale vieții sociale prin dramatizarea coliziunii lor; o acțiune care, chiar și în cazul unei ample “dedramatizări”, își continuă cursul; reprezentarea unei lumi, chiar și în cazul unei minimale acțiuni reale.

Etapa a doua: Criza dramei, drumuri proprii ale teatrului

Sub semnul prevestitor al unui teatru care nu a suferit încă schimbări revoluționare, se ajunge, pe la 1880, la criza dramei. Sunt zguduite și făcute să dispară o serie de elemente constitutive ale dramei care, până atunci, nu fuseseră puse sub semnul întrebării: forma textuală a dialogului încărcat de tensiuni, evoluând spre deznodământ; subiectul, a cărui realitate poate fi exprimată substanțial prin vorbire interumană; acțiunea, care se desfășoară preponderent într-un prezent absolut. Szondi deosebește “încercările de soluționare”, respectiv de “salvare” cunoscute, la care ajung autorii sub impresia unei lumi și a unei imagini a omului aflate, ambele, într-o rapidă schimbare: dramturgia eu-lui, statică, piesa de conversație, drama lirică, existențialism și îngustime ș. a. m. d. Paralel și în analogie cu criza dramei ca formă textuală dependentă de teatru, își face însă apariția scepticismul vizavi de compatibilitatea dintre dramă și teatrul însuși. Astfel, Pirandello era convins că teatrul și drama sunt incompatibile.⁵⁰ În primul dialog din “Arta teatrului”, Edward Gordon Craig demonstrează că marile piese ale lui Shakespeare nu ar trebui să fie deloc reprezentate pe scenă! Lucrul acesta ar fi chiar periculos, din cauză că *Hamletul* jucat ar ucide ceva din bogăția nesfârșită a *Hamletului*

imaginat. (Într-adevăr, mai târziu, Craig a purces la punerea în scenă a piesei și a explicat că această încercare nu ar fi făcut decât să confirme teza sa despre nereprezentabilitatea piesei.) Aici, teatrul este recunoscut drept ceva ce are rădăcini și premise proprii, de un fel aparte și chiar ostile față de literatura dramatică. Textul, așa sună concluzia lui Craig, trebuie să se retragă din teatru – tocmai din cauza dimensiunilor și calităților sale poetice.

Se dezvoltă noi forme de text care nu mai conțin nici narațiunea, nici raportul referențial cu realitatea decât într-o manieră deformată și în rudimente: acea *Landscape Play* a Gertrudei Stein, textele lui Antonin Artaud pentru al său “Teatru” al “cruzimii”, teatrul formei pure al lui Witkiewicz. Aceste genuri de *texte* “deconstruite” anticipează elemente ale esteticii *teatrale* postmoderne. Textele Gertrudei Stein vor avea parte abia odată cu Robert Wilson de o estetică teatrală adecvată. (Wilson a explicat că lectura textelor Gertrudei Stein a fost aceea care l-a condus la convingerea că ar putea să facă teatru.) Teatrul lui Artaud a rămas viziune, la fel și acela al lui Witkiewicz, care anticipează teatrul absurdului. Ca ins care a pus în scenă, cu mijloace teatrale economicoase și funcționale, texte clasice, regizorul francez Antoine Vitez știa despre ce vorbește atunci când a spus că, de la sfârșitul secolului XIX, toate marile opere care au fost scrise pentru teatru au fost caracterizate prin “totala indiferență” pe care textura lor o manifestă față de realizarea lor scenică.⁵¹ Și-a făcut apariția o schismă între teatru și text. Gertrude Stein a fost și este considerată ca fiind de neșut, ceea ce este perfect adevărat dacă raportezi textele ei la așteptările teatrului dramatic. Dacă se pune întrebarea simplă, cât “succes” au avut textele acesteia pe scenă, atunci trebuie să admitem eșecul ei indiscutabil ca autoare de teatru. Dar și în formele ei de text se anunță deja acea dinamică ce duce la disoluția tradiției teatrului dramatic.

Autonomizarea teatrului nu este, așa cum ne place să bagatelizăm, rezultatul părerii mult prea bune despre ei înșiși a unor regizori (post)moderni nebuni după afirmare. Mai mult chiar, apariția teatrului de regie și-a avut originea, potențial, în chiar dialectica estetică a teatrului dramatic, care, în cursul dezvoltării sale ca “formă de reprezentare”, a descoperit într-o măsură din ce în ce mai mare mijloacele pe care el le

conține chiar și fără să ținem seama de text. În același timp, în nepăsarea autorilor secolului XX vizavi de posibilitățile teatrului trebuie să recunoaștem latura productivă: Ei au scris și scriu în așa fel, încât teatrul potrivit pentru textele lor încă mai rămâne în mare măsură de inventat. Provocarea de a descoperi noi valențe ale artei teatrale a devenit o dimensiune esențială a scrisului pentru teatru. Revendicarea lui Brecht, ca autorii, prin textele lor, să nu se mulțumească a “livra” material aparatului teatral, ci să și încerce să-l schimbe, s-a realizat într-o măsură mult mai mare decât aceea pe care putea s-o prevadă chiar Brecht. Heiner Müller e în măsură să explice fără ocolișuri că un text pentru teatru este bun atunci când el nu poate fi făcut în teatru, așa cum există acesta acum.

Autonomizare, reteatralizare

Odată cu toate celelalte revoluții culturale de la începutul secolului trecut, se ajunge, în paralel cu criza dramei, la o criză a formei de discurs a *teatrului* însuși. Din respingerea formelor teatrale tradiționale se dezvoltă un nou tip de autonomie a teatrului ca practică artistică de sine stătătoare. Abia de la această cotitură, teatrul a renunțat la orientarea sigură în alegerea mijloacelor sale în favoarea cerințelor dramei care urmează să fie montată. Această orientare impusese nu numai o îngustare, dar și o anume siguranță a criteriilor ținând de meșteșug, o logică și o rigoare a mijloacelor teatrale ce trebuiau utilizate în folosul dramei. În această privință, libertatea asta proaspăt câștigată a adus cu sine o pierdere pe care, privind dinspre latura productivă a teatrului, se cuvine să o descriem ca *intrare a teatrului în eopca experimentului*. Din momentul în care a devenit conștient de potențialele de exprimare artistică ce dormitează în el independent de textul care trebuie montat, teatrul a intrat, și el, asemenea celorlalte forme de artă, în dificila și riscanta libertate a experimentului continuu.

În vreme ce “teatralizarea” teatrului duce la eliberarea sa de sub autoritatea dramei, această evoluție este accelerată și de un alt moment de cotitură în istoria mediilor: apariția filmului. Reprezentarea de imagini mișcate cu oameni în acțiune, domeniu, până în acel moment, prin

exelență al teatrului, este preluată și supralicitată de către noua matrice tehnică a filmului. Dacă, pe de o parte, teatralitatea ca dimensiune artistică începe să fie concepută ca independentă de *textul* dramatic, în același timp, prin contrast cu acea “image mouvement” (Deleuze) produsă cu mijloace tehnice, momentul procesului viu (spre deosebire de fenomenele reproduse sau reproductibile) începe să fie recunoscut ca *differentia specifica* a teatrului. Această “redescoperire” a potențialului de reprezentare propriu teatrului și numai lui aduce la ordinea zilei întrebarea, de acum constitutivă și imposibil de ocolit, ce anume are el inconfundabil și de neînlocuit în raport cu celelalte medii. Într-adevăr, întrebarea aceasta a însoțit teatrul de atunci încolo, și asta nu numai din cauza rivalității cu alte arte. Aici devine vizibilă mai degrabă una din cele două logici după care se desfășoară nașterea unor noi forme ale artelor reprezentației: logica datorită căreia apariția unui mediu nou al plămurii de forme și al reprezentării lumii duce aproape automat la situația în care mediile de până atunci, dintr-o dată definite ca fiind “mai bătrâne”, pun întrebarea referitoare la ce anume le este lor specific *ca artă*, un specific care abia după apariția tehnicilor mai moderne se cere scos la iveală în mod conștient și chiar accentuat. Sub impresia noilor medii, cele mai vechi devin *autoreflexive*. (Așa s-a întâmplat cu pictura la apariția fotografiei, cu teatrul la apariția filmului, cu acesta din urmă la apariția televiziunii și tehnicii video.) Chiar dacă această schimbare depășește orice altceva numai într-o primă fază a reacției, din momentul acesta, autoreflexivitatea rămâne o permanentă potențialitate și necesitate obținută cu forța, prin alăturarea artelor și competiția (*paragone*) dintre ele. – Cealaltă legitate a dezvoltării artelor pare să fie faptul că din descumpenere ia naștere o anume dinamică. Dacă, în artele plastice, dimensiunea reproducerii a fost separată de experiența culorii și a formei ca atare (fotografie și abstracțiune), în schimb, elementele particulare constrânse să se întoarcă la ele însele au putut parcurge o fază de accelerație și a fost posibilă apariția unor noi forme. Din *decompoziția* întregului unui gen în elementele particulare care-l compun iau naștere noi limbaje formale. Atunci când, în teatru, aspectele până în acel moment “lipite între ele” ale limbii și ale corpului se despart, atunci când reprezentarea rolurilor și vorbirea în adresă directă cu publicul sunt

tratate drept realități autonome, atunci când spațiul sonor este separat de spațiul de joc, din autonomizarea straturilor respective iau naștere noi posibilități de reprezentare.

Concentrarea asupra teatralului vizavi de reprezentări literare, fotografice sau filmice ale lumii poate fi desemnată ca “reteatralizare”, proces ce caracterizează mișcările avangardei istorice. Mai cu seamă studiile întreprinse de Erika Fischer-Lichte⁵² au fost acelea care au situat în centru acest concept (adus în discuție ca și cuvânt-titlu mai întâi de Fuchs), evidențiindu-i contextul între altele prin receptarea productivă a tradițiilor teatrale neliterare, atât din Europa cât și din afara ei, în avangardele istorice. Obiectivul, în acest caz, nu l-a constituit numai reevaluarea posibilităților strict estetice ale teatrului. Nu a fost vorba numai de o reteatralizare imanentă teatrului, ci în același timp de o *deschidere* a sferei teatrului către altele: către forme ale practicii culturale, politice, magice, filosofice ș.a.m.d., către adunare, festivitate și ritual. De aceea, se cuvin evitate unele scurtături în direcția unei estetizări a avangardelor, scurtături la care ne-ar putea ispiți termenul de “reteatralizare”, așa cum s-a încetățenit el pentru modernismul clasic. Dorința avangardelor de a depăși granițele dintre viață și artă (o încercare al cărei eșec bineînțeles că nu le condamnă), a fost de asemenea un motiv al reteatralizării.

În cortegiul acestei evoluții se coagulează ceea ce – fie cu intenția de a descrie, fie spre a lăuda sau cu scopul de a defăima – se numește teatru de regie sau “teatrul regizorilor”. Autonomizarea teatrului și, odată cu aceasta, însemnătatea sporită a regizorului este irevocabilă. Cu toată aversiunea, atât de îndreptățită, de altfel, împotriva acelor minți mediocre din teatru care claustrează texte importante în orizontul lor de viață și cultural mai limitat, prin comparație, se cuvine subliniat că lamentările provocate de despotismul regizoral își are originea, în cele mai multe dintre cazuri, în înțelegerea tradițională a teatrului de text în sensul secolului XIX și/sau în refuzul de a se expune unor experiențe teatrale neobișnuite. Cu toate astea, diferențierea unui teatru al regizorilor de un teatru al actorului sau al autorului se referă doar marginal la diferențierea teatrului dramatic de cel postdramatic: e adevărat că teatrul de regie reprezintă o premisă pentru dispozitivul postdramatic (chiar și

atunci când regia e preluată de colective întregi), dar și teatrul dramatic se prezintă în mare măsură ca teatru de regie.

În cazul noii insistențe asupra valorii în sine a teatrului, manifestate pe la începutul secolului trecut, mai trebuie avută în vedere și o altă corelație: tocmai teatrul de divertisment de pe la sfârșitul secolului XIX fusese acela care îi întărise pe oamenii de teatru mai pretențioși în convingerea că exista un conflict între text și teatrul rutinat. Recuperarea, în favoarea teatrului, a complexității și adevărului a constituit un motiv central al eforturilor lui Craig, nu mai puțin decât la Cehov și Stanislavski, Claudel și Copeau. Chiar dacă mulți s-au îndepărtat cu pași uriași de modul tradițional de prezentare a dramelor și chiar dacă unii apologeți ai autonomiei și ‘reteatralizării’ teatrului au mers până acolo încât să revendice exilarea textului, teatrul radical al acelei epoci nu viza, pur și simplu, minimalizarea de principiu a textului, ci *salvarea* lui. În “teatrul regizorilor”, care tocmai se năștea, miza o reprezenta de multe ori efortul de a smulge *textele* din ghearele convenției și de a le feri de ingredientele aleatorii, lipsite de importanță ori distructive ale efectelor teatrale culinare.⁵³ Aceia care încearcă, astăzi, să îndemne la luptă pentru salvarea textului de teatru de nelegiuirile regiei ar trebui să-și aducă aminte de acest context. Pentru textul scris, e mai mare pericolul cu care-l amenință convenția muzeală decât acela care vine dinspre formele radicale de abordare.

Etapa a treia: neo-avangarda

Pentru genealogia teatrului postdramatic, importante sunt începuturile “neo-avangardei” în teatru. În Germania Federală, așa-numita “etapă de reconstrucție” a favorizat o dubioasă limitare a culturii și a teatrului la un soi de “umanism” apolitic. Pe de o parte, în epoca de avânt economic al anilor cincizeci se construiau nu mai puțin de o sută de teatre noi, pe de altă parte, scena era dominată de conservatorismul lui Gründgens și de încercarea de a da uitării trecutul politic și de a se concentra asupra “culturii”. Par cât se poate de sfioase, aici, tentativele de “experimente”, într-o vreme în care în SUA, la Black Mountain College, se

deschideau drumuri cu totul noi iar pe scenă își făceau apariția John Cage, Merce Cunningham, Allan Kaprow.

Spre sfârșitul anilor cincizeci începe deschiderea pe plan internațional. Se dă startul acum nu numai pentru avangardă, dar și pentru ceea ce avea să dea peste cap toate domeniile vieții private și publice, e vorba de cultura pop. Odată cu muzica rock (Chuck Berry, Elvis Presley) se produce pentru prima oară în istorie muzică destinată anume și exclusiv oamenilor tineri. Începe înaintarea victorioasă a culturii tinere. În Germania, care, în artele plastice ca și în cultura vieții cotidiene, urmează bucuroasă influențele americane, se ajunge și în domeniul teatrului, ca reacție la încremenitul teatru încărcat de cultură, la o receptare plină de zel a pieselor lui Beckett, Ionesco, Sartre și Camus. Confluența dintre filosofie și teatrul absurdului cu existențialismul întâlnește un ecou la fel de puternic ca și receptarea târzie în Germania a unor evoluții artistice precum suprarealismul și expresionismul abstract. Începe receptarea lui Kafka, se fac simțite muzica serială și pictura informală. În vreme ce, în RDG, tonul pare a fi dat – mai cu seamă ca urmare a turneelor triumfale întreprinse de Berliner Ensemble – de estetica brechtiană (care, în realitatea cotidiană, este însă suspectată și combătută în numele unui așa-zis “realism socialist”), în lumea întreagă și îndeosebi în vestul Germaniei ia naștere, pe la 1965, un nou teatru al provocării și al protestului. Emblematic, pentru insurecția teatrală, au devenit spectacolele cu “Marat/Sade” de Peter Weiss montate la Berlin și respectiv Londra de Konrad Swinarski și Peter Brook.

În anii 60 ia naștere, culminând cu mișcarea din 1968, un nou spirit al experimentului care se manifestă în toate artele. În 1963, la Hamburg se fondează “Experimenta”. Se vorbește despre noul “stil de la Bremen”: sub direcția lui Kurt Hübner își face apariția un teatru tânăr al revoltei politice și formale, promovat de Peter Zadek, Wilfried Minks și Peter Stein. În 1969, acesta se duce la Berlin și transformă, pentru decenii, Berliner Schaubühne într-un teatru care se impune pe scena internațională. În Statele Unite activează o avangardă creatoare pe multe planuri, astfel încât artele plastice, teatrul, dansul, filmul, fotografia, literatura se transformă într-o *artistic community* în care depășirea granițelor dintre arte devine regula și care face ca teatrul obișnuit să pară prăfuit. Prin

implicarea, în etapa de concepție, a prezenței reale a observatorului (Rauschenberg) în operă, noua artă a *environment*-ului (deja anticipată de construcțiile Merz ale lui Kurt Schwitters) se apropie de scena teatrală. Ambalajele lui Christo interacționează ca “operă” cu vizitatorii care se revarsă ca un fluviu. Deja *action painting* este o “ceremonie a pictării” cu accente de situații teatrale, dar, după acțiunea artistică a cărei autonomie a fost scoasă în evidență, opera rămâne totuși, firește, un obiect legat *idealiter* de “scena” nașterii sale, existând totuși în continuare pentru sine. Yves Klein, ca regizor, își prezintă “antropometriile” în fața spectatorilor, ca spectacol cu muzică. În happening – și cu atât mai mult la acționistii vienezi –, acțiunea capătă trăsăturile unui ritual. În 1969, Richard Schechner pune în scenă “Dionysius 69”, în timpul căruia spectatorii sunt chemați să intre în contact corporal cu cei care joacă.

Tot în anii 60, în centrul interesului se află și “teatrul absurd”. Acesta condeciază conținutul de sens previzibil al cursului acțiunii dar, în plin proces de disoluție a sensului, respectă cu uimitoare rigoare până și unitățile clasice ale dramei. Însă ceea ce îi mai leagă pe Ionesco, Adamov și ceilalți ca și varietățile calificate drept “absurde” sau “poetice” de tradiția clasică este *caracterul dominant al discursului*. E adevărat că, pentru Ionesco, cuvintele devin “*écorces sonores démunies de sens*”, dar tocmai prin asta, piese precum “La cantatrice chauve” trebuie să spună “lunii” în general un adevăr într-o lumină nouă, să pună, cum scrie Ionesco, realitatea “*dans sa véritable lumière, au delà des interprétations et d’une causalité arbitraire*”.⁵⁴ Și teatrul celei mai riguroase critici a sensului se concepea drept proiect al unei lumi iar autorul drept creator al acesteia. Și, ca joacă de-a absurdul, teatrul a continuat să rămână o imagine a *unei lumi*. Și, la fel ca noul teatru politic al provocării, teatrul absurd rămâne îndatorat acelei ierarhii din teatrul dramatic, care, în ultimă instanță, subordonează mijloacele teatrale textului. Împletirea, atât de caracteristică teatrului dramatic, dintre dominația textului, conflictul personajelor, totalitatea unei “acțiuni”, oricât de grotescă, și reprezentarea lumii rămâne intactă.

Dacă trecem în revistă teatrul absurd, așa cum a fost el descris de Esslin, s-ar putea să ne simțim transpuși, într-o primă instanță, în teatrul

postdramatic al anilor 80: Astfel, nu există “acțiune sau intrigă demnă de luat în considerare”, piesele “nu prezintă personaje care ar putea fi desemnate drept caractere” ci mai degrabă “ceva care se apropie de marionete”; de multe ori nu au nici început, nici sfârșit și adeseori se compun “dintr-o flecăreală incoerentă”, nicidecum din “replici și dialoguri spirituale și îndelung cizelate”.⁵⁵ Să fie oare teatrul lui Robert Wilson, acela care ne este descris aici? Deoarece, în teatrul postdramatic, se poate constata ceva precum “absence du sens”, e la îndemână să comparăm acest teatru cu teatrul absurdului, care conține refuzul sensului chiar în numele său. Atmosfera din care trăiește teatrul absurdului e motivată din punctul de vedere al concepției despre lume, precum și politic, filosofic și literar: experiența barbariei în secolul XX, sfârșitul posibil al istoriei devenit realitate (Hiroshima), birocrațiile goale de sens, resemnarea politică. Retragera existențialistă și concentrarea asupra individului și a absurdului sunt strâns legate între ele. Disperarea comică devine starea fundamentală la Frisch, Dürrenmatt și Hildesheimer. Formula “Nouă nu ne mai vine de hac decât comedia” exprimă eșecul interpretării tragice a lumii ca totalitate. În film, pe lângă filmele existențialiste franțuzești, “Dr. Straniu sau cum am ajuns eu să iubesc bomba” al lui Stanley Kubrick rămâne transpunerea congenitală a acestei experiențe. Cu toate astea, contextul filosofic diferit le conferă tuturor motivelor discontinuității, colajului și montajului, disoluției narațiunii, stupefacției amuțitoare și privării de sens, pe care teatrul absurdului le împarte cu acela postdramatic, o semnificație de fiecare dată total diferită: Dacă Esslin plasează pe bună dreptate elementele absurdilor în corelație cu temele filosofice și scoate în evidență cu deosebire “sentimentul spaimei metafizice vizavi de absurditatea existenței umane”⁵⁶, în cazul teatrului postdramatic al anilor 80 și 90 se poate spune că disoluția certitudinilor filosofice nu mai reprezintă, pentru el, o problemă a fricii metafizice, ci un dat culturală de la care se cuvine pornit.

Există corespondențe între teatrul absurd și drama lirică, aceasta înscriindu-se în genealogia (nu în tipul) teatrului postdramatic. Titlul celei de-a doua antologii de teatru a lui Tardieu (“Poèmes à jouer”, 1960) trimite în această direcție. O piesă precum “Conversation-Sinfonietta” construiește o compoziție muzicală din fragmente de limbaj cotidian. În

“L’ABC de notre vie” (scrisă în 1958, a avut premiera în 1959) întâlnim, ca denumire a genului, “poezie pentru scenă” cu solo și cor. La premieră a fost folosită muzcă de Anton Webern. Există și o piesă fără personaje, în care nu se întâlnesc decât voci care sună într-o cameră goală (“Voix sans personne”). În comparație cu teatrul postdramatic, “teatrul poetic”, pe care Esslin a vrut să-l delimiteze de teatrul absurdului⁵⁷, se apropie mai mult de acesta. E vorba de un teatru literar, în tradițiile teatrului dramatic, el fiind despărțit de teatrul postdramatic printr-o prăpastie. Să constatăm, recapitulând: teatrul absurdului face parte, la fel ca teatrul lui Brecht, din tradiția teatrală dramatică. Unele texte spulberă granița dintre logica dramatică și cea narativă. Însă abia atunci când mijloacele teatrale de dincolo de limbă se află într-o relație de egalitate în drepturi cu textul și poate fi conceput sistematic și ca existând în absența acestuia, se poate spune că pasul către teatrul postdramatic a fost făcut. Din această cauză nu ar putea fi vorba de o “continuare” a teatrului absurd și a celui epic⁵⁸ în noul teatru, ci s-ar cuveni semnalată ruptura, faptul că atât teatrul epic cât și cel absurd continuă să se agațe, cu mijloace diferite, de prezentarea unui univers textual fictiv și închipuit ca dominantă, lucru pe care teatrul postdramatic nu îl mai face.

Și *teatrul documentar*, gen ce se manifestă în anii 60, iese puțin din tradiția teatrului dramatic. Scene de abordare judecătorească a unor procese, interogatorii, declarații făcute de martori ies în față în locul prezentații dramatice a evenimentelor. S-ar putea formula obiecția că scenele de tribunal și interogarea de martori reprezintă și ele mijloace ale teatrului tradițional, menite să genereze tensiune dramatică. E drept că lucrul acesta este valabil pentru un mare număr de drame, dar nu este relevant aici, fiindcă el depinde doar în mică măsură de deznodământul procedurii de anchetă sau de pronunțarea verdictului în teatrul documentar. Problemele despre care e vorba, tematic (culpa politică sau morală pentru cercetările din domeniul armelor nucleare, războiul din Vietnam, imperialismul, răspunderea pentru ororile din lagărele de concentrare), au fost elucidate de mult în planul istorico-politic, în afara teatrului. Jocul documentar se confruntă din acest punct de vedere cu o dificultate asemănătoare cu aceea din orice dramă istorică obligată să încerce imposibilul: dificultatea de a prezenta lucruri cunoscute deja istoric ca

și când ar fi iarăși incerte, ca pe niște întâmplări al căror curs se va decide abia de-a lungul procedurii dramatice. Tensiunea nu este amplasată în mersul evenimentelor, ea este mai degrabă una obiectivă, abstractă, de cele mai multe ori etic-morală: nu e vorba de o lume povestită dramatic, ca deja “discutată”.⁵⁹ Pe de altă parte, autori mai puțin consecvenți, precum Rolf Hochhuth, nu au scăpat de ispita de a traspune din nou materialul documentar în monedă dramatică, ceea ce la vremea respectivă a provocat critica mușcătoare a lui Adorno.

E îndoielnic dacă teatrul documentar și-a putut respecta mult invocata pretenție politică, de vreme ce el se plia formal pe norma dramatică. Peter Iden considera, în 1980, că “Vicarul” lui Rolf Hochhuth rămăsese mult prea “ingenuu vizavi de propria sa formă dramatică”, motiv pentru care nu fusese cu adevărat teatru politic, spre deosebire de celebra montare a lui “Tasso” semnată de Peter Stein.⁶⁰ Devenise recognoscibil faptul că, în procesul de abordare a clasicii în teatru, “dramaticul materialului” se traducea tot mai mult “ca dramă a prăbușirii tuturor mijloacelor transmise de tradiție” (chiar dacă e posibil ca drama, ca metaforă a pierderii mijloacelor de reprezentare tradiționale, să nu fie considerată ca fiind într-un totu adecvată). Conflictul propriu-zis al materialelor dramei se “deplasase în modul de abordare a lor”.⁶¹ Această constatare surprinde contradicția ascuțită dintre tradiționalismul dramatic de aici și premisele unei practici teatrale noi, de alt tip, în “Tasso”-ul lui Stein. (Bineînțeles că Stein însuși, printr-o decizie conștientă, nu a dus mai departe aceste demersuri de nou început sau de deștelenire a teatrului. Curând, el avea să dezvolte, susținut într-o măsură hotărâtoare de Dieter Sturm, estetica pe bună dreptate elogiată și pe care o putem numi mai degrabă neoclasică, de la Schaubühne – o vreme, una dintre cele mai strălucite realizări ale teatrului dramatic într-o epocă în care acesta era pus sub semnul îndoielii.) Ceea ce arată spre viitor, din teatrul documentar, nu este atât intenția de a avea un efect politic imediat și cu atât mai puțin dramaturgia sa convențională; e mai degrabă o trăsătură care a provocat preponderent respingere și critici. Este adevărat că teatrul documentar dramatiza documente, în același timp, însă, el dădea dovadă de o înclinație spre forme asemănătoare oratoriei, spre *ritualuri*, așa cum sunt acestea reprezentate și de interogatoriu, de proces-

verbal, de tribunal. Lucrul acesta se face simțit în mod izbitor în “Ancheta” lui Peter Weiss, care a luat naștere, deloc întâmplător, din preocuparea lui pentru Dante și din planul de a scrie el însuși un fel de *Inferno*. Groaza lagărelor de concentrare e reprezentată în cânturi care amplifică materialul din enunț într-un recitativ cu efect liturgic.

Se poate spune că, în *textele* cele mai relevante ale acelor ani, modelul de comunicare dramatic este pus sub semnul întrebării într-o manieră mai preșantă decât în practica regizorală. Așa se face că, în genealogia teatrului postdramatic, se înscriu și “piesele de vorbit” ale lui Peter Handke. Teatrul se dublează pe sine, își citează propriul discurs. Abia pe drumul ocolitor al golirii interioare a semnelor teatrale, pe drumul ocolitor prin calitatea lor radical autoreferențială, are loc indirect ceea ce s-ar putea numi “declarație”, are loc referința la real. Problematizarea “realității” ca realitate alcătuită din semne teatrale devine o metaforă a golirii, a rotirii în sine a celor mai accesibile figuri ale vorbirii. Dacă semnele nu mai pot fi citite ca trimitere la un semnificat anume, publicul derutat se confruntă cu alternativa ca, vizavi de această absență, fie să nu gândească nimic, fie, însă, să citească formele în sine, jocurile de limbaj și pe cei ce le joacă luându-le pur și simplu drept ceea ce sunt, așa cum sunt, aici și acum. Într-un anume fel, chiar și un text precum “Insultarea publicului”, în măsura în care el *tematizează ex negativo* toate criteriile teatrului dramatic, rămâne prizonier al acestei tradiții, cum spune Pfister (cu indecizia caracteristică) “ca metadramă sau metateatru”.⁶² În același timp, însă, el trimite la viitorul de după dramă al teatrului.

Varietățile teatrului neo-avangardist enumerate aici sacrifică anumite părți ale modului dramatic de reprezentare; totuși, ele sfârșesc prin a păstra legătura unificatoare decisivă între textul unei acțiuni, al unui raport, al unui proces și reprezentarea teatrală menită a-l sluji. Dar această legătură se rupe în teatrul postdramatic al ultimelor decenii. Intermedialitate, civilizație a imaginilor, scepticism vizavi de marile teorii și metanarațiuni – toate acestea vin să dizolve ierarhia care, înainte, garantase nu numai subordonarea mijloacelor teatrului față de text, ci și coerența lor. Nu mai e vorba doar de afirmarea și recunoașterea performanței proprii a punerii în scenă ca proiect de artă teatrală, ci se răs-

toamnă și raporturile constitutive ale teatrului dramatic, mai întâi subteran iar apoi la vedere: în prim-plan nu mai stă întrebarea dacă teatrul “corespunde” în mod adecvat textului aflat mai presus de toate și cum anume o face. Dimpotrivă, textele sunt acelea cărora li se pune întrebarea dacă și cum pot ele să constituie un material potrivit pentru realizarea unui proiect teatral. Nu mai este vizată integralitatea unei compoziții teatrale estetice alcătuite din cuvânt, sens, sunet, gest șamd., care i se oferă percepției ca un construct complet, ci teatrul este acela care își acceptă caracterul de fragment și de parțial. El întoarce spatele criteriului, atâta vreme încontestabil, al unității și sintezei și se abandonează șanseii (și primejdiei) de a avea încredere în impulsuri, fragmente și microstructuri particulare de texte, pentru a deveni o nouă specie de practică. Cu acest prilej, el descoperă un nou continent al performanței, un nou tip de prezență a “*performer*”-ilor în care s-au transformat “actorii” și instituie un peisaj teatral cu un relief variat, dincolo de formele centrate pe dramă.

O scurtă privire retrospectivă asupra avangardelor istorice

O analiză a celor mai noi forme de teatru trebuie să se întoarcă mai întâi la avangarda istorică, fiindcă în cadrul acesteia s-a produs pentru prima oară aruncarea în aer a dramaturgiei clasice a celor trei unități, așa cum fusese ea moștenită. Bineînțeles că nu poate fi vorba de a completa literatura atât de substanțială dedicată acestei epoci și nici măcar de a pune la dispoziție un inventar al influențelor atât de diverse, exercitate de avangarda istorică asupra teatrului postdramatic, ci numai și numai de a evidenția o serie de poziții și evoluții deosebit de marcante, care prezintă un interes deosebit în lumina teatrului postdramatic.

Drama lirică, simbolismul

În analiza a ceea ce el însuși numește teatru “formalist”, Michael Kirby propune să se facă deosebirea între un model “antagonist” și unul “ermetic” al avangardei. El observă, pe bună dreptate, că acea convingere atât de răspândită conform căreia teatrul de avangardă a început cu

scandalul teatral din jurul lui “Ubu Roi” al lui Jarry în 1896 la Paris este cel puțin unilaterală. Numai linia “antagonistă” (pe atunci, cuvântul “mordre”, care cădea chiar la începutul spectacolului, încă mai putea să atingă obiectivul de *épater le bourgeois*!) este cea care începe aici, ducând, via futurism, dada și suprarealism până la noile estetici ale provocării. Pe lângă asta, și chiar mai devreme, a început însă ceea ce Kirby denumește drept avangardă “ermetică”, și anume cu simbolsimul: “Avant-garde theatre began – before that first performance of *Ubu Roi* – at least with the Symbolists. Symbolist aesthetics demonstrate a turning inward, away from the bourgeois world and its standards, to a more personal, private, and extraordinary world. Symbolist performance was done in small theatres. It was detached, distant, and static, involving little physical energy. The lighting was often dim. The actors often worked behind scrims (...) The art was self-contained, isolated, complete in itself. We can call this the ‘hermetic’ model of avant-garde performance.”⁶³ Teatrul simboलिष्टilor marchează un pas pe calea spre teatrul postdramatic pe baza caracterului său static, nedramatic, și a tendinței spre forme monologale. Stéphane Mallarmé subliniază o idee a lui “Hamlet” conform căreia această piesă nu cunoaște de fapt decât un singur erou, care obligă toate celelalte personaje să coboare la rangul de “figuranți”. De aici pornește o linie care duce până la maniera în care Klaus-Michael Grüber a pus în scenă “Faust” sau la aceea în care Robert Wilson a montat “Hamlet”: ca teatru neo-liric, care concepe scena ca pe un loc al unei *écriture* în care toate componentele teatrului se transformă în litere ale unui “text” poetic. Este semnificativă observația lui Maeterlinck: “La pièce de théâtre doit être avant tout un poème.” (“Piesa de teatru trebuie să fie, înainte de toate, un poem.”) În continuare se explică faptul că, numai din cauza presiunii supărătoare a acelor “împrejurări” care sunt considerate drept realitate de către convențiile noastre, poetul trișează un pic și lasă să se insinueze pe ici, pe colo (“ça et là”) ochiade adresate vieții cotidiene. Aceste motive care, pentru poetul Maeterlinck, nu sunt decât un compromis, oamenii le percep însă de obicei, așa cum se plânge el, drept singurul lucru important, în vreme ce, pentru poet – atenție: e vorba de poetul dramatic – ele sunt concesii superficiale⁶⁴ făcute dorinței publicului care dorește să se reprezinte ceea ce, pentru el,

trece drept realitate recognoscibilă. Același lucru este valabil, după cum spune Maeterlinck fără niciun echivoc, și pentru ceea ce se numește “*étude des caractères*”. Este dat la o parte, în aceste teze, întregul angrenaj de tensiune, dramă, acțiune și imitație. Așa cum o atestă și numele de “*drame statique*” (dramă statică), este abandonată în același timp și ideea clasică de timp linear, care năvălește înaintea – și anume, în favoarea unui “timp-imagine” lipsit de relief, a unui spațiu-timp.

Stază, spirite

Este cunoscut faptul că, la vremea aceea, teatrul asiatic a devenit una dintre sursele de inspirație pentru teatrul din Europa. Paul Claudel formulează cu entuziasm contrastul față de dramă: “Le drame, c’est quelque chose qui arrive, le No, c’est quelqu’un qui arrive.”⁶⁵ Puține precizări mai lipsesc pentru ca această formulă să ne ofere explicațiile opoziției fundamentale dintre teatrul dramatic și cel postdramatic: Apariții în locul unor întâmplări ce se constituie într-o acțiune, *performance* în loc de reprezentare. Pentru Claudel, teatrul No este un fel de dramă pentru o persoană, un teatru ce vădește aceeași structură cu aceea a visului.⁶⁶ În căutarea unui “nouveau cérémonial théâtral” (Mallarmé) a fost găsit, la japonezi, un teatru total, cu orizont metafizic. Așa cum se întâmplase cu oda în simbolismul lui Mallarmé, misa catolică a avansat până la rangul de model pentru teatru. Este de la sine înțeles că acel caracter ceremonial al teatrului asiatic a oferit o încurajare pentru astfel de viziuni. Dacă nu există nimic care să facă vreo legătură cu drama, există, în schimb, o manieră rituală de percepție a spațiului care ne permite să trasăm un arc între teatrul asiatic, prin Maeterlinck și Mallarmé până la Wilson. În concentrarea asupra ritualului se manifestă o experiență pe care cu greu am putea-o desemna altfel decât cu un cuvânt de modă veche – destin. La Maeterlinck, tema devine explicită și centrală. Spre deosebire de causalitatea trivială a experienței cotidiene, teatrul are menirea de a articula livrarea, operată de către destin, a omului către o lege care rămâne necunoscută. Ar fi o greșeală să minimalizăm astfel de concepții, fără îndoială problematice, cu mijloacele unei critici ideologice. Chiar dacă, mai târziu, așa-numitul “teatru de imagini” al lui Wilson produce o aură

aparte, ce pare generată de destin, prin faptul că personajele par supuse unei magii misterioase, jocul acesta teatral nu poate fi identificat cu o teză explicită, cu o ideologie a destinului. În dramaturgia “statică” a lui Maeterlinck era vorba de comunicarea unei experiențe a stării de a fi livrat care, în No, apare prin faptul că viața oamenilor este întrețesută într-o lume a spiritelor ce revin tot mereu. Nu este o coincidență că, la Wilson ca și la Maeterlinck, păpușile, automatele mișcate, marionetele sunt situate în miezul ultim al ideii lor de teatru. Într-o scriere timpurie, “Un théâtre d’androides”, Maeterlinck scrie: “Il semble aussi que tout être qui a l’apparence de la vie sans avoir la vie, fasse appel à des puissances extraordinaires (...) ce sont des morts qui semblent nous parler, par conséquent, d’augustes voix...”⁶⁷ Teatrul postdramatic al unui Tadeusz Kantor, cu obiectele și cu aparaturile lui misterioase, însuflețite minimal, la fel ca și fantomele istorice în textul postdramatic al unui Heiner Müller, se înscriu în această tradiție a apariție teatrale a “destinului” și a spiritelor care, așa cum a arătat Monique Borie, sunt hotărâtoare pentru înțelegerea întregului teatru mai nou.⁶⁸

Poezia scenei

Rămâne, însă, o deosebire esențială între teatrul mai nou și ideea teatrului simbolist: acesta din urmă viza, în opoziție cu teatrul de spectacol, dominant la vremea aceea, să impună prevalența unei limbi *poetice* pe scenă. Însă esența textului pentru teatru nu a mai fost considerată a consta – ca în textul dramatic – în textul rolurilor, ci în textul ca poezie, căreia la rândul lui trebuia să-i corespundă “poezia” proprie teatrului. Și Maeterlinck (asemenea lui Craig) a formulat afirmația că marile piese ale lui Shakespeare nu ar putea fi montate, că ele nu ar fi câtuși de puțin “scenice” iar o montare ar fi periculoasă.⁶⁹ Astfel a devenit imaginabilă disoluția contopirii tradiționale dintre text și scenă, la fel însă și perspectiva reînnoșării lor într-o manieră nouă. Prin faptul că textul teatral este considerat ca o mărime poetică independentă și că în același timp “poezia” scenei, desprinsă de text, e concepută ca o poezie atmosferică proprie a spațiului și a luminii, dispozitivul teatral se mută în domeniul posibilului care situează, în locul unității automate, separarea și, după

aceea, iarăși, combinarea liberă (eliberată) mai întâi între text și scenă, după aceea între toate semnele teatrale.

Așa se face că, din punctul de vedere al teatrului postdramatic, drama lirică și simbolistă Fin de Siècle se mută de la periferie în punctul focal al interesului istoric datorită faptului că, pentru a ajunge la o nouă poezie teatrală, ea renunță la axioma acțiunii dramatice. “Revendicarea lui Maeterlinck referitoare la un ‘théâtre statique’ este”, după părerea lui Bayerdörfer, “cea dintâi dramaturgie antiaristotelică din modernismul european, mai radicală decât multe dintre cele ce i-au urmat, fiindcă ea renunță la momentul aristotelic central al definiției, la acțiune (*pragma*), – Maeterlinck făcând de altfel afirmația că trăsăturile cele mai importante ale ‘teatrului’ său ‘static’ ar fi fost puse în practică în esență încă dinainte de Aristotel, în vechea tragedie greacă, și anume la Eschil.”⁷⁰ Nu încapă nicio îndoială că se pot găsi și alte forme, mai timpurii istoric, care întorseseră deja spatele maximelor dramatice. Mono- și duodrama și melodrama de la sfârșitul secolului XVIII, de exemplu, reprezintă un fel de tragedie scurtă, care se limitează la o scenă, la o situație și care, ocazional, fusese numită încă pe atunci “dramă lirică”. “Denumirea de dramă lirică are menirea să afirme că, aici, nu se arată nicio acțiune în desfășurare treptată, cu ciocniri, intrigi și acțiuni care se întrepătrund, așa cum se întâmplă în drama destinată scenei de teatru”, ne spune Sulzer în “Theorie der schönen Künste” (“Teoria artelor frumoase” – n. tr.) de la 1775.⁷¹ Așa cum explică Szondi, din punct de vedere al poeziei genurilor, situația este firește diferită în cazul dramei lirice la Mallarmé, Maeterlinck, Yeats sau Hofmannsthal. Aici, forma aceasta devine un “semn al imposibilității istorice a tragediei în cinci acte”.⁷² Pentru Szondi, piesa timpurie a lui Hofmannsthal “Gestern” reprezintă încă o “*drama en miniature*”, deoarece legea fundamentală a speciei dramatice a *proverbe*-ului (răsturnarea tezei de plecare a eroului) se conformează legii peripeției dramatice.⁷³ Cu “Tod des Tizian” (“Moartea lui Tizian” – n. tr.) ar începe seria dramelor lui lirice propriu-zise, cele “a căror schiță nu o reprezintă acțiunea, ci situația, scena, ca în “Hérodiade” a lui Mallarmé, ca în “La Gardienne” a lui de Regnier și ca în cele două opere ale lui Maeterlinck “L’Intruse” și “Les Aveugles”, care au apărut în 1890.” “Staticul, liniarul, absența intrigii în drama lirică” manifestă

o “reacție la dramă sau la dificultatea dramei timpului său” și care va duce la formele dramei moderne și la o practică teatrală schimbată. Concludent este comentariul lui Szondi⁷⁴ vizavi de practica montării pe baza exemplului dramei lirice “La Gardienne” de Henri de Regnier. Poemul era citit de actorii, nevăzuți pentru public, aflați în fosa orchestrei, în vreme ce pe scenă acțiunea avea loc ca pantomimă în spatele unui voal. Pe de o parte era o idee îndrăzneță și vizionară, aceea “de a rupe mișcarea de vorbire” și de a renunța, prin această “disociere a întâmplării scenice de cuvânt”, la tradiționala “concepție referitoare la *dramatis personae* ca personaje închise în ele însele, plastice”. Pe de altă parte, această decompoziție a modelului dramatic a putut să-și întinde deplin în drepturi abia atunci când s-a renunțat în mod consecvent la crearea iluziei de realitate reprodusă, lucru care s-a petrecut abia în forme post-dramatice mai târzii. Szondi pune probabil punctul pe i atunci când explică insuccesul înregistrat la vremea respectivă de noul stil de punere în scenă prin “contradicția dintre anti-iluzionismul scindării în joc mut și voce pe de o parte și, pe de altă parte, mijloacele iluzioniste prin care jocului și vocilor urma să li se creeze o aură de mister.”⁷⁵ Privind în urmă din perspectiva erei *High Tech Theatre*, nutrești, fără îndoială, bănuiala că existența doar episodică a dramei lirice ar putea fi explicată și prin faptul că încă nu existau premisele tehnice pentru a-i conferi poeziei scenice acea densitate care să împiedice cuvântul liric și realitatea scenică să se îndepărteze iremediabil una de alta.

Acte, acțiuni

O altă întrebare este, în ce relație se situează teatrul postdramatic cu acele mișcări ale avangardei, care și-au înscris pe stindard distrugerea coerenței, privilegierea a tot ce este lipsit de sens și a acțiunii în *aici* și *astăzi* (Dada), așadar, care au renunțat la teatrul ca “operă” și la conceptul de sens în favoarea unui impuls agresiv, a unui eveniment care târa publicul în acțiuni (futurismul), sau care au sacrificat nexus-ul causal narativ în favoarea altor ritmuri de reprezentare, în special a logicii visului (suprarealismul). Aceasta este, în sensul celor afirmate de Kirby, linia “antagonistă” a avangardei. DADA, futurismul și suprarealismul

vizează agresiunea la nivel de gând, atacul sufletesc-nervos și chiar și corporal asupra spectatorului. Bogată în urmări asupra esteticii teatrului a fost mutația fundamentală de la operă la eveniment. Este adevărat că actul observării, reacțiile și “răspunsurile” spectatorilor, fie ele latente sau acutizate, au constituit dintotdeauna un factor esențial al realității teatrale. Acum, însă, ele se transformă într-o *componentă* activă a evenimentului, astfel încât, chiar și numai din acest motiv, ideea că o operă teatrală ar putea genera coerență trebuie să cadă în desuetudine: un teatru care include acțiunile și observațiile publicului ca element constitutiv al propriului său act nu are posibilitatea, nici practică, nici teoretică, să se închidă într-un întreg. Evenimentul teatral face, astfel, ca procesualitatea care-l caracterizează, laolaltă cu imprevizibilul implicat în ea, să devină explicită. În analogie cu deosebirea dintre “clături” (termen care, prin Derrida, a avansat la rangul de noțiune teoretică fundamentală), așadar dintre *caracterul închis* al cărții și procesualitatea deschisă a textului, locul unei opere teatrale închise în ea însăși (chiar dacă având o anume desfășurare temporală) este luat de actul expus și procesul unei comunicări teatrale agresive, misterios ezoterice sau de interes social. În această deplasare dinspre *mesajului* frumos formulat spre *actul* performativ se poate vedea o continuare a speculațiunilor despre artă din romantismul timpuriu, în care se căuta o “*simpoezie*” între cititor și autor. Această viziune nu se poate împăca cu ideea unei totalități estetice a “operei” teatrale. Dacă vrem să facem apel la vechea imagine a simbolului – se sparge un disc iar una din laturile cu spărtură îl atestă mai târziu pe mesager sau pe intermediar ca fiind “autentic” prin faptul că latura lui se potrivește perfect cu cealaltă latură a spărturii –, atunci, teatrul însuși nu manifestă decât una dintre jumătăți și așteaptă la rândul lui prezența și gestul spectatorului necunoscut, care realizează cealaltă latură a spărturii prin intuiția lui, prin felul său propriu de a înțelege, prin imaginația lui.

Viteză, numere

Teatrul modern a fost influențat decisiv de forma unor moduri populare de divertisment iar ceea ce iese în evidență în mod deosebit este *princi-*

piul numerelor. Acesta își are locul său în cabaret și varieteu, în revistă, în clubul de noapte, circ, filmul grotesc sau în jocurile de umbre care își fac apariția la Paris pe la 1880. În special tehnica cea nouă a filmului, cu dezvoltarea, aferentă ei, a unei culturi cinematografice, face ca ideea numerelor, structura episodică și caleidoscopul să se transforme-n principiu. Frecventat, pentru început, numai de straturile inferioare, varieteul ajunge să fie destul de rafinat pentru oraș, formă îndrăgită de amuzament și pentru clasele superioare (Grădina de Iarnă din Berlin). Frenezia dansului, încântarea generată de perfecțiunea numerelor de revistă contaminează și avangarda. O serie de motive asemănătoare devin virulente, noi imagini corporale încep să constituie o temă. Cabaretul și varieteul trăiesc din principiul *parekbazei*, așadar al ieșirii interpretului din rol și al intrării sale în adresă directă cu publicul. Cabaretul se bazează pe posibilitatea aluziilor la o realitate de viață comună interpreților și publicului și conține așadar un moment de *performance* aflat într-o relație indisolubilă cu urbanitatea: cu o cultură citadină comună, în cadrul căreia informațiile și glumele sunt înțelese nemijlocit. Toate acestea au contribuit la erodarea turnului de fildeș al artei și au inspirat totodată dorința ca teatrul să fie și un eveniment de o actualitate asemănătoare, putând fi trăit cu egală asumare într-un *aici* și *astăzi* de către toți cei implicați. Datorită senzualității lui, a valorii sale de divertisment și a lipsei sale de scrupule vizavi de “bunul gust”, în curând, varieteul avea să fie preferat teatrului, spunea Oskar Panizza la 1896.⁷⁶

Principiul spulberării coerenței se află în legătură cu metamorfozarea experienței cotidiene, pe care un teatru al liniștii se pare că nu are posibilitatea s-o facă. În anul 1900, Otto Julius Bierbaum nota: “orășeanul de astăzi are (...) nervi de varieteu; el nu mai are decât rareori capacitatea de a urmări încrengături dramatice de anvergură, de a-și acorda, timp de trei ore de teatru, diapazonul trăirilor la un singur ton; el vrea variație, – varieteu.”⁷⁷ Devine limpede, aici, faptul că principiul formal al numerelor este strâns legat de structura temporală a reprezentației. O percepție devenită mai nerăbdătoare, de mare oraș, cere o accelerare care se regăsește în teatru. Ritmul vodevilului cu tehnicile sale bazate pe poante alerte, scurtime și spirit nu rămâne lipsit de impact asupra formelor “mai înalte” de teatru. Muzica, fie că e ilustrare sau interludiu,

câștigă o importanță sporită, songurile oferă acum ceea ce ofereau cântecele în piesa populară, în dramaturgie, piesele într-un act câștigă teren. Ciopârțirea timpului teatral în bucăți tot mai minuscule este influențată așadar de noua respirație scurtă. Teatrul postdramatic va purta această fărâmițare a *continuum*-ului și în dramele clasice. În vreme ce ritmul dramatic se dizolvă pe de o parte în static și mai târziu în “estetică durativă”, teatrul accelerează, pe de altă parte, ritmul în asemenea măsură, încât drama se dezintegrează și ea. În multe dintre montările din anii 80 și 90 – e suficient să ne gândim la Leander Haußmann – fărâmițarea acțiunilor și a timpului a luat proporțiile unor suite de numere separate. Legătura dialectică între cele două tipuri de deformare a timpului iese în evidență de îndată ce-ți oprești privirea asupra modului de manifestare a esteticii temporale a teatrului postdramatic.⁷⁸

Landscape play

Doi strămoși ai teatrului de astăzi, alături de Craig, Brecht, Artaud sau Meyerhold sunt Gertrude Stein și Stanislaw Ignacy Witkiewicz. S-a observat că textele Gertrudei Stein vădesc o anume relație cu cubismul. Witkiewicz a ajuns la teatru plecând de la pictură. Faptul acesta e concludent. Din preistoria teatrului postdramatic fac parte schițe în care teatrul, scena și textul sunt gândite mai degrabă ca peisaj (Stein) sau ca o construcție care deformează realitatea (Witkiewicz). Ambele schițe au rămas, la vremea lor, teorie, în orice caz pentru teatru. Textele lui Stein abia dacă au fost reprezentate și ele și-au exercitat influența mai degrabă ca o provocare productivă, Witkiewicz a formulat o teorie căreia propriile sale piese i-au corespuns doar parțial. Amândouă schițele se află pe picior de război cu aspectul temporal dinamic al artei teatrale. Potențialul lor inovator ajunge să se vadă abia retrospectiv, după ce, treptat, momentul static a început să se impună ca șansă a teatrului în societatea dominată de medii. Acolo unde Gertrude Stein vorbește despre ideea ei de *landscape play*, aceasta apare ca reacție la experiența ei fundamentală cum că teatrul o face întotdeauna îngrozitor de “nervous”, din cauză că el s-ar referi întotdeauna la un *alt* timp (viitor sau trecut) și ar solicita întotdeauna un efort permanent pentru a fi urmărit.

E vorba de modul de percepție. În loc să fie urmărit cu tensiune nervoasă – putem să traducem liniștiți: dramatică, ar trebui ca tot ceea ce se întâmplă pe scenă să poată fi contemplat așa cum se contemplă de obicei un parc sau un peisaj. “A myth is not a story read from left to right, from beginning to end, but a thing held full-in-view the whole time. Perhaps this is what Gertrude Stein meant by saying that the play henceforth is a landscape”, e de părere Thornton Wilder.⁷⁹

În textele Gertrudei Stein, explicațiile – oarecum parcimonioase – ale concepțiilor ei despre teatru se află tot mereu în relație cu imagini ale unor peisaje propriu-zise. Valabilitatea tezei conform căreia în teatrul nou s-ar fi dezvoltat o versiune a vechii idei formale a *pastoralei* pare discutabilă, dacă avem în vedere estetica teatrală de orientare emina-mente urbană a prezentului. Dacă adeseori suntem ispitiți să descriem scenele noului teatru ca pe niște peisaje, atunci, de lucrul acesta sunt răspunzătoare mai degrabă trăsăturile, anticipate de Stein, ale unei *de-focalizări* și egalități în drepturi a părților, îndepărtarea de un timp orientat teleologic și dominanța unei “atmosfera” asupra formelor de desfășurare dramatice și narative. Semnificativă ajunge să fie nu atât pastorală, cât mai degrabă concepția despre teatru ca *poem scenic total*. Elinor Fuchs observă pe bună dreptate că înainte de toate tonul fundamental liric, în esență static și reflectat, este acela care reprezintă cheia liniei de legătură ce-l unește pe Richard Foreman înapoi cu Gertrude Stein și cu Maeterlinck iar pe orizontală cu Wilson și cu alți contemporani care aduc peisaje pe scenă.⁸⁰ Gertrude Stein nu a făcut nimic altceva decât să aplice, în teatru, logica artistică a textelor ei, principiul prezentului continuat, continuu (continuous present) prin înlanțuiri verbale și sintactice, care, cam așa cum avea să se întâmple mai târziu în *minimal music*, calcă, aparent “static”, pe loc, în realitate însă se accentuează tot mereu din nou în variațiuni și în bucle subtile. Într-un fel, textul scris al Gertrudei Stein este deja peisajul. Într-o măsură ne mai întâlnită până atunci, el emandipează partea de propoziție în raport cu propoziția, cuvântul în raport cu partea de propoziție, potențialul fonetic în raport cu cel semantic, sunetul în raport cu coerența sensului. La fel cum, în textele ei, reproducerea realității se retrace în favoarea jocului cuvintelor, tot așa, într-un “Teatru Stein”, nu ar exista nicio dramă, nici măcar o

poveste, nu se vor putea identifica protagoniști și vor lipsi până și rolurile și personajele identificabile. Pentru teatrul postdramatic, estetica Gertrudei Stein este de o mare importanță, o importanță mai mult subterană în afara Americii. Bonnie Marranca subliniază acțiunea ei asupra avangardei și a performance-ului⁸¹. După ce Living Theatre a pus în scenă, în anul 1951 (!), “Ladies Voices” și după ce, începând din anii 60, grupuri precum Judson Poets Theatre, La Mama, Performance Group și altele au tot jucat piese de Gertrude Stein, cei care, începând din anii 70, au introdus în teatru modul de folosire a limbii inspirat de Gertrude Stein au fost Richard Foreman (în Germania a devenit cunoscut mai cu seamă cu al său “Doctor Faustus Lights the Lights” (“Doctor Faustus aprinde luminile” – n. tr.), montat în 1982 la Freie Volksbühne din Berlin, și Robert Wilson.

Formă pură

Ideile Gertrudei Stein au o serie de puncte de contact cu “teoria formelor pure” a lui Stanislaw Ignacy Witkiewicz, numit și Witkacy. Ideea lui de bază este concedierea mimesis-ului din teatru. Piesa trebuie să se supună numai și numai legii compoziției sale interne. De la Cezanne în pictură, de la lirica franceză modernă în literatură s-a putut constata o *autonomizare* a *semnificațiilor*; jocul acesta devenind aspectul predominant al practicii estetice. Pictura accentuează revendicarea percepției de a realiza inexprimabilul plasticității însăși cu aceeași intensitate ca și ceea ce este reprodus și exprimat de tablou. Lirica presupune o citire care urmărește jocul într-o primă instanță gol de sens al semnelor limbii. Tabloul scrierii și sunetul limbii ca atare, realitatea lor materială ca tonalitate, grafică, ritm, celebra “muzică în litere” (“la musique dans les lettres”) trebuie să fie receptate odată cu semnificația. În mod latent, odată cu aceste evoluții este anunțată deja teatralizarea artelor: A citi și a vedea devine mai mult punere în scenă decât interpretare. Cât despre teatrul însuși, cu astfel de teorii precum cele ale lui Stein și Witkiewicz, acesta ajunge din urmă abia mai târziu evoluțiile din celealte arte. Witkiewicz este un precursor al teatrului absurd, însă el anticipează, în formulări de o uluitoare asemănare, și unele dintre tezele lui Artaud. În textul său “Noi forme ale

picturii”⁸² el dezvoltă teoria că teatrul “formei pure” trebuie conceput ca o *construcție absolută* de elemente formale și nu reprezintă o imitație a realității. Numai în felul acesta și nu altfel, el poate să reprezinte o metafizică. Gândirea lui Witkiewicz e una pesimistă. El nutrește convingerea că sensul unității metafizice are să dispară, dar până atunci mai sunt încă posibile și în teatru manifestări izolate ale acestei conexiuni prin indivizi. Misiunea acestuia constă în faptul că trebuie să transmită un sentiment de “unitate” a lumii ca întreg, dincolo de toată diversitatea. Modelele, în acest sens, sunt, pentru el, tragedia antică, misteriiile Evului Mediu și teatrul Orientului Îndepărtat. Deoarece însă teatrul manifestă dezavantajul de a se compune din elemente eterogene, Witkiewicz îl vede ca făcând parte dintre artele “complexe”, pentru care – spre deosebire de pictură – forma pură este accesibilă numai într-un anumit grad. Ce-i drept, nu poate fi vorba de un teatru care se ocupă de pildă de conflicte între oameni “normali”, ci de unul care se supune sloganului “A se îndepărta de viață”. În loc de mimesis al realității, o construcție strict exterioară curată, care – Witkiewicz împărtășește teza aceasta cu suprarrealismul și cu teatrul absurd de mai târziu – presupune o “deformare” metodică “a psihologiei și a acțiunii”. Într-un astfel de teatru, ar urma să fie unificat bunul plac deplin al elementelor în relația lor cu viața reală și o extremă precizie și desăvârșire a realizării.

Gândurile acestea, aflate la o distanță mare de realitatea obișnuită a teatrului⁸³, sunt extrase mai cu seamă din pictură, domeniul din care Witkiewicz își alege tot mereu exemplele. Această orientare care-și ia drept reper pictura conferă teoriei sale, ca de altfel și pieselor lui, un caracter static.⁸⁴ Numai că ideile lui și-au aflat o realizare târzie în forme de teatru mai noi și tocmai faptul că ele sunt atât de străine de teatru, conform criteriilor dinamicului teatru dramatic, se dovedește a fi punctul lor forte. În teoria formei pure elaborate de el, se găsește doar un singur exemplu al unei realizări scenice imaginare. Ceea ce descrie el acolo ar putea fi o montare propriu-zisă realizată de Robert Wilson: Trei personaje, îmbrăcate în roșu din cap până-n picioare, își fac apariția pe scenă, se înclină în fața nu se știe cui, unul declamă un poem. Apare un moșneguț blând, care duce în lesă o pisică. Toate astea se derulează în fața unei cortine negre, care acum se deschide și dezvăluie privirii un

peisaj italianesc. Mai târziu, de pe o măsuță cade un pahar, toate personajele se aruncă în genunchi și plâng. Moșneagul blând se transformă într-un asasin fioros și omoară o fetiță mică ce a intrat în scenă prin stânga. Witkiewicz își încheie descrierea reprodușă aici doar fragmentar cu observația: “En sortant du théâtre, on doit avoir l'impression de s'éveiller de quelque sommeil bizarre, dans lequel les choses les plus ordinaires avaient le charme étrange, impénétrable, caractéristique du rêve et qui ne peut se comparer à rien d'autre.”⁸⁵

Expresionismul

Cu toate că expresionismul nu poate fi considerat ca una dintre avangardele radicale, și el produce motive teatrale care ajung să se impună în teatrul postdramatic. Modalitățile sale de a pune în relație cabaretul și jocul oniric, înnoirile lexicale precum stilul telegrafic și sintaxa spartă subminează perspectiva asupra logicii acțiunii omenești, sonoritatea e menită a transporta mai mult afecte decât comunicare. El vrea să treacă dincolo de dramă ca dramaturgie a conflictelor interumane și, din motive imanente lui, pune accentul pe o serie de forme ale monologului și corului și pe o succesiune de scene determinată mai mult liric decât dramatic, deja în dramaturgia la persoana întâi a lui Strindberg sau în *Stationendrama*. Expresionismul caută posibilități de a face reprezentabil subconștientul, ale cărui coșmaruri și dorințe nu sunt tributare niciunei logici dramatice. În vreme ce dramele lui Wedekind despre “Lulu” prezintă dorința într-un proces dramatic, “Mörder, Hoffnung der Frauen” (“Asasin, speranța femeilor”) a lui Kokoschka oferă un montaj de imagini disparate fără vreo logică narativă clară. La montarea prezentată în cadrul expoziției de artă de la Viena, tema omului ca ființă condusă de instincte a fost accentuată prin contorsionări extreme, suprafețe de corp pictate, măști și un stil de joc bazat pe strâmbături.⁸⁶ Modelul, specific visului, al succesiunii a-cauzale și caleidoscopice de imagini și scene devine tot mai puternic. În dramaturgia episodică structurată în “*Stationen*”, arhaicul și primitivul devin formulabile ca realitate socială. Izbăvirea, la Barlach, patosul, la Kaiser, idealismul, la Toller, sunt tot atâtea forme ale înălțării deasupra realității și abstracțiunii, ele sunt mai

puțin mimesis al unor acțiuni reale cât, în mult mai mare măsură, ale unora simbolice-sufletești. Însă, odată ce *inconștientul* și imaginația sunt recunoscute ca realități cu drepturi proprii, structura dramei devine vetustă, ea putând astfel să revendice ca, pentru ceea ce se petrece între oameni în realitatea *conștiinței*, să i se pună la dispoziție o modalitate adecvată de reprezentare. Dimpotrivă, se demonstrează că logica de suprafață a dramei, a succesiunilor exterioare de acțiune poate să devină un obstacol în calea articulării structurilor inconștiente ale dorinței. Ceea ce reprezintă contextul pentru *dansul expresiei* care era pe cale să se afirme – un aspect teatral esențial al expresionismului. Gesturile coregrafice simbolice ale lui Mary Wigman fac parte dintr-o linie care se îndepărtează de narațiunea dramatică a dansului și duce la accentuarea gestului corporal și verbal. Interesant rămâne, la expresionism, faptul că el aduce laolaltă două tendințe divergente: voința încordată de a crea formă, care duce la construcție – pe de o parte și, pe de alta, încercarea de a ajuta afectul subiectiv să se exprime. Scindată, de cele mai multe ori, această dublare se vede continuată în istoria esteticii teatrale mai noi.

Suprarealismul

Filmul și expresionismul cad de acord cu suprarealismul atunci când privilegiază un mod de articulare bazat pe tehnica decupajului și a colajului/montajului și care solicită și promovează, la receptor, viteza, “inteligența” și plurivalența capacității asociative. Prin faptul că spectatorul teatrului modern exersează o capacitate aflată într-un progres continuu, aceea de a asocia elemente eterogene, expunerea pe îndelete a corelațiilor are din ce în ce mai puțin sens, de vreme ce ochiul, tot mai nerăbdător, se mulțumește cu sugestii din ce în ce mai succinte. În vreme ce mișcarea futuristă și dada au avut parte doar de o perioadă scurtă de înflorire, mișcarea suprarealistă a fost mai durabilă, poate și din cauză că estetica pură a vitezei și negarea pură nu pot să creeze un canon, pe când explorarea, într-o manieră nouă, a visului, a fantasmei și a subconștientului deschide accesul la o sumedenie de materiale noi. Cu toate că suprarealismul a generat mai mult manifestări literare, poetice, și filmice,

decât teatrale, era în logica tendinței lui sociale și cultural revoluționare (“Changer la vie”, a schimba viața) să caute evenimentul teatral public, cvasi politic. O trecere la evenimentul teatral își are originea în forma unei expoziții: în 1938, André Breton a botezat celebra “Exposition Internationale du Surrealisme” numind-o “une oeuvre d’art événement” (operă de artă-eveniment sau eveniment-operă de artă). Nu numai că (sub conducerea lui Marcel Duchamp) fuseseră aduse laolaltă un mare număr de obiecte suprealiste (sunt cunoscute păpușa lui Bellmer, ceașca de cafea îmblănită a lui Meret Oppenheim sau fierul de călcat dotat cu cuie al lui Man Ray), ci și invenții precum taxiul lui Dali, ai cărui pasageri – păpuși groțesti – sunt periodic udați de șuvoaie de apă, și o stradă suprarealistă ca amplă instalație, în care vizitatorii intrau ca într-un “*Environmental Theatre*” (Schechner).

Suprarealiștii nu prea au produs un teatru demn de atenție, în schimb ideile lor despre teatru și textele lor au exercitat indirect o influență enormă asupra teatrului nou. Ei vizează un teatru al imaginilor magice și un gest politic de revoltă împotriva “cadrelui” în care se desfășoară practica teatrală. Ideea suprarealistă conform căreia are loc un proces de inspirație reciprocă, atunci când fanteziile alimentate din subconștient ajung la inconștientul receptorilor, subliniază o trăsătură care este importantă și pentru noul “teatru de situație” (inspirație între scenă și public) și pentru “*environmental theatre*”. Libertatea satirei și a umorului ne duce cu gândul la acel “cool fun” din practica unor trupe din teatrul mai nou, ignorând restricțiile și sensul în egală măsură. În sfârșit, suprarealismul conține o revendicare vizând o specie numită “*performance art*”. Prin provocările pe care le conținea, “*Les mystères de l’amour*” (1923) de Roger Vitrac trebuia să activeze publicul. Autorul (interpretat de un actor) apărea el însuși pe scenă. O parte dintre actori erau plasați în public, interpreții apăreau atât ca persoane, cât și ca întruchipări ale personajelor pe care le reprezentau, fără ca granițele dintre ficțiune și realitate să fie trasate cu precizie. Se ajungea la o suspendare parțială a distincției dintre cosmosul fictiv al unei “drame” și realitatea reprezentației. Jocul și vocile existau și în public, agresivitatea deschisă se amplifică până când ajungea la un foc de armă tras în public. Reprezentația, probabil, punctul culminant al activității teatrale suprarealiste, e artă acționistă,

comuniune și agresiune, teatru oniric și manifestație – toate acestea pătrunzând din nou în teatru, într-o formă nouă, începând din anii 60. Numai că: ceea ce, în suprarrealism, era conceput ca provocare la o răsturnare reală a culturii și societății, răsturnare considerată ca iminentă, și-a pierdut în mare măsură acest caracter. Dacă este posibil ca “Marat/Sade” al lui Peter Brook precum și unele teatre acționiste ale anilor 60 să fie citite într-o astfel de perspectivă, atunci lucrul acesta nu mai este valabil pentru Trilogia antică a lui Andrei Șerban (revendicată de Zinder⁸⁷ ca neo-suprarrealistă. Montat în 1972, spectacolul a putut fi văzut în Europa pe la mijlocul anilor 70.). Teatrul renunță la încercarea de a anticipa direct ori de a accelera revoluționarea relațiilor sociale – și nu din cauza unui cinism nepolitic, așa cum se bănuiește uneori superficial, ci pe baza unei evaluări schimbate a șanselor sale de a influența realitatea.

Așa cum explicase deja Lautréamont, poezia o face toată lumea, nu indivizii, iar teza suprarrealistă afirma că inconștientul fiecărei persoane ar oferi posibilitatea creației poetice. Misiunea artei era prin urmare o “via negativa” (Grotowski), străpungerea proceselor mentale raționale și conștiente, pentru a găsi accesul la imaginile inconștientului. Că tot ceea ce s-a comunicat în felul acesta trebuie să rămână idiosincratic și personal (fiecare inconștient în parte are un discurs care îi este propriu doar lui), a dus în continuare la teza conform căreia comunicarea adevărată în general nu trece prin înțelegere, ci prin impulsuri care declanșează creativitatea proprie a receptorului, impulsuri a căror posibilitate de mijlocire își are fundamentul în predispozițiile universal răspândite ale inconștientului. Această atitudine se regăsește în varii forme și intensități la o serie de artiști ai prezentului, Wilson fiind din acest punct de vedere exemplul cel mai elocvent. Scenele create de el nu vor să fie interpretate rațional, ele vor să declanșeze asociațiuni, productivitate proprie în “câmpul magnetic” dintre scenă și spectatori. După ce a vizionat “Deaf Man Glance”, Louis Aragon a redactat un text devenit apoi celebru (o “scrisoare” adresată unui defunct tovarăș de drum în materie de suprarrealism, André Breton) în care afirma că spectacolul acesta era pur și simplu lucrul cel mai frumos pe care-l văzuse vreodată și împlinirea speranțelor suprarrealiștilor.

PANORAMA TEATRULUI POSTDRAMATIC

Dincolo de acțiune: ceremonie, voci ale spațiului, peisaj

Cu prilejul spectacolului “Vilegiaturistii” montat la Berliner Schaubühne, Botho Strauß, autorul adaptării, notează vizavi de hotărârea regiei privind reorganizarea materialului dialogal al lui Gorki din actele 1 și 2 și aducerea pe scenă a tuturor personajelor, simultan, că Gorki însuși nu și-a numit piesa “dramă”, “piesă de teatru”, nici “tragedie”, nici “comedie”, ci “scene”. Strauß e de părere că teatrul arată, aici, “mai puțin o succesiune, o desfășurare a unei fabule, ci mai curând o întrepătrundere de stări interne și externe”. Formularea e binevenită. Este cunoscut faptul că mai degrabă pictorii sunt aceia care vorbesc despre stări, stări ale tabloului în procesul creației, în care dinamica procesului de devenire a tabloului se cristalizează și acele momente ale pictării, devenite deja iarăși invizibile pentru observator, sunt suspendate. Într-adevăr, categoria adecvată noului teatru nu este acțiunea, ci *stările*. Teatrul neagă cu bună știință posibilitatea, proprie lui, de vreme ce este o artă a timpului, de a “desfășura o fabulă”, sau în orice caz o împinge în fundal. Asta nu exclude o dinamică mișcată pe alocuri în “cadrul” stării – ea ar putea fi numită o *dinamică scenică*, spre deosebire de aceea dramatică. În fond, nici tabloul aparent “static” nu este decât “starea”, de această dată definitivă, a muncii desfășurate de pictor, în care ochiul observatorului, dacă dorește să exploreze tabloul, trebuie să devină conștient de dinamica și procesualitatea acestuia și să și le reconstruiască. În mod

similar, teoria textului ne învață ca, din (feno-)textul solidificat, devenit “inert”, să citim genotextul, mișcarea dinamică a devenirii lui. Starea este o figurare estetică a teatrului, care arată mai degrabă o *alcătuire* decât o poveste, chiar dacă în ea joacă actori vii. Nu e o întâmplare că mulți artiști ai teatrului postdramatic au venit din artele plastice. Teatrul postdramatic este un teatru al stărilor și al alcătuirilor dinamice scenice.

Pe de altă parte, e imposibil să ne imaginăm o formă de teatru dramatic în care să nu fie prezentată vreo *acțiune*, indiferent cum anume e ea concepută. Atunci când, în “Poetica”, Aristotel proclamă “mitul”, care înseamnă de fapt *plot*, ca “suflet” al tragediei, al afirmă cu claritate că drama înseamnă curs al acțiunii construit și compus cu măiestrie. Criticul său Brecht îl urmează în această privință în “Micul Organon”: “... fabula este, după Aristotel – și în privința asta gândim la fel – sufletul dramei.” Până și în încremenirea întâmplării faptice în piesele unui Cehov, spectatorul urmărește cu încordare o acțiune “interioară” dezvoltându-se sub suprafața dialogului cotidian aparent lipsit de importanță, care de altfel vizează de fiecare dată măcar un minimum de acțiune exterioară a fabulei – un duel, o moarte, o despărțire pentru totdeauna șamd. Această categorie esențială a dramei este reintrodusă în teatrul postdramatic într-un mod diferit, forțat, printr-un proces în cadrul căruia se poate constata o gradare a etapelor de radicalitate, de la un teatru “aproape încă dramatic” până la unul în care nu mai există nici măcar intenția unor procese fictive. Totul pare să arate că au fost omise motivele pentru care acțiunea ocupa un rol central în teatrul dinainte: descriere narativă, fabulatorie a lumii cu mijloacele mimesis-ului; formulare a unei coliziuni spirituale importante de scopuri; procesul unei acțiuni ca imagine a dialecticii experienței umane; valoarea de divertisment a unei “tensiuni” în care o situație pregătește o alta, nouă, și gonește spre ea. În acest context se înțelege de la sine că, așa cum a subliniat deja Lessing, o acțiune nu se constituie numai din acte impetuoase și zgomotoase. El a observat, în legătură cu teoria fabulei, că mulți dintre cei ce judecă arta au o “noțiune mult prea materială pe care o pun în relație cu cuvântul *acțiune*” și că “și acea luptă interioară a pasiunilor, acea succesiune de gânduri diferite care se anulează reciproc constituie o acțiune”.⁸⁸

În opoziție cu diegeza, modul epic-narativ al povestirii, mimesisul semnifică încă din Antichitate o reprezentare care întruchiează, care imită realitatea. Cuvântul “mimeisthai” înseamnă la origine “a reprezenta dansând”, nu a “imita”. Pornind de la E. Utitz, Mukarowský accentuează însă la “funcția estetică” o altă calitate a artei decât aceea de a imita, anume “capacitatea de a *izola* obiectul atins de funcția estetică”. Este posibilitatea esteticului de a evidenția, de a produce o “concentrare maximală a atenției asupra unui obiect dat”. În legătură cu această argumentație, el menționează un exemplu care se dovedește de o utilitate nemijlocită în abordarea noastră: importanța funcției estetice în orice fel de *ceremonie*, momentul care “izolează” estetic, care e intrinsec oricărei *festivități*.⁸⁹ Acum este evident că în practica teatrului a sălășluit întotdeauna o dimensiune a ceremonialului. Ea este legată de teatru ca întâmplare socială chiar începând cu rădăcinile sale religioase și cultice și care de cele mai multe ori au dispărut din conștiința lui. Teatrul postdramatic desprinde momentul formal-ostentativ al ceremoniei de funcția lui care se limitează doar la sporirea atenției și, chiar *de dragul lui*, foarte departe de orice referință religioasă sau cultică, îl pune în valoare ca și calitate estetică. Teatrul postdramatic este înlocuire a acțiunii dramatice prin ceremonie, o ceremonie cu care odinioară acțiunea cultic-dramatică a avut o relație extrem de strânsă la începuturile ei, când acestea erau de nedespărțit.⁹⁰ Prin ceremonie ca moment în teatrul postdramatic s-ar cuveni prin urmare să se înțeleagă întregul spectru de modalități de punere în mișcare a unor procese lipsite de orice referință, dar executate cu o precizie sporită; spectacole ale unui mod de a fi împreună formalizat într-un fel aparte; constructe de desfășurări muzical-ritmice ori vizual-arhitectonice; forme pararituale precum și “celebrarea” corpului, a prezenței; caracterul ostentativ al spectacolului, emfatic sau monumental accentuat.

Jean Genet a afirmat explicit că teatrul este ceremonie și a proclamat prin urmare că slujba catolică e cea mai înaltă formă de dramă modernă: “La messe est le plus haut drame moderne”⁹¹. Deja temele sale – dublul, oglinda, triumful visului și al morții asupra realității – trimit în această direcție. Semnificativ este că Genet s-a lăsat cucerit de ideea că locul propriu-zis al teatrului ar fi cimitirele⁹², iar teatrul în general ar fi în

esență parastas. El, care a avut o deosebită importanță pentru Heiner Müller, se întâlnește cu acest autor postdramatic în ideea că teatrul ar fi un “dialog cu morții.” Monique Borie constată că, într-adevăr, abia dialogul cu morții este acela care, pentru Genet, conferă operei de artă dimensiunea ei propriu-zisă.⁹³ Opera de artă nu li se adresează generațiilor viitoare, așa cum s-a crezut adeseori. După părerea lui Genet, Giacometti creează de fapt statui a căror misiune este aceea de a-i fermeca pe morți (“des statues qui ravissent enfin les morts”) Mai departe se spune: “...l’oeuvre d’art n’est pas destinée au générations enfants. Elle est offerte à l’innombrable peuple des morts.”⁹⁴ Când Müller a fost în măsură să conceapă teatrul antic ca invocare a morților, prin urmare, ca pe o ceremonie care, în raport cu fabulele, reprezintă în esență momentul decisiv; când, cu un minimum de mimesis, teatrul No se învârtește în jurul întoarcerii morților, nu mai era nevoie decât să se reflecteze la posibilitatea aceasta de a înțelege teatrul, pentru a pune sub semnul întrebării tradiția teatrului dramatic al modernismului european, care se deosebește de acela “predramatic” al Antichității. Tema care e misa, ceremonia, ritualul a devenit virulentă în repetate rânduri la începutul erei moderne. Deja la Mallarmé e vorba de tema unui teatru al ceremoniei, și este cunoscută profesiunea de credință a lui T. S. Eliot: “The only dramatic satisfaction that I find now is in a High Mass well performed.”⁹⁵ Teatrul, afirmă din nou Genet, trebuie să fie “la Fête”, sărbătoarea care li se adresează morților. Iată de ce, o dată, el consideră că o singură reprezentație cu “Les Paravents”, așadar, o ceremonie festivă singulară, este suficientă. (De altfel, inițial, ideea de festival a lui Wagner arătase așa: să se construiască undeva la țară un teatru, să fie invitat publicul – fără să se pună-n vânzare bilete, să se joace, apoi teatrul să fie demolat iar par-titura arsă...)

La Robert Wilson, trăsătura ceremonială e cât se poate de evidentă. Criticii timpurii, ca să-și caracterizeze prima lor întâlnire cu acest teatru, au recurs nu rareori la comparația cum că se simțeau aici ca un străin care asistă la acțiunile cultice misterioase ale unui popor necunoscut lui. Nici Einar Schleef nu se ferește să-și arate intențiile vizând ceremonii cvasi-rituale, atunci când dezvoltă în stil mare prilejurile de ceremonie tematică dintr-o piesă sau alta, și încă pe larg și fără absolut nicio legă-

tură cu evoluția acțiunii (ca de exemplu în “Urgoetz”, unde intrarea cortegiului de curteni pare fără sfârșit), și în plus mai recurge și la procedee precum hrănirea rituală a publicului. Ar fi tentant să analizăm și formele mai puțin evidente de acțiune cu structură de ceremonial, așa cum apar ele în numeroase lucrări postdramatice. În legătură cu reflecțiile asupra piesei didactice, Brecht notează la un moment dat cum, pentru spectacolul – în terminologia sa: distanțat și epizant – își închipuie niște acrobați: “dacă ar fi oameni în salopete albe când trei când doi totul cât se poate de serios ca acrobații de serioși acrobații sunt din cale afară de serioși și nu precum clownii atunci acțiunile ar putea fi rezolvate simplu ca niște ceremonii mânia și căința gesturi concrete tipul înfricoșător nicidecum un personaj ci eu sau un altul...”⁹⁶ Aici se vedește legătura dintre tendința spre ceremonial și respingerea concepției clasice a unui subiect care reprimă corporalitatea (gesturi concrete) acțiunilor ce decurg doar aparent din intențiile sale exclusiv mentale.

Ca reliefări exemplare ale teatrului postdramatic ca “ceremonie”, “voce în spațiu” și “peisaj” sunt avuți în vedere, aici, Tadeusz Kantor, Robert Wilson și Klaus-Michael Grüber.

Kantor sau ceremonia

Drumul artistului polonez Tadeusz Kantor duce departe, foarte departe de teatru: un bogat univers de forme artistice între teatru, happening, performance, pictură, sculptură, artă obiectuală și spațială și nu în ultimul rând reflectarea permanentă în texte teoretice, în scrieri poetice și manifeste. Opera sa se învârtă în chip obsedant în jurul amintirilor proprii sale copilăriei și deja din această cauză demonstrează o structură temporală specifică amintirii, repetiției și confruntării cu pierderea și cu moartea. Este foarte tentant să insistăm înainte de toate asupra ultimei faze din creația teatrală a lui Kantor, care a cunoscut celebritatea mondială ca “teatru al morții”, dar numeroase aspecte din această etapă sunt deja prezente sau măcar anticipate în creația lui mai timpurie. Kantor vrea să ajungă la o “autonomie deplină a teatrului, astfel încât ceea ce se petrece pe scenă să devină un *e v e n i m e n t*”⁹⁷, eliberat de orice “*ILUZIE i r e s p o n s a b i l ă*”⁹⁸. Există căutarea unei “stări a non-jocu-

lui”⁹⁹, tot mereu scene comprimate în manieră expresionistă, legate între ele printr-o formă de invocare a trecutului.

Reminiscențe din istoria Poloniei se reunesc cu tematica religiei, în interiorul căreia există în permanență variații (rabinul evreu, urmărirea evreilor, preotul catolic). Ca model fundamental recurent se întipăresc scene, grotesc îngroșate, ale ritualului din urmă: execuție, despărțire, moarte, înmormântare. Chiar personajele apar deja ca niște fantome. La scurt timp după război, Kantor a plasat în centru figura lui Odiseu, cel care se întoarce acasă: un personaj care se întoarce simbolic din împărăția morților, un personaj care, cum spune Kantor, a devenit modelul tuturor personajelor sale teatrale de mai târziu. Acest teatru este în general caracterizat prin faptul că toate spaimele se găsesc în trecut, dar totodată și de întoarcerea lor fantomatică. Este un teatru a cărui temă, cum spune Monique Borie, o constituie rămășițele¹⁰⁰, un teatru *după* catastrofă (ca și textele lui Beckett și ale lui Heiner Müller), un teatru care se trage din moarte și prezintă “un peisaj de dincolo de moarte” (Müller). În această privință se și deosebește de dramă, care nu prezintă moartea ca proces, ca fundament al experienței, ci arată viața care se îndreaptă spre ea. Moartea, la Kantor, nu este pusă în scenă dramatic, ci repetată ceremonial. Iată de ce nu există aici, dramatizată, nici întrebarea referitoare la moarte ca moment în care se hotărăște asupra sensului existenței, ca de exemplu în “Jedermann”. Dimpotrivă, tot ceremonialul este, de fapt, ceremonie a morții, ea constă în distrugerea tragicomică a sensului și în indicarea distrugerii sensului care o anulează cumva – așa, de pildă, atunci când personajul care reprezintă în chip evident moartea în “Wielopole, Wielopole” sau în “Clasa moartă” șterge de praf cărțile vechi, totodată “înjosindu-le” îngrozitor și distrugându-le, dar transmițând, prin comicul său, și o paradoxală poftă de viață.

Forma ceremonială care își face apariția în locul dramei, este, aici, *dans al morților*. Kantor însuși subliniază: “Misterul morții, un medieval ‘dance macabre’, are loc într-o SALĂ DE CLASĂ.” Personajele care apar în acest dans al morților sunt “cifru optice” – preluate din romanul “camera comună”, de Zbigniew Unilowski – “mironosița, care tot împinge în fața ei un scaun de rugăciune; jucătorul, care plesnește mecanic cărțile de joc de măsuta ce rulează odată cu el; un bărbat cu un

ciubăr în care-și spală netulburat picioarele” șamd.¹⁰¹ În spectacolul prezentat în premieră în 1985 la Nürnberg, “Artiștii să crape”, la urmă, soldații pornesc în cadență spre veșnicul tangou al războiului, pe marșul militar “Wir, die erste Brigade...” Există un schelet de cal – astfel că putem să afirmăm, împreună cu Heiner Müller, că “Istoria trece linia de sosire călare pe mărtoage moarte” – iar în față, un copil într-o micuță manta militară mult prea lungă (Kantor, ca băiat mic?). O frumoasă față lascivă vântură pe deasupra acestei imagini finale un drapel negru al anarhiei, un “înger al disperării”, al morții sau al melancoliei și, așa cum observă Hensel, cu farmecele corpului ei, îl corectează totodată pe Delacroix: îngerul libertății și al asaltului baricadelor se transformă, aici, într-un personaj al zădărniciiei, al erosului melancolic și al tristeții. Scenele lui Kantor manifestă renunțarea la reprezentarea dramatică a proceselor atât de “dramatice” pe care le are ca obiect teatrul său – tortura, închisoarea, războiul și moartea – în favoarea unei poezii create de imaginile de pe scenă. “Succesiunile de imagini comice de atâtea catrafuse și totodată nesfârșit de triste”¹⁰² se precipită tot mereu în scene care ar putea să apară într-o dramă grotescă, dar dramaticul se pierde în favoarea *imaginilor mișcate* prin ritmul repetitiv, al aranjamentelor care par rupte din niște tablouri și al unei anume de-realizări a personajelor, care, prin mișcările lor spasmodice, de un comic brut, ajung să semene cu niște păpuși articulate. Tema creării de tablouri apare de altfel și explicit, atunci când, în “Wielopole, Wielopole”, fotografia cea grasă își transformă deodată aparatul într-o armă automată și, râzând batjocoritor, seceră grupul de tineri soldați pozând pentru o fotografie – emblemă tragicomică a asasinării prin fixarea în imagine și denunțarea supraprealistă a războiului.

Artistul plastic Kantor, care și-a început munca teatrală cu acțiuni-performance și happening-uri îndreptate împotriva autorităților statului, își trădează intenția care se regăsește în numeroase forme ale teatrului postdramatic: aceea de a pune în valoare obiectele și, în general, elementele materiale ale întâmplării scenice. Lemn, fier, pânză, cărți, haine și fel de fel de obiecte caraghioase sunt investite cu o remarcabilă calitate tactilă și o intensitate despre care nu se poate explica în ce fel anume ia naștere. Un factor esențial, în acest proces, e simțul artistului Kantor

pentru ceea ce el numea “obiectul amărat” sau și “realitatea de rangul cel mai de jos”. Scaunele sunt uzate de cât s-a șezut pe ele, pereții găuriți, mesele acoperite de praf sau de var, tot felul de scule vechi mâncate de rugină, decolorate, uzate, putrede și pline de pete. În această stare, ele își dezvăluie vulnerabilitatea și, astfel, își revelează “viața” cu o intensitate nouă. Actorul uman vulnerabil devine parte a unei structuri generale a scenei, obiectele deteriorate sunt tovarășii săi. Este, și acesta, unul dintre efectele pe care le-a făcut posibil gestul postdramatic. Căci în teatrul dramatic, chiar și în cazul intenției naturaliste – unde mediul social pare să se situeze în mod samavolnic mai presus de oameni – “ambianța” teatrală funcționează din principiu numai ca fundal și cadru al dramei *omenești* și al ființei umane. La Kantor, dimpotrivă, actorii umani apar într-un spațiu aflat sub vraja obiectelor. Ierarhia, vitală pentru dramă – totul se învârtă în jurul acțiunii umane, obiectele sunt prezente numai ca accesorii, așadar numai ca “necesitate” – dispare. Se poate vorbi despre o tematică proprie a obiectului, care dramatizează mai departe elementele acțiunii, în măsura în care acestea sunt prezente. În teatrul liric-ceremonial al lui Kantor, lucrurile apar ca reminiscență a spiritului epic al amintirii și al predilecției sale pentru obiecte. Dacă, pentru genul epic, o caracteristică ce îl deosebea de cel dramatic era aceea de a reprezenta o “acțiune ca fiind una trecută”, Kantor subliniază că “scenele acelei acțiuni reale a spectacolului” trebuie să apară “ca și când ar fi ancorate în trecut (...), ca și când trecutul s-ar repeta, dar în forme ciudat schimbate.”¹⁰³ Prin dualitatea amintirii tematizate și samavolnicia realității obiectuale se ajunge, așa cum nota Kantor despre teatrul “Cricot 2”, la un teatru care se compune din două “piste paralele”: aici, “textul curățat de structura sa superficială, fabulatorie”, acolo, “pista acțiunii scenice autonome a teatrului pur”¹⁰⁴.

Sunt celebre păpușile de dimensiune aproape umană pe care actorii le cară după ei de colo colo. Păpușile reprezintă, pentru Kantor, ființa dinaintea omului, acum uitată, eul său din amintire, pe care continuă să-l poarte cu sine. Dar semnificația lor merge chiar mai departe. Într-un fel de schimb cu corpurile vii și în legătură cu recuzita, ele transformă scena într-un peisaj al morții, în care trecerea de la personaje (acestea acționând adeseori ca niște păpuși) la păpușile moarte (care prind viață

ca și când ar fi manevrate de niște copii) devine fluidă. Aproape că s-ar putea spune că dialogul verbal al dramei este înlocuit de un *dialog între oameni și obiecte*. Aparatûri suprareale (un leagăn mecanic, care seamănă mai mult cu un sicriu de copil; mașina-familie, care desface picioarele femeii ca pentru naștere, mecanisme de execuție șamd.) se cuplează în chip caraghios cu membrele actorilor, repetările unor operațiuni triviale, dar cu efect poetic, asupra obiectelor și cu acestea, duc la perceperea acțiunilor ca un fel de schimb aproape verbal între om și obiect. Înainte de toate, la Kantor apar personaje care acționează pantomimic și *gestual* și care din această cauză par, deloc întâmplător, inspirate din grotescul comediilor bufe timpurii. Drama se retrage în infime procese scenice fără cuvinte. Ierarhia dintre om și obiect este relativizată pentru percepția spectatorului.

Kantor își delimitează foarte clar iubirea pentru păpuși de aceea a lui Craig¹⁰⁵. Spre deosebire de acesta din urmă, el nu are o atitudine polemică față de actor (cu toate că se cuvine făcută precizarea că “supramarioneta” lui Craig nu e menită să izgonească actorul uman de pe scenă, ci numai să semnaleze un alt tip de prezență a celui ce joacă). Dimpotrivă: pentru Kantor, “cel dintâi actor” imaginat îndeplinea un act de o semnificație “revoluționară” și de-a dreptul sacră. La un moment dat, un om a îndrăznit să se desprindă cu curaj din comunitatea cultică. El nu a fost un fanfaron, ci un eretic, care, odată cu această situație de cealaltă parte, a trasat o graniță periculoasă între sine și “public”, o frontieră care îi dă posibilitatea ca, din lumea morților, să comunice cu cei vii.¹⁰⁶ Prin motivele și formele sale, teatrul lui Kantor corespunde, într-o manieră aparte, cu momentele arhaice ale teatrului original. Monique Borie atrage pe bună dreptate atenția asupra faptului că, în teatrul lui Kantor, sentimentul copleșitor al înfrângerii și al eșecului amintește de tragedia antică. Atunci când Kantor vorbește despre o “conștiință” a înfrângerii noastre care se cere înțeleasă religios și despre care ar fi vorba în teatru, tocmai acesta este motivul din care se hrănea și tragedia greacă.¹⁰⁷ Această corespondență, care, în pragul celui de-al treilea mileniu, trasează un arc uriaș din imperiul pre-modern al teatrului antic până la teatrul postdramatic – într-un anume fel, de jur împrejurul teatrului

dramatic european –, va putea fi observată și în teatrul lui Wilson și Grüber.

Grüber sau ecoul în spațiu

Dacă se vorbește despre un teatru “dincolo” de dramă, atunci, în acest context, se cuvine să observăm că există regizori care, ce-i drept, pun în scenă texte dramatice tradiționale, dar fac asta utilizând mijloacele teatrale în așa fel, încât are loc un proces de *de-dramatizare*. Când, însă, la textele puse în scenă, acțiunea acestora trece cu totul în fundal, atunci ține de logica teatrală ca *temporalitatea* și *spațialitatea* caracteristice *procesului scenic* însuși să iasă mai tare în evidență. Vom avea de-a face mai mult cu prezentarea unei *atmosfera* și a unei stări de lucruri. O scriitură scenică acaparează atenția vizavi de care acțiunea dramatică propriu-zisă devine secundară. Klaus Michael Grüber poate fi considerat unul dintre “autorii scenici” exemplari, care, în felul acesta, au pus la punct un idiom teatral propriu. Atunci când, în august 1989, Georg Hensel și-a încheiat îndelungata lui carieră de critic la *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, el a rezumat, într-o retrospectivă personală a peste 15 ani de critică de teatru¹⁰⁸, marile tendințe ale teatrului începând de pe la jumătatea anilor șaptezeci la următoarele categorii: interpretare, reinterpretare, reconstrucție și postmodernism. Rudolf Noelte este, pentru el, “regizorul exemplar al interpretării; Claus Peymann, care, în 1975, împreună cu Achim Freyer, a demontat satiric “Hoții” lui Schiller, ca protagonist al reinterpretării. Klaus Michael Grüber îi apare, în această panoramă, nu numai drept exponent al “metodei regizorale postmoderne” (cu spectacolul “Empedocle. Citindu-l pe Hölderlin”), ci și ca reprezentant al reconstrucției istorice”, mai cu seamă prin versiunea sa aproape nescurtată a lui “Hamlet” din 1982. Acest din urmă aspect – practica regizorală istoricizantă – se situează în afara domeniului discutat aici, totuși, pare potrivită observația cum că, în paralel cu practica postdramatică a lui Grüber, Peter Stein, la Berliner Schaubühne, aborda teatrul într-o manieră ascetică, de-a dreptul castă în raport cu “spiritul timpului”, ca loc în care se pune în scenă amintirea istoriei (teatrale). Așa se face că, în montări ale pieselor lui Cehov, au fost reproduse în

detaliu citate din reprezentații ale istoricului Teatru de Artă din Moscova, că, în “Maimuța păroasă” a lui O’Neill, au fost copiate aranjamente scenice dintr-o montare a lui Tairov. Și montarea lui Peter Stein din 1987 cu “Fedra” se înscrie pe această linie, una clasic-istorică și care, de altminteri, a produs la Schaubühne o anume încremenire, o perfecțiune care, adeseori, părea “rece”, care făcea ca meșteșugul regizoral să pară a nu se mai celebra decât pe sine. Pe de altă parte, opțiunea conștientă de a respinge orice ingredient subiectiv impune respect și se cuvine lăudată ca o calitate aparte a autorefecției teatrale.

Caracterul static și economia clasică de mijloace se combină, în stilul lui Grüber, cu de-dramatizarea. La modul foarte general, se poate spune că el elimină în mod extrem momentul tensiunii din piesă. Acest procedeu al *izotoniei* postdramatice, în care asculțirea și punctele culminante sunt evitate, face scena să apară ca un tablou, un *tableau* al cărui efect se aprofundează din ce în ce mai mult prin “încărcarea” cu cuvântul vorbit, care își manifestă funcția de exprimare sufletească-lirică (dimensiunea “emoțională” a limbii în accepțiunea lui Jakobson). Drama epocii moderne a fost o lume a discuției, în vreme ce dialogul tragic al Antichității – în pofida aparenței de duel verbal antagonic – nu este, în fond, o discuție: fiecare protagonist rămâne inaccesibil în lumea lui, adversarii vorbesc unul pe lângă celălalt. Dialogul este mai puțin conflict și confruntare de idei în spațiul schimbului lexical, el apare mai degrabă ca o “competiție de vorbire”, așadar, o întrecere în cuvinte, imagine-ecou a luptei mute din *agon*. Discursurile antagoniștilor nu intră în contact.¹⁰⁹ La Grüber, totul se joacă, așa cum relatează actorii care au luat parte la o manifestare organizată de George Banu la Paris,¹¹⁰ într-o atmosferă care ar putea purta titlul “După toate discuțiile astea?”. Nu mai există nimic de dezbătut. Ceea ce se petrece și se vorbește are caracterul unui rit necesar, asupra căruia s-a convenit dinainte și care tocmai este îndeplinit din nou, aproape ceremonios.

Drama, formă exemplară a discuției, mizează pe ritm, dialectică, dezbateri și deznodământ. Numai că drama minte demult. Spiritul ei, mai bine zis: fantoma ei, a migrat din teatru în cinematograf și, din ce în ce mai mult, în televiziune. Aici, posibilitățile de a simula realitate sunt mult mai mari, aici, *story*-ul contează, fie și numai din cauză că nici nu

urmează să fie văzut de două ori, ci trebuie consumat un al doilea produs. Din cauză că industria divertismentului nu permite să se perceapă nimic în scindarea și dublarea sa, nimic în alienarea sa, se ajunge de la efectul V [Verfremdungs-Effekt – conceptul brechtian al efectului de distanțare, n. tr.] la efectul TV. Sunt doar puțini oamenii de teatru care, în cadrul “*establishment-ului*”, îndrăznesc să *practice* deschis *diferența dintre dramă și teatru* – în Germania, în afară de Grüber, ar mai fi de numit Einar Schleeff și lucrările lui Hans Jürgen Syberberg. Regia lor le apare multora fie anarhic violentă, ca la Schleeff, fie atemporal clasicizantă, ca în cazul lui Syberberg. Grüber nu a fost (și nu este), în pofida recunoașterii geniului său exponențial, un favorit al criticilor importanți din Germania. Atunci când erau complexe și când se abăteau de la norme, lucrările sale erau considerate ezoterice; atunci când erau de o precizie hiperbolică în raport cu textul, de la “Hamlet” până la “Ifigenia în Taurida”, lecturi expuse în cel mai înalt grad, cu toată fidelitatea lor față de text, ele au fost înțelese greșit, fiind considerate convenționale.

În timp ce “coliziunea dramatică” e cea care definește sistemul dramei, la Grüber, teatrul este definit ca scenă și ca situație. Spectatorul este de față pentru a depune mărturie în legătură cu durerea despre care vorbesc actorii. Astfel, Grüber trasează arcul înapoi până la acea realitate esențială a scenei, anume că, acolo, *momentul în care se vorbește* este totul. Nu linia temporală a acțiunii; nu drama, ci momentul în care se înalță vocea umană. Un corp se expune, suferă. Sunetul de tânguire pe care-l produce se perpetuează și-l lovește pe spectator ca undă sonoră, tangențial, cu o putere fără corp. Oroare și compasiune: mai mult nu le trebuie. În montările lui Grüber, important e momentul prețios în care un corp, amenințat, ajunge să vorbească într-un spațiu al scenei. Și tocmai aceasta este constelația care a dus și la apariția teatrului antic, nicidecum narațiunea (care îi revenea epopeii).¹¹¹ În teatrul lui Grüber, devine audibilă vocea care nu sfârșește niciodată, care cântă antic, care mormăie beckettian, o vorbire care, chiar și atunci când avem de a face cu o ceartă, se află dincolo de dezbatere, afirmă experiența neputinței fără leac, fără o dinamică înșelătoare sau un pseudo-ritm. Melancolia postdramatică îi împacă pe Eschil și Beckett, pe Kleist și Labiche într-un “joc tragic”, care este lăsat la latitudinea contemplării de către spectator. În “Ifigenia

în Taurida” a lui Grüber din 1998 de la Berliner Schaubühne, relatarea despre ororile mitului s-a transformat într-o vagă contemplare scenică a insuportabilului. Conflctul dramatic se retrăgea în spatele acestei meditații, în spatele actului rostirii exacte. Tema postdramatică este aici un teatru al vocii, vocea ca *sunet-ecou* al întâmplărilor.

Condiția, pentru existența unui teatru al vocii, este un spațiu arhitectonic, care, prin dimensiunile sale, intră într-o relație cu vorbirea individuală, cu spațiul gândit pentru această voce. Spațiul devine perceptibil mai întâi prin extremă – de exemplu, ca gol supradimensionat al Stadionului Olimpic din München, construit și amenajat după modelul stadionului antic, ca arhitectură dominantă. Edificiul nazist a devenit locul pentru “Călătorie de iarnă”, la care publicul era adunat doar într-o mică parte a rândurilor pentru spectatori, fiind pus în situația de a face legătura între fragmentele de text din “Hyperion”, de Hölderlin, scene sportive, imagini din cimitire și chioșcuri cu gustări. Pentru “Faust”, spațiul l-a oferit imensa biserică Salpêtrière, o absidă rece de beton de la Berliner Schaubühne a fost folosită drept spațiu pentru “Hamlet”, marea hală Deutschland din Berlin pentru “Prometeu” al lui Eschil în traducerea lui Handke. Spațiul se transformă însă și în partener de joc de sine stătător atunci când e minuscul, înghesuit, sufocant, când dă pe dinafară. Acesta poate fi valul ironic de mic, care clipește indiferent, despărțind de public scena pe care se joacă “Ifigenia”; sau, pentru “Ultima bandă a lui Krapp” cu Bernhard Minetti, un spațiu umplut până la sufocare cu plante; ori o mică scenă pentru repetiții pe Curvystraße, în Berlin, luminată palid de mici felinare chagalliene, plină până la refuz de corpurile călătorilor întru disperare în “Pe strada mare” de Cehov. La Grüber, aproape că nu există un spațiu neutru. Prin renunțarea la spațiul de întindere medie, prin inventarea unuia prea mare sau prea mic, axa voce/spațiu devine hotărâtoare pentru teatru. Intriga, fabula, drama, abia dacă sunt prezente, există în schimb distanța, golul, spațiul intermediar ca protagoniști autonomi. Dialogul propriu-zis nu se mai desfășoară între sunet și spațiul de rezonanță, nici între parteneri de dialog. Fiecare vorbește singur, pentru sine. În hotelul, odinioară, de lux, “Esplanade” din Berlin, vizitatorul anului 1979 a întâlnit un *environment* din voci, proiecții, scene disperate, legate între ele prin lectura unei versiuni pres-

curtate a nuvelei “Rudi” (1933) de Bernhard von Brentano, în care e vorba de un copil din proletariatul berlinez. O altă formă de lucru scenic și spațial cu memoria a constituit-o acțiunea lui Grüber din cimitirul din Weimar în toamna anului 1995, când a transpus printre morminte “Mamă palidă, soră delicată” de Jorge Semprún – un text cu multe straturi, care se mișcă între Goethe, Buchenwald, Léon Blum, opresiunea politică sub Stalin, Brecht, Carola Neher și purificarea etnică în Bosnia. Și de data aceasta, regizorul a părăsit sfera dramei puse în scenă în favoarea creării unei situații teatrale (pentru care spațiul neobișnuit a fost amenajat de către sculptorul Eduardo Arroyo).¹¹²

Wilson sau peisajul

Acțiunea unei drame, notează Richard Schechner¹¹³, poate fi ușor rezumată dacă se alcătuiește o listă a transformărilor cu care se confruntă, între început și sfârșit, personajele care acționează într-o desfășurare dramatică. Transformările pot fi provocate prin proceduri magice, deghizare sau mascare, ele se produc printr-o nouă cunoaștere (anagnorisis) sau prin procese corporale; ele pot să fie metamorfoze recurente, în analogie cu fenomenele naturale, și pot să facă parte dintr-o formă temporală simbolic-ciclică. În miezul demersului actoricesc se situează, poate, nu atât transmiterea de semnificații, cât arhaica *poftă înfricoșată de joc*, de transformare ca atare. Copiilor le place să se deghizeze. Pofa de a se ascunde în spatele măștii are drept pendant o altă distracție, nu mai puțin închietantă: cum, sub privirea pe care o arunci de după mască, lumea celorlalți se transformă: dintr-o dată străină, văzută dintr-o cu totul altă parte. Cel care privește prin fantele unei măști, își transformă privirea în aceea a unui animal, a unei camere de luat vederi, a unei făpturi necunoscute sieși și lumii. Teatrul este, în toate registrele, transformare, metamorforză, și am face bine să ținem seama de precizarea pe care o face antropologia teatrală că, sub schema comună a *acțiunii*, se află aceea mai generală a *transformării*. Astfel se înțelege și mai ușor faptul că despărțirea de modelul “mimesis de acțiune” nu aduce nicidecum cu sine sfârșitul teatrului. Și vice-versa, atenția față de procesele metamorfozei duce la un alt mod de percepție, în care recunoașterea este suprali-

citată în permanență de un joc al surprizei pe care nicio ordine a percepției nu îl poate întrerupe. “Mersul de rac al vederii repetate este strâpuns de o *vedere diferită*, care face tăraiboi în vederea ce se întoarce și o îmbrânțește în permanență la o parte de pe pisteles obișnuite.”¹¹⁴

Cu greu găsim, în ultimii 30 de ani, o personalitate teatrală care să fi schimbat atât de mult teatrul, domeniul mijloacelor sale și care totodată să fi influențat atât de mult posibilitățile de a regândi teatrul așa cum a făcut-o Robert Wilson. E adevărat că, la un moment dat, destinul a făcut ca acele mijloace teatrale care, la început, au lăsat să se întrezărească un vis teatral epocal, să-și piardă, odată cu prospețimea, și o bună parte din vraja lor, pe măsură ce erau utilizate într-o manieră previzibilă și, la răstimpuri, meșteșugărească; cu toate astea, rămâne valabilă constatarea că Wilson a fost acela care, în multe privințe, a inventat “răspunsul” cel mai relevant la întrebarea referitoare la condiția teatrului într-o epocă a mediilor și tot el a *lărgit radical* spațiul în așa fel încât acesta să poată cuprinde concepții modificate despre ceea ce poate fi teatrul. Influența, atât cea subterană cât și aceea evidentă, a esteticii sale a pătruns între timp peste tot și se poate spune că teatrul, la sfârșit de secol, îi datorează poate mai mult decât oricărui alt creator de teatru. Teatrul lui Wilson este unul al metamorfozelor. El îl răpește pe spectator, purtându-l în teritoriul de vis al trecerilor, ambiguităților și corespondențelor: o coloană de fum poate să fie și imaginea unui continent; dintr-un copac se face mai întâi o coloană corintică, apoi coloanele se transformă în coșuri de fabrică. Triumphiurile se preschimbă în pânze, apoi devin niște corturi în munți. Totul își poate transforma scara de mărime, la fel ca în “Alice in Wonderland” a lui Lewis Carroll, de care teatrul lui Wilson amintește tot mereu. Motto-ul său ar putea suna așa: *De la acțiune la transformare*.

Asemenea mașinăriei deleuziene, metamorfoza reunește realități eterogene, o mie de platouri și de fluxuri de energie. Mai cu seamă mișcarea lentă a actorilor, parcă redată cu încetinitorul (*slow motion*) generează întotdeauna în estetica lui Wilson o experiență cu totul și cu totul aparte, care subminează ideea de acțiune. Vorbirea produce senzația că actorii umani de pe scenă nu acționează deloc din proprie voință și inițiativă. Dacă Büchner a putut să scrie că noi, oamenii, am fi păpuși

care sunt conduse prin fire invizibile de către forțe necunoscute și dacă Artaud vorbea despre “automate personnel”, motivele acestea corespund cu acea impresie cum că în teatrul lui Wilson acționează puteri misterioase care par a mișca personajele prin magie, fără motivații, scopuri sau conexiuni pe care să le putem înțelege. Personajele rămân prinse, solitar, în rețeaua unui cosmos, într-o țesătură de linii de forță – cât se poate de concrete, prin regia de lumini – și de trasee “desenate dinainte”. Personajele (sau figurinele) sălășluiesc într-o fantasmă magică ce imită acel drum al destinului trasat de oracol, pe care-l parcurgeau eroii Antichității. Ca în amușirea din teatrul lui Grüber, ca în cercurile lui Kantor, tot așa și în magicele linii de lumină ale lui Wilson: teatrul dramatic, acela legat de autonomia umană ca întrebare și problemă s-a fărâmițat – în ceea ce privește simptomatologia estetică – într-o *energetică postdramatică*, în sensul în care Lyotard vorbea de un teatru “energetic”, în locul unuia al reprezentării. Această energetică este cea care prescrie modele enigmatice de mișcare, procese și fizionomii din lumină, dar mai niciodată o acțiune.

Cu toate că se cuvine să facem deosebirea între formele picturale și cele teatrale și să luăm în considerare legitățile lor de la caz la caz diferite, misterioasa transformare a spațiului scenic în peisaj – Wilson își numește propriile *environment*-uri auditive “audio-landscapes” – ne poate evoca un proces invers petrecut în secolul XIX, când pictura a încercat să se transforme într-un fel de eveniment teatral. Este vorba de panorama și de uriașele imagini ale lui Daguerre în care, prin ecleraje diferite, scenografii, arhitecturi și peisaje erau aparent puse în mișcare, de exemplu, interiorul unei biserici, care la început pare goală, dar în care – cu ajutorul unor schimbări de lumină – observi vizitatori. Apoi răsună muzica iar la urmă se face din nou întuneric¹¹⁵ – astfel de procedee amintesc de montările lui Wilson. Putem vedea, aici, o anticipare a cinematografului, satisfacere a apetitului de spectacol într-o manieră percepută la vremea aceea ca senzațională. Pentru contextul în care ne aflăm, importantă este confirmarea că nevoia de *teatru* nu este nicidecum fixată pe acțiune. Peisajul, iluminat artificial, “acțiunea” ivirii zorilor și schimbarea de lumini reprezintă în egală măsură componente ale sale. În cazul ingenioasei picturi de pancarte a lui Schinkel, s-a vorbit

despre un “teatru fără literatură”¹¹⁶. Iar precizarea¹¹⁷ că tocmai oprirea în loc a timpului în fascinanta iluzie de realitate din tablourile panoramice rotunde a fost aceea care a trebuit să trezească dorința de mișcare și de narațiune pe care avea s-o satisfacă mai apoi cinematograful, se poate interpreta și cu sensul că aici au fost create premisele unei experiențe teatrale în care predomină *efectul de dioramă și vorbirea prezentată în paralel*.

La Wilson întâlnim o *dez-ierarhizare* a mijloacelor teatrale, care se cere pusă în legătură cu absența acțiunii din teatrul său. De cele mai multe ori, nu există nici personaje elaborate psihologic, nici personaje fie și numai individualizate într-un context scenic coerent (ca la Kantor), care funcționează ca niște embleme de neînțeles: modul ostentativ al apariției lor impune întrebarea în legătură cu însemnătatea pe care o au, fără ca această întrebare să găsească vreun răspuns. Actorii care se află “laolaltă pe scenă”, adeseori nu apar nici măcar în contextul vreunei interacțiuni, indiferent de ce fel ar fi aceasta. Și apoi, și spațiul acestui teatru este discontinuu: lumina și culorile, semnele și obiectele dispartate alcătuiesc o scenă care nu semnifică un spațiu omogen. Adeseori, spațiul lui Wilson este oarecum împărțit “în dungi” paralele față de rampă, astfel încât acțiunile ce se desfășoară la adâncimi diferite ale scenei pot fi ori sintetizate, ori, așa-zicând, citite ca “paralelo-grame” de către spectator. Rămâne așadar la latitudinea observatorului și a imaginației sale în materie de montaj, să considere diferitele personaje de pe scenă ca având vreo conexiune între ele ori ca prezențe sincrone. Faptul că, în felul acesta, interpretabilitatea întregii texturi tinde către zero e de la sine înțeles. Prin montajul de spații virtuale împinse unul într-altul sau unul lângă altul, spații care – și tocmai acesta este elementul decisiv – rămân independente unul de celălalt, astfel încât nu se oferă nicio sinteză, ia naștere o sferă poetică a *conotațiilor*.

Lipsește orice direcționare prin liniile unei povești, poveste căreia, în pictură, îi corespunde ordinea vizibilului prin perspectivă. Poanta, în ceea ce privește perspectiva, e că ea face posibilă totalitatea tocmai prin faptul că exclude din lumea vizibilă poziția observatorului, unghiul de vedere, astfel că actul constitutiv al reprezentării lipsește din reprezentat. Acestui fapt îi corespunde forma narațiunii dramatice – chiar și acolo

unde ea implică un povestitor epic. În locul acesteia, la Wilson apare acum o istorie universală ce se manifestă sub forma unui *caleidoscop* multicultural, etnologic, arheologic. Tablourile sale teatrale amestecă, fără niciun fel de reticențe, culturi și spații. În “The Forest” (1988), istoria industrială a secolului XIX se oglindește în mitul babilonian; la finalul spectacolului “Ka MOUNTAIN AND GUARDenia TERRACE: a story about a family and some people changing” (1972), un model al *skyline*-ului new yorkez izbucnește în flăcări, în spatele lui apare conturul unei pagode, o mare maimuță albă ca statuie a cărei față arde, cei trei înțelepți de la Răsărit, un foc apocaliptic și un dinozaur: istorie și preistorie, nu în sensul unei înțelegeri istorico-dialectice, ci ca horă de imagini. Sunt numeroase imaginile lui Wilson care, direct sau indirect, invocă mituri vechi într-o coplesitoare abundență de motive și personaje istorice, religioase și literare mai noi. Pentru Wilson, se cuvine ca ele să se regăsească laolaltă în cosmosul imaginativ și, într-un sens mai larg, ele sunt, toate, mitice: Freud, Einstein, Edison și Stalin; Regina Victoria și Lohengrin; Parcival, Salomeea, Faust și frații din epopeea lui Ghilgamesh, Parcival în versiunea lui Tankred Dorst la Hamburg, Sfântul Sebastian la Bobigny, Regele Lear la Frankfurt pe Main. O listă incompletă de elemente mitice, cvasimitice și pseudomitice din teatrul său sugerează totodată apetitul jucăuș de a cita din rezervorul de imagini al omenirii, care refuză să lase vreo logică centripetă să-i traseze granițe. Își fac apariția: arca lui Noe, Cartea lui Iona, Leviatanul, texte indiene vechi și noi, o corabie vikingă, obiecte africane de cult, Atlantida, balena albă, Stonehenge, Micene, piramidele, bărbatul egiptean cu mască de crocodil, făpturi misterioase inventate de el precum Mama Pământului, Femeia-Pasăre și Pasărea albă a morții, Sfânta Ioana, Don Quijote, Tarzan, căpitanul Nemo, Craiul Ielelor al lui Goethe, indieni Hopi, Florence Nightingale, Mata Hari, madame Curie... Lista ar putea fi continuată.

Teatrul lui Wilson e *neomitic*, dar cu miturile doar pe post de imagini care poartă în ele acțiunea numai ca fantezie virtuală. Ca povestiri cu o profundă semnificație alegorică, Prometeu și Hercule, Fedra și Medeea, Sfînxul și dragonii trăiesc, prin secole, ca obiecte de uz casnic ale imaginației artistice. În același timp, însă, ele există ca simple imagini cu care sunt familiarizați până și aceia care nu au “cultură”. Fie că știe, fie

că nu, tot omul “cunoaște” personaje acționând inconștient în discursul cultural, Hercule și monștrii, pe Medeea cu copiii ei, pe răsculatul Prometeu, pe frații învrăjbiți Polinice și Eteocle. Nu altfel stau lucrurile cu personaje din epoci mai noi precum Don Juan, Faust sau Parcival. Într-o epocă în care narațiunea structurată “normal” abia dacă mai atinge densitatea miticului, teatrul lui Wilson încearcă să se apropie de logica pre-rațională a lumilor imagistice ale miturilor. Dacă totuși cineva ezită să recunoască vreo legătură “la modul serios” între arta circului, așa cum caracterizează ea teatrul lui Wilson, și mit, obiecția este îndreptățită: imageriile mitice apar aici în locul acțiunii, ca apetit “postmodern” de a cita universuri plastice a căror vreme a trecut. Pe de altă parte, o privire asupra istoriei teatrului ne arată că nici în epocile mai timpurii mitul și *entertainment*-ul nu erau neapărat antagonice. Wilson se înscrie într-o lungă tradiție a teatrului de efecte baroc, al mașinăriilor secolului XVII, a măștilor iacobine, al teatrului victorian obsedat de spectaculos, până la show și jocurile din cercul epocii moderne, care au încorporat dintotdeauna în repertoriul lor profunzimea și atracția clișeeilor mitice.

Deoarece, la Wilson, fenomenul se bucură de prioritate față de narațiune, efectul imaginilor e mai important decât actorul individual, teatrul lui creează un timp al privirii. Teatrul acesta este lipsit de sentiment tragic sau de compasiune, el dă dovadă de tristețe. În plus, pictura de lumini a lui Wilson întărește unitatea dintre procesul natural și întâmplările omenești. Și aceasta este una dintre cauzele pentru care tot ceea ce actorii fac, spun și manifestă prin mișcările lor își pierde caracterul de acțiune intenționată. Acțiunile lor par să se desfășoare ca în vis și “astfel pierd al acțiunii nume”, cum spune Hamlet. Ei se preschimbă în întâmplare. Oamenii devin *sculpturi gestuale*. Asocierea cu pictura tridimensională face ca lucrurile să ne apară ca *nature morte*, actorii ca niște mișcătoare portrete la scara unu pe unu. Wilson trasează explicit comparația între teatrul său și procesele naturale. De aceea, noțiunea de peisaj preia aici și semnificația care-i este asociată într-o formulare a lui Heiner Müller, aceea referitoare la “peisajul care așteaptă dispariția treptată a omului”: intrarea acțiunilor omenești într-un context ținând de *istoria naturală*. La fel ca în mit, viața apare ca moment al cosmosului. Omul nu este despărțit de peisaj, animal și piatră. O stâncă se poate

prăbuși cu încetinitorul, animalele și plantele sunt în egală măsură agenți ai lucrurilor care se întâmplă, ca și ființele omenești. Atunci când conceptul de acțiune se dizolvă în asemenea măsură în favoarea unei *derulări* de metamorfoze continue, spațiul acțiunii apare asemenea unui peisaj transformat în permanență de diferite stări de lumină, de obiecte și de personaje care apar și dispar.

La înmormântarea lui Heiner Müller, Wilson a pomenit – înainte să înceapă să citească, în locul unei cuvântări proprii, un pasaj din “The Making of Americans” de Gertrude Stein – că, după lectura acestei cărți, el știuse că putea să facă teatru. Într-adevăr, este cât se poate de evidentă afinitatea electivă dintre teatrul lui Wilson și textele Gertrudei Stein, mai cu seamă “Landscape Play”. Aici ca și acolo înaintarea minimală, acel “continuous present”, aparentul călcat în loc, aici ca și acolo absența identităților identificabile, aici ca și acolo un ritm cu totul aparte, care triumfă asupra oricărei semantici, în care orice element fixabil trece în variațiune și reduceri de nuanțe. Elinor Fuchs observă, în “Another Version of the Pastoral”: “Propun cu titlu experimental teza că a luat naștere un nou gen de spectacol, care încurajează capacitatea de a cuprinde cu privirea peisaje și se bazează pe ea. Structurile lui nu urmează liniile conflictului și deznodământului, ci relațiile spațiale plurivalente ‘ale copacilor cu colinele cu câmpurile... a fiecăreia dintre părți cu un cer sau altul’, cum spunea Gertrude Stein, ‘a fiecăreia dintre părțile componente cu fiecare parte componentă’”¹¹⁸. Chiar dacă acel *stretto* dintre noua pastorală și teatru este poate îndatorat unei perspective specific americane (experiența peisajelor grandioase și copleșitoare ale SUA), este relevantă următoarea constatare prilejuită de teatrul postdramatic al texanului Robert Wilson: “He creates within advanced culture a fragile memory bank of imagery from nature. In this way, and in a variety of others, post-modern theatre artists hint at the possibility of a postanthropocentric stage.”¹¹⁹ *Teatru postantropocentric* ar fi un nume potrivit pentru o formă importantă – bineînțeles, nu singura – pe care poate s-o ia teatrul postdramatic. În ea, se întâlnesc și ajung la unison un teatru al obiectelor, lipsit complet de actori umani, un teatru cu tehnică și mașini (“survival research laboratories”) și un teatru în care ființa umană este integrată, ca orice alt element, în structuri spațiale asemănătoare peisajului. Sunt

figurațiuni estetice care trimit, utopic, la o alternativă a idealului antropocentric al subjugării naturii. Atunci când, egal în drepturi cu lucrurile, animalele și liniile de energie, corpul omenesc se intergrează într-o singură realitate (așa cum pare să fie cazul și în circ – de unde și profunzimea plăcerii pe care o provoacă), teatrul face posibilă închipuirea unei alte realități decât aceea a omului stăpân peste natură.

Semne teatrale postdramatice

Retragerea sintezei

Cu privirea pe care urmează s-o aruncăm acum asupra caracteristicelor stilistice ale teatrului postdramatic, sau, într-o formulare mai tehnică: asupra modului în care acesta utilizează semnele teatrale, ne propunem să extragem criterii de descriere și categorii cu ajutorul cărora – folosite nu neapărat ca o listă de repere imuabile, dar totuși ca un set de *instrucțiuni de vedere* – teatrul postdramatic va putea fi recunoscut mai bine. În contextul acesta, termenul de ‘semn teatral’ trebuie să cuprindă toate dimensiunile semnificației, și nu doar acele semne care poartă informație fixabilă, așadar semnificanți ce denotă un semnificat identificabil ori care au conotații cât se poate de clare, ci, virtualmente, toate elementele teatrului. Fiindcă deja o corporalitate izbitoare, un anume stil al gesticului, un aranjament scenic, prin simplul fapt că, fără ca ele să “însemne”, sunt prezent(at)e cu o anumită insistență – toate acestea sunt percepute ca “semne” în sensul unei manifestări sau *gesticulații* care *solicită în mod evident atenția*; semne care, prin cadrul potențator al punerii în scenă, “produc sens”, fără a putea fi fixate noțional. Cu siguranță că și tradiția a considerat lucrul acesta ca fiind o caracteristică a frumosului. Astfel, Kant spune că “ideea estetică” ar fi o “reprezentare a imaginației care prilejuiește multă gândire, fără însă ca ea să se poată baza pe un gând precis, pe un c o n c e p t, pe care așadar nici o limbă nu îl poate prinde și face inteligibil” și care îi deschide sufletului “perspectiva spre un câmp imens de reprezentări înrudite.”¹²⁰ Aici e cu neputință de analizat în ce măsură teoria folosirii semnelor, în epoca

modernă, s-a îndepărtat de acest mod de a gândi, anulând legătura, operată de gândirea lui Kant, dintre “ideea estetică” și conceptele rațiunii. E suficient că semnelor teatrale trebuie să le recunoaștem posibilitatea de a acționa tocmai prin *retragerea* semnificării. În vreme ce, cu toate astea, semiotica teatrală continuă să lucreze asupra nucleului semnificării și, chiar și în condiții de maximă ambiguitate, asigură un minimum de posibilități reziduale de atribuire (fără de care, într-adevăr, jocul liber al potențialităților și-ar pierde farmecul), important e să punem totodată la punct formele de descriere și de discurs pentru ceea ce, în mare vorbind, rămâne non-sens în semnificante. În sensul acesta, încercarea aceasta de descriere se leagă de concluziile la care a ajuns semiotica teatrală și încearcă totodată să treacă dincolo de ele, situând în centru figurațiile autoeliminării sensului.

Sinteza este lăsată de-o parte. Ea este combătută în mod explicit, teatrul articulează, prin tipul său de semioză, o *teză* referitoare la percepție. Poate să uimească faptul că discursului artistic i se atribuie o calitate de teză, ca și când ar fi vorba de un discurs teoretic. Fără îndoială că arta, abstracție făcând de cazuri precum piesa tezistă reușită, nu cunoaște, în principiu, decât *implicit* – și, astfel, în mod necesar, de fiecare dată ambiguu – teze și teoreme durabile. Cu toate astea, tocmai din acest motiv, una dintre sarcinile hermeneuticii este aceea de a citi, din formele și preferințele structurale ale practicii estetice, ipotezele care ajung să fie exprimate în ea indirect, așadar, să le ia în considerare în *semantica* lor *formală*. În teatrul postdramatic, este un lucru știut, e stipulată revendicarea ca, în locul percepției unificatoare și închise, să apară una deschisă și fragmentată. Pe de o parte, în felul acesta, plinitudinea de semne simultane se prezintă ca o dublare a realității: ea pare să maimuțarească harababura experienței cotidiene reale. Cu această normă așa-zicând “naturalistă”, se leagă între timp teza că o modalitate autentică prin care teatrul ar putea să adere la viață *nu* se naște prin instaurarea unei macrostructuri artistice care creează coerență (așa cum se întâmplă în dramă). S-ar putea demonstra că, în această schimbare, se ascunde o *înclinație solipsistă*. Instituirea și relativa temeinicie a “marilor” forme se lasă înțeleasă prin faptul că ele au oferit posibilitatea de a *articula experiențe colective*. Experiența colectivă, capacitatea de a fi

împreună constituie esența speciei estetice. Și tocmai această capacitate de a fi împreună, care se recunoaște prin forma trăită colectiv este pusă sub semnul îndoielii. Tocmai de aceea, dacă vrea să treacă dincolo de enunțuri ce rămân neangajante și particulare, noul teatru trebuie să caute alte căi ce duc la puncte de tangență supra-individuală. Le găsește în realizarea teatrală a libertății – libertatea față de subordonarea în ierarhii, libertate față de constrângerea desăvârșirii. Libertate față de imperativul coerenței. În eseu ei “Povara timpurilor”¹²¹, Marianne van Kerkhoven, dramaturg cu merite reale în ceea ce privește noul teatru din Belgia, a făcut legătura între noile limbaje teatrale și teoria haosului, care presupune că realitatea se compune mai mult din sisteme instabile decât din circuite închise, că răspunsul artelor este neunivoc, polivalent și simultan, iar teatrul, cu o dramaturgie care se bazează mai mult pe structuri parțiale decât pe *pattern*-uri întregi. Sinteza este sacrificată pentru ca, pe de altă parte, să se ajungă la concentrarea în momente de mare intensitate. Dacă, din structurile parțiale, se dezvoltă cu toate astea ceva ca un fel de întreg, atunci, acesta nu mai este organizat după modele de ordine prescrise ale coerenței dramatice sau ale unor indicații simbolice cuprinzătoare, el nu mai realizează nicio sinteză. Tendința aceasta e valabilă pentru toate artele. Teatrul, forma de artă cu cel mai radical caracter de eveniment, devine o paradigma a esteticului. El nu mai rămâne compartimentul instituționalizat care a fost, ci devine numele unei practici artistice multimediatice sau intermediatice deconstructive a evenimentului de moment. Numai că tehnologia și scindarea și devierea mediatică a simțurilor sunt acelea care au condus mai întâi privirea spre potențialele artistice ale decompoziției percepției, spre “liniile de fugă” ale “particulei moleculare” în raport cu structura totală “molară”, ca să folosim termenii lui Gilles Deleuze.

Imagini onirice

Din perspectiva receptării, e vorba de libertatea reacției voluntar, sau, mai bine: involuntar idiosincretice. Ia naștere o “stare de a fi împreună” nu a celor ce seamănă între ei, așadar, a spectatorilor pe care motive în general comune (general-umanul) i-au făcut să semene unii cu alții, ci o

comunitate a celor diferiți, care nu-și contopesc perspectivele individuale într-un întreg, ei comunicând eventual pe grupuri sau grupulețe. În sensul acesta, strategia derutantă a *renunțării la sinteză* echivalează cu oferta de a se alcătui o comunitate a imaginițiilor diferite, singulare. Unii ar putea să vadă în asta numai o tendință, periculoasă social, sau în orice caz dubioasă artistic, spre o receptare aleatorie și, așa cum s-a consemnat, solipsistică, dar poate că în această suspendare a legilor coagulării de sens, ce devine ea însăși o lege, se anunță o sferă mai liberă a împărtășirii și comunicării, care moștenește utopiile modernismului. Mallarmé a observat că, de fapt, el și-ar dori ziare în care locuitorii Parisului și-ar relata unii altora visele (în locul evenimentelor politice ale zilei). Într-adevăr, discursurile scenice se apropie din multe puncte de vedere de o structură onirică și par să povestească despre lumea de vis a creatorilor lor. Esențială, pentru vis, este non-ierarhia la nivel de imagini, mișcări și cuvinte. “Gânduri onirice” alcătuiesc o textură care se aseamănă cu colajul, montajul și fragmentul, dar nicidecum cu succesiunea, structurată logic, a evenimentelor. Visul e modelul prin excelență al esteticii teatrale non-ierhice, o moștenire a suprarealismului. Artaud, a cărui viziune s-a centrat pe asta, vorbește de hieroglifice ca să scoată în evidență statutul semnelor teatrale între literă și imagine, între modurile de fiecare dată diferite ale semnificației și afectului. Pentru a caracteriza specia de semne pe care visul le oferă spre interpretare, Freud folosește de asemenea comparația cu hieroglificele. Așa cum visul a generat necesitatea unei concepții diferite despre semn, tot așa, noul teatru are nevoie de o semiotică “suspendată” și de o interpretare “omisă”.

Sinestezie

Cu greu poate fi trecut cu vederea faptul că, în noul teatru, ajung să se impună o serie de trăsături stilistice atribuite îndeobște *tradiției manieriste*: aversiunea față de coerența organică închisă, înclinația spre extrem, deformarea, incertitudinea și paradoxul. Ca trăsătură caracteristică a modului manierist de utilizare a semnelor se poate citi, la Wilson, și estetica, exemplar realizată, a metamorfozei. La care se adaugă principiul manierist al echivalenței: În loc de contiguitate, așa cum e ea afir-

mată prin narațiunea dramatică (A este legat de B, B, la rândul său, de C, astfel încât rezultă un șir sau o secvență), întâlnim o eterogenitate dispartă, în care se pare că orice detaliu ar putea să ia locul altuia. La fel ca în jocurile literare suprarealiste, această împrejurare contribuie tot mereu, din nou, la percepția intensificată a detaliului de sine stătător și în același timp la descoperirea unor surprinzătoare “Correspondances”. Nu este o întâmplare că această noțiune vine din poezie și ea descrie cu precizie noul mod de a percepe teatrul de dincolo de dramă – anume, ca “poezie scenică”. Aparatul simțurilor omenesti nu suportă decât cu greu lipsa legăturilor. Dacă îl privezi de corelații, atunci el își caută propriile legături, devine “activ”, fantazează “sălbatic” – iar lucrurile care îi trec atunci prin cap sau care îi sar în ochi sunt tocmai asemănările, conexiunile, corespondențele, oricât ar fi ele de îndepărtate. *Adulmecarea urmelor* – căutarea conexiunilor se îndreaptă, cu o concentrare derutată a percepției, spre lucrurile care îi sunt oferite (poate că acestea urmează să-și destăinuiască secretul). La fel ca în epistemul pre-clasic prezentat de Foucault, care cercetează pretutindeni o “lume a asemănărilor”, spectatorul noului teatru caută excitat, plictisit sau disperând, acele “*correspondances*” baudelairiene în acest “*temple*” al teatrului. *Sinestezia* imanentă întâmplării scenice, sinestezie care, de la Wagner încoace – și de la entuziasmul lui Baudelaire pentru Wagner – a devenit o temă principală a modernismului, ajunge să nu mai fie în mod implicit (1) un *constituens* (2) al teatrului oferit spre contemplare ca operă pusă în scenă (3), ci o ofertă (2) explicit evidențiată (1) de activitate într-un teatru funcționând ca proces de comunicare (3). Ar fi ispititor să analizăm aici ofertele de înțelegere pe care le fac fenomenologia și teoria percepției, pentru a face inteligibil procesul percepției totale (*aisthesis*) care, chiar dacă nu e unitară, asigură comunicarea între simțuri. Dar trebuie să ne mulțumim cu cunoașterea deplasării accentelor, așa cum a fost ea schițată. Percepția funcționează dintotdeauna *dialogal*, prin faptul că simțurile *răspund* la ofertele sau revendicările mediului, dar demonstrează în același timp și o dispoziție de a pune mai întâi și-nți cap la cap elementele diversității într-o textură a percepției, de a le constitui așadar într-o unitate. Dacă lucrurile stau așa, atunci, formele practicii estetice oferă șansa de a intensifica această activitate sintetizatoare,

fizică, a experienței senzoriale tocmai pe calea îngreunării lor deliberate și de a o determina să devină conștientă ca și căutare, dezamăgire, privire și regăsire.

Performance text

Este deja un fapt acceptat să se distingă, în spectacolul de teatru, între planurile *textului lingvistic*, *textului montării* și *“performance text”*. “Materialul” lingvistic și textura montării au o relație de influență reciprocă cu situația teatrală așa cum este ea înțeleasă cuprinzător în conceptul *“performance text”*. Chiar dacă noțiunii de text îi este proprie, în acest caz, o anume imprecizie: ea exprimă faptul că are loc de fiecare dată o înlănțuire și o întrețesere de elemente (cel puțin potențialmente) purtătoare de sens. Pe măsură ce s-au dezvoltat așa-numitele *Performance Studies*, a trecut în prim-plan faptul că *întreaga situație a spectacolului* este constitutivă pentru importanța și statutul fiecărui element în parte. Felul relației dintre joc și spectatori, situarea temporală și materială, locul și funcția procesului teatral în câmpul social – așadar, elementele care compun acest *“performance text”* – vor “supradetermina” celalalte două planuri. Dacă desfacem metodic, just, densitatea spectacolului în planuri de semne, asta nu trebuie să ne facă să uităm că o textură nu se compune, asemenea unui perete, din cărămizi, ci din fire, la fel ca o țesătură, și tocmai de aceea până la urmă semnificația tuturor elementelor în parte depinde de “eclerajul total”, ea nefiind nicidecum creată prin adăugare. Acum, pentru teatrul postdramatic se cuvine ca textul oferit teatrului drept pretext, fie că e scris și/sau oral, și “textul” montării – în sensul mai larg al cuvântului – (cu toți aceia care joacă în ea, cu completările “paralingvistice” pe care aceia le fac, cu reduțiuni și deformări ale materialului lingvistic; cu costume, lumină, spațiu, temporalitate proprie șamd.), să fie așezate într-o lumină nouă, și anume printr-o *concepție modificată despre performance text*. Chiar dacă modificarea structurală a situației teatrale, a rolului care-i revine spectatorului în aceasta, a tipului proceselor sale comunicative nu iese în evidență cu aceeași pregnanță în toate felurile de joc ale teatrului postdramatic și nici peste tot, rămâne totuși valabilă constatarea că teatrul

postdramatic *nu este numai o nouă specie de text al montării* (și cu atât mai puțin un nou tip de text pentru teatru), ci un tip de utilizare a semnului în teatru care răscolește din străfunduri aceste două straturi ale teatrului prin calitatea modificată structural a ceea ce se numește performance text: el devine mai mult prezență decât reprezentație, mai mult proces decât rezultat, mai mult manifestare decât semnificare, mai mult energetică decât informație.

Particularitățile observate, categoriile și tipurile de utilizare a semnului teatral în teatrul postdramatic care au fost propuse vor fi ilustrate în cele ce urmează prin cazuri particulare. Statutul exemplului e unul alegoric: Chiar dacă, prin multe dintre trăsăturile lor sau prin toate, ele pot fi încadrate aparent fără probleme în tipul respectiv, în categoria cu pricina sau în modul de procedare discutat, în principiu, ele lasă totuși o singură trăsătură să iasă mai limpede în evidență, iar acesta se cuvine reliefat ca formă postdramatică și în numeroase alte lucrări teatrale, unde este mai bine ascuns. “Stilul” sau, mai curând, paleta trăsăturilor stilistice ale teatrului postdramatic ne permite să recunoaștem următoarele trăsături caracteristice: parataxă, simultanietate, jocul cu densitatea semnelor, muzicalizare, dramaturgie vizuală, corporalitate, pătrunderea realului, situație/eveniment. Pe margine rămân, în această fenomenologie a modalității postdramatice de întrebuintare a semnelor, limba, vocea și textul, cărora le este dedicat un capitol aparte.

1. Parataxă/Non-ierarhie

Un principiu general valabil al teatrului postdramatic este dez-ierarhizarea mijloacelor teatrale. Această structură non-ierarhică contrazice în mod scandalos tradiția, care, pentru a evita confuzia și pentru a crea armonie și inteligibilitate, a preferat o manieră hipocratică de înlănțuire pentru a regla plasarea elementelor într-o ierarhie. În cazul *parataxei*, în teatrul postdramatic, elementele nu sunt înlănțuite în mod univoc. Iată ce a afirmat Heiner Goebbels într-o convorbire: “Colaborarea mea cu Magdalena Jetelová, de pildă, sau cu scenografi de forță ca Michael Simon și Erich Wonder nu are drep motiv principal faptul că țin eu neapărat să pun accentul pe artele vizuale. Pe mine mă interesează un

teatru, care să multiplice invariabil semnele (...) Mă interesează să inventez un teatru, în care mijloacele din care se constituie teatrul nu se mulțumesc să se ilustreze și să se dubleze reciproc, ci în care ele își păstrează, toate, forțele proprii, dar acționează împreună, și în care nu te mai sprijini pe ierarhia convențională a mijloacelor. Asta înseamnă că o lumină, de pildă, poate să fie atât de puternică, încât dintr-odată nu mai faci decât să te uiți la lumini și uiți de text, că un costum poate să vorbească o limbă proprie sau că între vorbitor și text poate să existe o distanță, sau o tensiune între muzică și text. Mie unul, teatrul mi se pare întotdeauna palpitant atunci când pe scenă se fac simțite distanțe pe care pot să le parcurg apoi și eu, ca spectator (...) Prin urmare, încerc să inventez un fel de realitate teatrală care are de-a face și cu edificiile, cu arhitectura sau construcția scenei și propriile ei legi și care întâlnește și rezistență în asta. (...) Mă interesează de exemplu foarte tare ca spațiul să formuleze și o mișcare, să aibă și un timp”.¹²² Într-o manieră asemănătoare se poate constata tot mereu o folosire neierarhică a semnelor, ținând spre o percepție sinestetică și situându-se în opoziție cu ierarhia consacrată, la vârful căreia se situează limba, modul de vorbire și gestică și în care calitățile vizuale precum percepția arhitectonică a spațiului, atunci când intră în joc, funcționează ca aspecte subordonate.

O comparație cu pictura ar putea duce la o mai bună înțelegere a dezierarhizării. Din tablourile lui Breughel este cunoscută senzația că pozițiile personajelor reprezentate (țărani, oameni pe patine, inși care se bat...) par pe de o parte înghețate și parcă încremenite (o anumită neîndemânare le privează de sugestia mișcării caracteristice redată în tablou). Această încremenire este strâns legată de caracterul narativ al tablourilor. Ele sunt *dedramatizate* într-un mod izbitor: *fiecărui detaliu pare să-i revină aceeași pondere*, ascuțirea și *centrarea* cu despărțirea între element principal și secundar, între centru și periferie, procedeu tipic reprezentării dramatice, nu are loc în aceste “tablouri pline de colcăială”. Adeseori, elementul narativ aparent esențial este împins foarte tare la margine (“Prăbușirea lui Icar”). Este lesne de înțeles că această *estetică* mai degrabă *cronicărească* l-a fascinat pe Brecht, care a pus pictura lui Breughel în relație cu propria sa concepție despre epic. Epizarea – negarea dramei în tablou – este însă numai unul dintre aspectele acelei

estetici care reunește încremenirea și înghețarea posturilor cu *juxtapunerea* consecventă a semnelor. Ceea ce se întâmplă aici în cadrul unuia dintre medii, pictura, se găsește în moduri variate în practica teatrală postdramatică: Genuri variate sunt reunite într-o reprezentație (dans, teatru narativ, performance...); toate mijloacele sunt implicate cu aceeași pondere; joc, obiecte, limbă trimit, paralel, în direcții de semnificație diferite și obligă la o contemplare totodată destinsă și rapidă. Consecința e o schimbare de atitudine din partea spectatorului. În hermeneutica psihanalitică se vorbește despre o “atenție care planează uniform”. Freud a ales această noțiune pentru a caracteriza modul în care un analist îl ascultă pe cel pe care urmează să-l analizeze. Important, în situația asta, e *să nu se înțeleagă imediat*. Mai mult chiar, percepția trebuie să rămână deschisă pentru a aștepta în locuri cu totul surprinzătoare corelații, corespondențe și trimiteri care fac ca lucrurile spuse mai devreme să apară într-o cu totul altă lumină. Astfel, semnificație rămâne din principiu amânată. Tocmai elementele secundare și nesemnificative sunt înregistrate cu exactitate, din cauză că, lipsa lor de semnificație nemijlocită, ele se pot dovedi semnificative pentru discursul celui ce urmează a fi analizat. Într-un fel asemănător, spectatorul teatrului postdramatic nu se vede îndemnat la o prelucrare instantanee, ci la înmagazinarea, cu o “atenție care planează uniform”, a impresiilor senzoriale pentru o prelucrare ulterioară.

2. Simultaneitate

Odată cu procedeul parataxei intră în joc și simultaneitatea semnelor. În vreme ce teatrul dramatic procedează la alcătuirea unei ordini în așa fel încât, din multitudinea semnalelor transmise în fiecare moment al spectacolului, numai unele dintre ele să fie scoase în evidență și situate în centru, valența paratactică și modul ei de ordonare conduc la experiența simultaneității, care adeseori suprasolicită aparatul percepției— și, suntem nevoiți să adăugăm: de multe ori, cu intenție sistematică. Heiner Müller nu ezită să explice că el vrea să le dezvăluie cititorilor și spectatorilor atât de mult odată, încât e imposibil să prelucrezi totul. Adeseori, sunetele limbii sunt prezentate simultan pe scenă, astfel încât nu se înțeleg decât

părți, mai cu seamă atunci când sunt folosite mai multe limbi diferite. Nimeni nu are capacitatea de a cuprinde toate evenimentele simultane ale unei serii de dans de William Forsythe ori de Saburo Teshigawara. În anumite spectacole, acțiunile scenice vizibile sunt înconjurate și completate atât de pregnant de o a doua realitate compusă din zgomote, muzică, voci și gălăgie structurată în fel și chip, încât, așa cum se întâmplă în spectacolele “Orestea” și “Giulio Cesare” create de Societas Raffaello Sanzio, trebuie să se vorbească de existența simultană a unei a doua “scene auditive” (Helene Varopoulou).

Dacă se pune întrebarea legată de intenția și acțiunea simultaneității, atunci se constată următorul lucru: *caracterul de decupaj al percepției* este transformat într-o experiență inevitabilă. Dacă oricum înțelegerea abia de mai găsește un punct de sprijin în conexiuni cuprinzătoare de acțiune, chiar și procesele receptate pe moment se sustrag sintetizării lor atunci când ele se desfășoară simultan iar concentrarea asupra unuiu face imposibilă înregistrarea clară a celui alt. În cazul elementelor produse concomitent rămâne în continuare deschis dacă în ele există *conexiune* sau numai și numai *simultaneitate* exterioară. Ia naștere un proces sistematic de *double-bind*: trebuie să fii atent la elementele particulare concrete și în același timp să percepi întregul. Parataxisul și simultaneitatea fac ca idealul estetic clasic să fie lăsat la o parte în favoarea unei înălțări “organice” a elementelor în artefact. Nu în ultimul rând, ideea unei analogii între opera de artă și un corp organic viu a fost aceea care a motivat apriga opoziție conservatoare împotriva deschiderii artei moderne spre dezagregare și montaj. Contrastul operat de Benjamin între o estetică alegorică și una simbolică cu tendințe “organice” poate fi citit și ca teorie teatrală.¹²³ În sensul acesta, în locul întregului *organic* ce se lasă cuprins cu privirea, apare inevitabilul *caracter fragmentar* și în general uitat al percepției, care, în teatrul postdramatic, este făcut conștient în mod explicit. Funcția compensatorie a dramei, aceea de a-i adăuga harababurii realității o ordine, se regăsește întoarsă pe dos iar dorința de orientare a spectatorului se vede dezavuată. Dacă principiul acțiunii unitare este lăsat la o parte, asta se întâmplă în numele încercării de a se crea evenimente la care spectatorului îi rămâne o sferă a alegerii și deciziei proprii; prin aceasta, el vrea să se confrunte cu evenimentele

oferite simultan, dar resimte totodată frustrarea de a percepe *caracterul* exclusiv și *limitativ al acestei libertăți*. Acest procedeu se deosebește de haosul propriu-zis prin aceea că el îi deschide receptorului șanse de a prelucra simultanul prin selecție și printr-un demers propriu de structurare. Rămâne totodată o estetică a sustragerii sensului, din cauză că structurarea este întotdeauna numai cuplarea la substructuri sau microstructuri alese și particulare ale punerii în scenă și nu cuprinde niciodată întregul. Decisiv ajunge să fie faptul că pierderea totalității nu trebuie concepută ca deficit, ci ca posibilitate eliberatoare de a scrie mai departe, ca fantezie a recombinației, care se refuză în toată liniștea “furiei înțelegerii” (Jochen Hörisch).

3. *Joc cu densitatea semnelor*

În teatrul postdramatic, devine o regulă ca regula convenționalizată și norma mai mult sau mai puțin instituită a *densității semnelor* să fie încălcată. Există fie un prea mult, fie un prea puțin. În raport cu timpul sau cu spațiul sau cu însemnătatea problemei, observatorul simte o supraabundență sau, la polul celălalt, o sensibilă subțiere a semnelor. Aici e recognoscibilă intenția estetică de a oferi spațiu de manevră unei *dialectici de pletoră și privare*, de plin și gol. (Preistoria spațiului gol în teatru – spațiile din lumină ale lui Appia, Copeau și al său “tréteau nu”, predilecția lui Brecht pentru spații goale, Peter Brook și al său “empty space” – toate astea ar fi de analizat cândva în această lumină.) Se dovedește, astfel, nu numai că toate semnele teatrale pot ajunge să iasă în evidență pentru ele însele, dar și că simpla prezență sau absență, gradul neașteptat de densitate a semnelor înseși pot să apară în prim-plan. Teatrul reacționează și în această privință la cultura mediilor. Din rațiuni economice, estetice și specifice mediilor, lumea lui McLuhan a trebuit să devină una a supraplinului. Ea a multiplicat densitatea și numărul stimulilor într-atâta, încât pletora imaginilor duce din ce în ce mai mult la dispariția lumii privită în corporalitatea ei. În vreme ce noțiunea pe care teoria mediilor o numește “percepția instrumentelor”, deosebind-o de percepția corporală, câștigă din ce în ce mai mult teren, și întrebarea legată de o densitate “adecvată” a informațiilor se desprinde

din ce în ce mai mult de criteriul percepției corporal-senzoriale. Rămâne deschisă întrebarea dacă bombardamentul permanent al imaginilor și al semnelor, corelat cu o schismă din ce în ce mai mare între percepția corporală și contactul corporal senzorial-real, antrenează, cu timpul, organele în așa fel încât ele să înregistreze din ce în ce mai superficial. Dacă vom considera, împreună cu Freud, că impresiile se înscriu ca urme și “piste” în diferitele sisteme ale aparatului psihic, atunci nu este tocmai nefondată temerea că obișnuința cu permanenta repetare a unor impresii, la urma urmelor fără nicio legătură între ele, face ca urmele lăsate în psihism să devină tot mai superficiale, ca întregul comportament emoțional să devină mai “lipsit de relief”, ca barajul de protecție împotriva stimulilor să devină din ce în ce mai impenetrabil. Atunci, lumea pletorică a imaginilor ar putea provoca moartea imaginilor prin faptul că toate impresiile în fond vizuale vor fi înregistrate mai mult sau mai puțin doar ca informații, calitățile “iconicului” propriu-zis din imagini va fi perceput într-o măsură tot mai mică.

Este cunoscută bănuiala lui Lyotard cum că sub acea “condition post-moderne” ar putea exista tendința ca toată cunoașterea care nu poate să ia formă de informație să dispară din circuitul social. Ceva asemănător s-ar putea să fie valabil și în cazul percepției senzorial-estetice. Fără ca aici să se poată aduce vreo dovadă în acest sens, am putea îndrăzni afirmația că imaginile de televiziune, chiar în comparație cu privitul la cinema, ar putea duce până acolo încât mentalul să ajungă să se limiteze la perceperea de informații, mai mult sau mai puțin abstracte. Lipsa adâncimii și dimensiunea redusă a imaginii televizate abia dacă permit o percepție vizuală intensă. Asta ar putea să diminueze capacitatea de implicare afectivă a percepției vizuale, spațiale, arhitectonice. Vizavi de bombardamentul semnelor în viața cotidiană, teatrul postdramatic lucrează cu o strategie a refuzului. El practică o lapidaritate recognoscibilă ca asceză a utilizării semnelor, accentuează un *formalism* care, prin repetare și durată, reduce abundența semnelor și lasă să se recunoască o aplecare spre *grafism* și scris, care pare a se apăra împotriva opulenței și redundanței optice. Tăcere, încetineală, repetare și durată în care nu se întâmplă “nimic” - toate acestea pot fi găsite nu doar în lucrările timpurii ale lui Wilson, ci și, de exemplu, la Jan Fabre, Saburo Teshigawara,

Michel Laub și grupuri precum Théâtre du Radeau, Matschappej Discordia sau Von Heyduck: acțiune puțină, pauze mari, reducere minimalistă, până la urmă, un teatru al amușirii și tăcerii – elemente cărora li se asociază texte precum “Die Stunde da wir nichts voneinander wußten” (“Ora la care nu știam nimic unul despre celălalt”) de Peter Handke. Scene uriașe sunt lăsate provocator de goale, acțiunile și gesturile sunt limitate la un minimum. Pe acest traseu al elipsei, golul și absența sunt utilizate într-un mod pronunțat, comparabil cu tendința din literatura modernismului (Mallarmé, Celan, Ponge, Beckett) de a privilegia reducția și golul. Jocul cu densitatea redusă a semnelor vizează tocmai activitatea spectatorului, care, pe baza materialului de pornire neînsemnat, se vede obligat să devină productiv. Absența, reducția și golul își datorează rolul nu atât unei ideologii minimaliste, cât unui motiv fundamental al teatrului care activează. John Cage a făcut cu deosebită consecvență din provocare o premisă pentru o nouă experiență. Este citată cu plăcere observația lui cum că, dacă ceva este plictisitor după 2 minute, atunci ar trebui ca acel ceva să fie făcut timp de 4 minute, apoi să se încerce 8 minute șamd. Lui Picasso i se atribuie afirmația: “Dacă poți să pictezi cu 3 culori, pictează cu două!”

4. Supraabundență

Depășirea măsurii, la fel ca neatingerea “normei”, duce la un rezultat care trebuie numit *figurare*, dar nu una care conferă formă, ci una care *suspendă forma*. Două sunt granițele pe care le cunoaște forma: pustietatea unei întinderi imposibil de cuprins cu privirea și îngrămădirea labirintic haotică. Forma este ipostaza de mijloc. Renunțarea la percepția convenționalizată a formei (unitate, autoidentitate, împărțire simetrică, coerență formală, posibilitatea de a fi cuprinsă cu privirea), respectiv refuzul formei imagistice normalizate se realizează de preferință cu ajutorul *extremelor*. Ordinea imaginilor, o ordine care, în sensul dublu, e legată de “mijloc”, de mediul care organizează și de mijlociu, este tulburată de creșterea haotică și supraadulentă a semnelor. Gilles Deleuze și Felix Guattari au găsit cuvântul-cheie “rizom” pentru realități în care încrengătura de necuprins cu privirea și cuplările eterogene împiedică

sinteza. Și teatrul a dezvoltat o multitudine de cuplări rizomatice de elemente eterogene. Deja disoluția timpului scenic împărțit în secvențe minimale, asemenea cadrelor cinematografice, multiplică în mod indirect datele percepției, deoarece o cantitate de elemente fără nicio legătură între ele este, din cauza psihologiei percepției, considerată mai mare decât aceeași cantitate într-o ordine coerentă. În teatrul-dans al lui Johann Kresnik, al lui Wim Vandekeybus sau al companiei Lalala Human Steps, fenomenul unei supra-umpleri scenice este mai mult decât evident. Ar fi de avut în vedere și supraplinul din trenurile-fantomă din spectacolele lui Reza Abdoh, mort timpuriu de SIDA, de asemenea la reprezentațiile “hipernaturaliste” (cum ar fi cele al grupului belgian “Victoria”) cu scene complet sufocate de obiecte și piese de mobilier. În sensul bun, ca și în cel rău (aleatoriu), întâlnim veritabile “bătălii de materiale” în practica artistică a unor regizori germani din anii 80 și 90. După modelul lui Frank Castorf, abundența, caracterul haotic și adăugarea celor mai mici unități de gag devin caracteristici stilistice. O variantă interesantă a esteticii pletorice o constituie lucrările lui Jürgen Kruse (“Cei șapte contra Tebei”, “Medeea”, “Richard II”, “Torquato Tasso”, “Cuțite” șamd.). În cazul său se ajunge la un *teatru de recuzită* – scena se transformă într-un spațiu de joc (sau groapă de gunoi) presărat cu obiecte, inscripții și semne – asociațiuni fărâmițate, a căror abundență deconcertantă creează un sentiment de haos, insatisfacție, dezorientare, tristețe și *horror vacui*.

5. Muzicalizare

Cu prilejul unei conferințe despre “Muzicalizarea tuturor mijloacelor teatrale” în noul teatru, care a avut loc în 1998 la Frankfurt¹²⁴, Helene Varopoulou a explicat “că, pentru actori și pentru regizori deopotrivă, muzica a devenit o structură de sine stătătoare a teatrului. Nu este vorba despre rolul evident al muzicii și al teatrului muzical, ci despre o idee cuprinzătoare despre teatru ca muzică. Poate că este tipic că o femeie de teatru ca Meredith Monk, care e cunoscută pentru poeziile ei imagistice și sonore puse în scenă spațial, a spus odată: ‘Eu am venit din dans în teatru, dar teatrul a fost acela care m-a purtat spre

muzică.”¹²⁵ Într-adevăr, un capitol important al modului de folosire a semnelor în teatrul postdramatic este tendința consecventă de muzicalizare nu numai a limbii. Ia naștere o *semiotică auditivă*, regizorii își inserează percepția lor despre muzică și ritm, determinată de pop, chiar și în textele clasice (Jürgen Kruse), Wilson își numește creațiile “operas”. Sub semnul coerenței dramatice dizolvate se ajunge la o supradeterminare muzicală a discursului actoricesc prin particularitățile lor etnice și culturale. “De prin anii 70, ține de practica deliberată și sistematică a unor regizori importanți să reunească, în trupele lor, actori cu origini cât se poate de diferite, culturale și/sau etnice, fiindcă interesul lor se îndreaptă tocmai spre diversitatea melodiilor de vorbire, a tonalităților, accentelor și, în general, a atitudinii culturale diferite, așa cum se exprimă ea în actul vorbirii. Astfel, pronunțarea textului prin particularitățile auditive diferite devine o sursă de muzicalitate de sine stătătoare. Lucrul lui Peter Brook și al Arianei Mnouchkine sunt, în acest sens, exemple celebre în toată lumea. Ceea ce unii critici au considerat a fi o problemă – anume, că actorii japonezi sau africani ar face să se simtă lipsa muzicalității speciale a limbii franceze, l-a interesat pe Brook tocmai ca descoperire a unei alte muzici, mai bogate: anume, a figurilor sonore ale polifoniei culturale a vocilor și a gesturilor vorbirii.”¹²⁶ Aici își are locul și muzica aceea care, deja prin poliglosia atotprezentă în teatrul postdramatic, își face acum intrarea în teatru. “Ceea ce apare mai întâi ca provocare sau ca o ruptură: apariția unor sunete lingvistice neînțelese, străine, câștigă, dincoace de nivelul ne-mediat al semanticii lingvistice, o calitate proprie ca bogăție muzicală și ca descoperire a unor combinații necunoscute de sunete.”¹²⁷ Într-o convorbire care a avut loc în 1996 la Dresda cu prilejul festivalului “Theater der Welt”¹²⁸, Paul Koeck a explicat: “Hollandia e influențată de o tradiție cam cum e aceea a lui Kurt Schwitters. Analizăm și muzică modernă, ca aceea a lui Stockhausen.” Și despre spectacolul “Perșii” pus în scenă de Hollandia: “Am vrut să-l ducem cât mai aproape cu putință de ritmurile grecești. Și corurile sunt dezvoltate ritmic, așadar, ele sunt determinate de registrul muzical sau de melodie. (...) L-am luat pe unul dintre actori la mine în studio și l-am rugat să-și spună monologul, dar așa ca în teatrul Bunraku din Japonia: sunete demente, de la foarte înalte până la foarte joase.”

În muzica electronică, a devenit posibilă manipularea aleatorie a sunetului, deschizându-se astfel domenii cu totul noi muzicalizării vocilor și sunetelor în teatru. Dacă deja tonul particular se compune dintr-o serie întreagă de calități – frecvență, înălțime, armonie superioară, timbru, volum... –, care pot fi manipulate cu ajutorul sintetizatoarelor, atunci, din combinațiile de zgomote și tonuri (sampling) electronice rezultă o dimensiune cu totul nouă a “sound”-ului în teatru. Modul de a compune al lui Heiner Goebbels, pe care el însuși îl numește “concepțional”, combină în multe variante logica textelor cu materialul muzical și vocal. Devine posibil să se manipuleze și să se structureze deliberat întregul spațiu sonor al teatrului. Planul muzical, la fel ca și cursul acțiunilor, nu mai este construit liniar, ci, de exemplu, prin suprapunerea simultană de lumi sonore, ca de pilda în spectacolul de dans “Roaratorio” (1979) de John Cage și Merce Cunningham, în a cărui reprezentare, la Avignon, Cage a introdus în mod semnificativ lectura unor pasaje din “Finnegans Wake” de James Joyce, un text care a deschis în literatură o epocă nouă în ceea ce privește tratarea materialului lingvistic: depășirea granițelor dintre limbile naționale, condensarea și multiplicarea semnificațiilor posibile, construcție muzical-arhitectonică etc. Semnele teatrale postdramatice stau în linia tradiției unor astfel de texturi.

Chiar și acolo unde marii regizori folosesc, ce-i drept, suporturi dramatice, dar la tratarea cărora ei lasă să iasă în evidență aspectele non-dramatice, pur teatrale, muzicalitatea este aceea care, nu în ultimul rând, manifestă în modul cel mai pregnant ineditul în raport cu teatrul dramatic. “Cea mai recentă montare a lituanianului Eimuntas Nekrosius, “Hamlet”, arată modul în care muzicalitatea, care a ieșit în relief încă din montările sale timpurii, de pildă în “Trei surori”, atinge un punct culminant”, reamarcă Helen Varopoulou. “Pe aproape întreg parcursul spectacolul răsună muzică, interpretul principal este un cunoscut star rock lituanian, iar în planul sunetelor și zgomotelor mai este folosit un repertoriu bogat de forme muzicale: picăturile care cad regulat din gheața ce se topește e un leitmotiv al întregului spectacol, zgomotul ritmic al picioarelor care lovesc podeaua, aplauze ritmice, muzica de zgomote produse de vâjâitului ștângilor funcționând ca un cor în timpul duelului

Hamlet-Laertes. Chiar și singura pauză sesizabilă în muzică – aceasta intervine la nebunia Ofeliei – este interpretată ca muzică a dansului tăcut. La Nekrosius, muzicalizarea se manifestă îndeosebi în raportul dintre oameni și obiecte. Acestea din urmă fac obiectul unei pervertiri a funcției lor, sunt folosite aproape ca instrumente muzicale și interacționează cu corpurile omenești ca să producă muzică.”¹²⁹ Din punct de vedere metodic, e decisivă înțelegerea faptului că astfel de fenomene nu sunt privite ca prelungiri – poate chiar extrem de originale – ale teatrului dramatic, ci că privirea analitică își schimbă brusc direcția și recunoaște, și în astfel de montări de drame, noutatea unui limbaj teatral aflat în schimbare, a unui limbaj care nu mai este dramatic.

6. *Scenografie, dramaturgie vizuală*

Așa cum o arată exemplul muzicalizării, în interiorul modului paratactic, dezierarhizant, de utilizare a semnelor, teatrul postdramatic creează posibilitatea ca, după disoluția ierarhiei logocentrice, rolul de dominantă să le fie repartizat altor elemente decât logosului dramatic și și limbii. Mai mult decât la dimensiunea auditivă, lucrul acesta se referă la dimensiunea vizuală. De multe ori, în locul dramaturgiei reglate de text apare o dramaturgie vizuală, care părea a fi ajuns pe culmile autorității sale spre sfârșitul anilor 70 și în anii 80, până când, în anii 90, s-a conturat o anumită “reîntoarcere a textului” (care bineînțeles că nu dispăruse niciodată cu totul). Dramaturgie vizuală înseamnă, în cazul acesta, nu o dramaturgie organizată exclusiv vizual, cât una care nu se subordonează textului și își poate desfășura în libertate propria ei logică. Nu ne interesează aici punctul de vedere al criticii de teatru, anume încercarea de a stabili dacă acest “teatru al imaginii” e o binecuvântare pentru arta teatrală sau o fatalitate, dacă este ultima și cea mai înaltă treaptă pe care o poate atinge teatrul în civilizația imaginii; și nici, din punctul de vedere al istoriei teatrului, dacă vremea lui a trecut deja ori dacă o serie de forme teatrale neo-naturaliste și narrative încep din nou să prindă putere. E vorba despre ceea ce este simptomatic pentru semioza teatrului. Secvențele și corespondențele, nodurile și punctele de comprimare a percepției și a constituirii de semnificație, oricât de fragmentare, sunt

definite, în dramaturgia vizuală, de date optice. Ia naștere un *teatru al scenografiei*. Deja Mallarmé făcea dintr-o astfel de “grafie” scenică un obiect de reflecție, atunci când concepea dansul drept scriitură corporală (“écriture corporelle”): “A savoir que la danseuse n’est pas la femme qui danse, pour ces motifs juxtaposés qu’elle *n’est pas une femme*, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc., et *qu’elle ne danse pas*, suggérant, par le prodige de raccourcis ou d’élans, avec une écriture corporelle ce qu’il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans sa rédaction: poème dégagé de tout appareil du scribe.”¹³⁰ Să încercăm – în locul unei traduceri, la Mallarmé, din cale afară de problematică – să interpretăm aceste formule. Ceea ce trebuie să “vedem”, sau de fapt mai degrabă să citim pe scenă, este așadar nevăzutul diferitelor aspecte pe care expresie “o femeie care dansează” ne împiedică să le cunoaștem. Cea care dansează nu mai este considerată aici ca o făptură umană individuală, ci ca o figurare multiplă a membrilor corpului ei, a formei ei care se schimbă de la un moment la altul. Ceea ce ar trebui noi să “vedem” de fapt este invizibilul diferitelor aspecte ale corpului omenesc în general, așa cum o floare aflată într-o ramă nu mai oferă vederii o floare anume, ci “floarea”. Prin urmare, nu mai e vorba de “o” femeie. Dar nici de o “femeie”: dimpotrivă, privirea va fi atrasă de un corp “invizibil” în sens superficial, un corp care transcende nu numai sexul, dar și domeniul omenescului în general ca formă a unei săbii, a vasului, a florii. Scenografia, nume al unui teatru al vizualității complexe, stă în fața privirii care observă asemenea unui text, a unui poem scenic, în care corpul omenesc e o metaforă, în care curgerea mișcărilor lui este, într-un sens ce nu e doar metaforic, scriitură, nu “dans”.

Teatrul a recuperat o evoluție estetică pe care alte arte au parcurs-o mai devreme. Nu este o întâmplare că o seamă de noțiuni din artele plastice, din muzică sau din literatură ne stau la dispoziție pentru a caracteriza teatru postdramatic. Abia sub impresia mediilor reproductive care sunt fotografia și filmul, teatrul și-a găsit conștiința specificității sale. Nu trebuie să ne mirăm că abia în cursul ultimelor decenii au reușit să-și “atingă ținta”, în teatru, un număr de demersuri pe care le putem sugera

prin termeni precum autoreferențialitate, absența obiectului, artă abstractă sau concretă, autonomizarea semnificantului, serialitate, caracter aleatoriu șamd. Deoarece teatrul, ca practică estetică costisitoare în societatea burgheză, a fost nevoit să se gândească la posibilitatea de a se menține în viață prin încasări importante, iar asta înseamnă: prin succes la un public cât mai larg cu puțință, înnoirile riscante și schimbările și modernizările decisive își fac apariția cu o întârziere caracteristică față de starea de lucruri în artele mai puțin scumpe precum poezia sau pictura. Totuși, între timp, numitele tendințe au reușit să producă și în teritoriul teatrului o confuzie considerabilă și care încă nu a dispărut. Dar publicul de teatru mai larg continuă să aibă dificultăți în a înțelege că toate înnoirile teatrului așa-zis modern cu care tocmai s-a obișnuit nu mai sunt nici ele tocmai noi, că arta teatrală cere din nou, de la spectatorii ei, o atitudine cu totul schimbată.

7. Căldură și frig

Greu de acceptat pentru un public educat în tradiția teatrului de text este înainte de orice “detronarea” semnelor lingvistice și de-psihologizarea aferentă acestora. Prin participarea oamenilor vii ca și prin fixarea, veche de secole, de destine omenești emoționante, teatrului a ajuns să-i fie proprie o anumită “căldură”. O căldură căreia avangardele clasice, teatrul epic și acela documentar i-au făcut deja în mare măsură viața grea. Cu toate acestea, formalismul teatrului postdramatic este un pas calitativ nou și continuă să descumpănească. Pentru acela care așteaptă reprezentarea unor universuri ale experienței umane cu accepția de “psihologice”, el poate manifesta o *răceală* greu suportabilă. Aceasta are un efect din cale afară de straniu din cauză că, într-adevăr, în teatru nu e vorba de procese pur vizuale, ci de corpuri omenești cu căldura lor, de corpuri cărora imaginația care percepe nu știe să le asocieze altceva decât experiență umană. De aceea, ea ajunge să aibă un efect provocator atunci când aceste apariții omenești sunt înlănțuite în rastere vizuale și când, de exemplu, o scenă de război la Wilson în “the Civil Wars” prezintă, cu o răceală (și cu o frumusețe) înfricoșătoare, moartea în masă tratată cu maximă coregrafie. Vice-versa, autonomizarea dimensiunii vizuale poate

să conducă la o *supraîncălzire* a viiturii de imagini. În adaptarea lui după Dante, Tomaz Pandur a vizat o intensitate “infernală” și, printr-un “*overkill*” vizual, s-a apropiat de circ. În anii 80, la Viena, “Serapions-theater”, care a preluat impulsuri de la Wilson, Mnouchkine și alții, s-a străduit să creeze o dramaturgie vizuală care exercita tot mereu o atracție ieșită din comun. Deosebit de cunoscut a ajuns să fie spectacolul “Double and Paradise. Un poem vizual, catafrază la Edgar Allan Poe și Buster Keaton de Erwin Piplits”, care a fost prezentat la Viena de 120 de ori până în martie 1983 și care a fost invitat în numeroase orașe din Europa. Aici era vorba de o pletoră de efecte vizuale, cruzime și o “inundație de stimuli”.¹³¹

8. *Corporalitate*

În pofida tuturor strădaniilor de a exila potențialul de exprimare al corpului într-o logică, gramatică, retorică, aura prezenței corporale rămâne acel punct al teatrului, în care intervine tot mereu dispariția, “*fading*”, a oricărei semnificații în folosul unei fascinații departe de orice sens, a unei “prezențe” actoricești, a charismei sau iradierii. Teatrul conferă semnificație, o semnificație care nu găsește cuvinte, care “așteaptă” tot mereu nume. Din această cauză, teatrul operează o dislocare a concepției despre producția de semne în general; asta se întâmplă atunci când, în teatrul postdramatic, se ajunge la forme extreme de reliefare a unei corporalități de-a dreptul copleșitoare, adeseori înspăimântătoare. Corpul nu se transformă corpul în centru ca purtător de semn, transformarea se produce chiar în physis-ul său și în gesticulația sa. Semnul teatral central, corpul actorului, refuză serviciul de semnificant. Teatrul postdramatic se reprezintă în mare măsură ca teatru al unei corporalități autosuficiente, o corporalitate care este expusă în intensitățile ei, în potențialele gestuale, în “prezența” ei nimbică și în tensiunea ei interioară precum și în aceea transmisă în afară. La asta se adaugă prezența corpului deviant, care se abate de la normă prin boală, handicap, diformitate și care declanșează o fascinație “imorală”, disconfort sau teamă. În general, în formele în grad înalt fizice ale teatrului postdramatic, posibilități de existență în general reprimăte și marginalizate se afirmă și dezminț acea

percepție care s-a instaurat în lume cu prețul ignorării știutei îngustimi a domeniului în care viața se poate derula într-o oarecare “normalitate”.

Teatrul postdramatic depășește tot mereu granița dinspre durere, ca să revoce din limbă scindarea corpului și ca să treacă corporalitatea plină de durere și de plăcere din nou în imperiul spiritului – voce și limbă –, așa cum a numit Julia Kristeva semioticul în procesul semnificării. Prin faptul că prezența și iradierea corpului ajung să fie decisive, el devine echivoc în caracterul său de semn, până acolo încât devine o enigmă de nedezlegat. Intensitatea și turbulența teatrului se pot vărsa la fel de bine în întruchiparea “tragică” precum și în cea plăcut-extatică. Nu degeaba conjunctura durabilă a unui *teatru-dans* susținut de ritm, muzică și corporalitate erotică, dar străbătută de semantica teatrului cu vorbe, reprezintă un tip de joc semnificativ al teatrului postdramatic. Dacă, în “*modern dance*”, orientarea narativă a teatrului fusese părăsită, iar în “*postmodern dance*” și cea psihologică, această evoluție ajunge să-și spună cuvântul și în teatrul postdramatic – cu întârziere față de evoluția teatrului-dans, de vreme ce totuși teatrul cuvântului a fost întotdeauna un loc al coagulării dramatice de sens într-o măsură incomparabil mai mare decât dansul. Teatrul-dans scoate la iveală urme acoperite de vreme ale corporalității. El sporește, dislocă, inventează impulsuri ale mișcării și gesturi corporale și astfel amintește în felul său de posibilități latente, uitate, neexplorate ale limbajului corporal. Și regizorii teatrului dramatic creează de multe ori un teatru cu un grad considerabil sau chiar total de coreografiere a mișcării, chiar dacă nu este prevăzut niciun dans. Numai că, invers, noțiunea despre ceea ce cuprinde termenul dans s-a lărgit în asemenea măsură, încât diferențierile categorice devin din ce în ce mai lipsite de sens. În lucrările greului Theodoros Terzopoulos, teatrul de mișcare și corul de mișcare sunt aduse atât de aproape de dans, încât privirea devine indecisă în ceea ce privește parametrii în funcție de care să-și ajusteze percepția.

Prin faptul că teatrul postdramatic tinde să se îndepărteze de o structură mentală, inteligibilă, în beneficiul expunerii unei corporalități intense, *corpul* este *absolutizat*. Rezultatul paradoxal este de multe ori acela că el confiscă toate celelalte discursuri. Se realizează, astfel, o voltă interesantă: prin faptul că trupul nu arată nimic altceva decât pe sine în-

suși, îndepărtarea de corpul semnificanței și întoarcerea spre un corp al gestului eliberat de sens (dans, ritm, grație, bogăție cinetică) se dovedește a fi maxima încărcare imaginabilă a corpului cu o semnificație referitoare la întreaga existență socială. El devine *singura temă*. De acum înainte, se pare, toate temele socialului trebuie să treacă mai întâi prin urechile acestea de ac, ele trebuie să ia forma unei teme corporale. Dragostea apare ca prezență sexuală, moarte ca SIDA, frumusețea ca perfecțiune a corpului. Relația cu corpul se transformă în preocupare fascinantă pentru fitness, pentru sănătate sau, în funcție de punctul de vedere, pentru fascinantele sau înspăimântătoarele posibilități ale “tehnocorpului”. Corpul se transformă în alfa și omega – bineînțeles, cu pericolul ca lucrările teatrale mai slabe centrate pe el să nu provoace decât uluiala spectatorului, fără să-l poarte până la ecoul reflecției, care rămâne implicat ca intenție chiar și în teatrul negator de sens al prezenței.

În vreme ce, în cazul altor stiluri de teatru organizate vizual, *delimitarea* încadrantă și depărtarea imaginilor domină prezența fizică a actorilor, la *Einar Schlee*, imaginile teatrale se îngheșue senzorial, corporal, până dincoace de rampă. Scenele în formă de cruce, culoarele ce intră în public contribuie la faptul că dinamica spațiului iese din adâncimile scenei și vine peste spectatori (în vreme ce forma de teatru a lui Wilson favorizează mișcarea în paralel cu rampa). Prin situarea care expune publicul unei confruntări frontale și directe, “frontalitatea” deosebită a teatrului lui Schlee produce un efect fizic asupra spectatorilor, aceștia fiind de multe ori nevoiți să devină părtași, într-un mod neplăcut de direct, la transpirația, efortul, durerea, solicitările extreme la care sunt supuse vocile celor ce joacă; adeseori, publicul se trezește asaltat de înaintarea tropăită a ritmurilor concepute anume pentru corurile periculos de agresive; alteori, el este firește, și ținta unor ironic-împăciuitoare “ospete” (ceai, cartofi fierți în coajă, bănuți de ciocolată...). Corporalitatea procesului teatral iese în evidență prin acțiuni dure, chiar periculoase fizic, ale celor ce joacă, sugestiile de disciplină sportivă și exerciții paramilitare încarcă înlanțuirile de mișcări cu amintiri din istoria colectivă germană: un rol important îl joacă teme precum disciplina corporală oțelită prin metode militare, forța, stăpânirea și autostăpânirea, instrucția colectivă și dizolvarea într-o comunitate.

Dar Einar Schleeff nu a fost nici la început necontestat. Unii critici grăbiți nu au reușit să descopere la el nici calitatea artistică, nici pe aceea politică, și l-au considerat pe Schleeff chiar ca având legătură cu tendințele neofasciste. E adevărat, asta spune mai mult despre nivelul acelei critici decât despre creația teatrală a lui Schleeff. Merită, cu toate astea, să zăbovim un moment asupra acestei teme, fiindcă aici apare o întrebare principală legată de dimensiunea politică și etică a modului de întrebuințare a semnelor estetice. Acesta se sustrage criteriilor corectitudinii politice. Dacă s-ar dori evaluarea lui din acest punct de vedere, ar trebui să se tragă concluzia că reprezentarea estetică în general trebuie redusă la mesajul ei. Aceasta este însă în mod evident o operațiune lipsită de sens. De exemplu, ceea ce fac corpurile în teatrul lui Schleeff atunci când, goale și acoperite de sudoare, își încearcă puterea și rezistența, nu demonstrează, nu arată, nu transmite prezentul unei nenorociri politice trecute ori viitorul posibil al unui corp viril-sportiv ori militar lipsit de gânduri și îndoieli, ci le manifestă. Tocmai din cauză că Schleeff știe că amintirea istorică nu se realizează simplu prin conștiință, ci prin intervenție corporală, imaginile sale se refuză interpretării simpliste morale sau politice. Ele tulbură cu atât mai profund și obligă la reflecție: memoria corpului, care se reunește cu un atac asupra senzorialului spectatorului. Corpul fizic, al cărui vocabular gestual, în secolul XVIII, încă putea fi citit și interpretat formal ca un text, este, în teatrul postdramatic, o realitate în sine, care nu “povestește prin gesturi” cutare sau cutare emoție, ci care, prin prezența sa, se *manifestă* ca loc de înscriere de istorie colectivă.

9. “Teatru concret”

În teatrul care este denumit “abstract” în sensul de teatru lipsit de acțiune sau în acela care se cheamă teatru “teatral”, preponderența structurilor formale merge atât de departe, încât referința abia dacă mai e de identificat ca atare. Ar trebui să vorbim, aici despre *teatrul concret*. Așa cum Theo van Doesburg și Kandinsky au preferat termenul de “pictură concretă” sau “artă concretă” spre deosebire de acela care circula pe atunci de “artă abstractă”, pentru că, în locul referirii (negative) la obiectuali-

tate, acesta accentuează concretețea culorii, liniei și suprafeței picturale, o concretețe ce urma a fi percepută pozitiv și nemijlocit, tot așa, formele sau aspectele teatrale ale teatrului postdramatic, structurate formal, iar nu reproductiv, sunt interpretabile ca “teatru concret”. Mai ales că aici teatrul se *expune pe sine însuși* ca artă care se produce în spațiu, în timp, cu corpuri umane și în general cu toate mijloacele pe care le implică el ca operă de artă totală – la fel cum, în pictură, culoarea, suprafața, structura tactilă, materialitatea s-au putut transforma în obiecte autonome ale experienței estetice. În sensul acesta, în studiul ei despre “Die Macht der theaterlichen Torheiten” (“Puterea nebuniilor teatrale”) al lui Jan Fabre, Renate Lorenz a propus pentru acest spectacol, pornind de la conceptul lui Theo van Doesburg, noțiunea de “teatru concret”.¹³²

Atunci când se descoperă posibilitatea de care dispune teatrul de a fi pur și “simplu” prelucrare concretă a unor elemente precum spațiu, timp, corporalitate, culoare, sunet și mișcare, el, teatrul, recuperează la rândul lui posibilități care, în poezia concretă și în planul textului, au și fost deja anticipate pentru teatrul de autori ai școlii vieneze ca Bayer, Rühm sau, în teatrul jocului cu cuvintele limbii, de către H. C. Artmann (“tod eines leuchtturms”, sau “how lovecraft saved the world” – “moartea unui far sau cum a salvat lumea meșteșugul iubirii” – n. trad.). Timpul poeziei concrete în accepția cea mai riguroasă a trecut, dar o serie de elemente din practica scrisului concret pot fi detectate aproape pretutindeni în poezia contemporană. Ceea ce atunci, în teatru, a rămas un experiment marginal a devenit, prin noile posibilități de a pune în relație tehnologia mediatică, teatrul-dans, arta spațiului și actoria, o posibilitate centrală a esteticii teatrale. Astfel, în teatru ca loc al privirii se ajunge totodată la o extremă ascuțire a principiului “dramaturgiei vizuale”, care devine realizarea “concretă” a structurilor formale vizibile ale scenei. În felul acesta, în teatru își face intrarea o modalitate de folosire a semnelor care provoacă mai mult decât oricare alta concepțiile tradiționale. Atunci când semnele, așa cum s-a arătat, nu mai oferă nicio sinteză, dar produc totuși trimiteri (referințe) la materiale pe care încă mai poți să le asimilezi printr-o activitate asociativă labirintică, s-ar zice că s-a mers destul de departe. Dar, când aceste trimiteri încetează aproape complet, receptarea se confruntă cu un refuz și mai radical: confruntarea cu prezența, în sens

metaforic “mută” și densă, a corpurilor, materialelor și formelor. Semnul nu se mai comunică de acum decât pe sine, mai exact, își comunică prezența. Percepția se vedea împinsă înapoi, la stadiul de *percepție a structurii*.

Astfel, elementele scenice, la Fabre, sunt folosite, într-un mod asemănător ca în acea “non-relational art” a unui Frank Stella, după principiile simplității și înșiruirii non-ierarhice, ale simetriei și paralelismului. Actori, corpuri de iluminat, dansatori șamd. sunt oferiți spre o contemplare pur formală, privirea nu găsește niciun prilej să exploreze, dincolo de aceste date, vreo profunzime de semnificață simbolică, ci este fixată în activitatea, îndeplinită de la caz la caz cu savoare sau plictis, a vederii “suprafeței” înseși. Formalizarea estetică lipsită de orice compromis devine aici oglinda în care se recunoaște formalismul realmente gol al percepției cotidiene – sau în care ar putea să se recunoască. Provocarea nu o constituie conținutul, ci formalizarea însăși: repetiție obositoare, gol, matematică pură a proceselor scenice, care ne obligă să trăim tocmai experiența acelei simetrii, față de care ne cuprinde o spaimă întunecată, fiindcă ea aduce cu sine nici mai mult nici mai puțin decât amenințarea neantului. Privată de cârjele obișnuite ale înțelegerii unui sens, percepția, vizavi de acest teatru, eșuează și e constrânsă să accepte un mod de a vedea dificil – întrucât e formal și în același timp precis din punct de vedere senzorial – dar care, desigur, ar putea face cu puțință, în ceea ce privește înțelegerea unui sens, o atitudine mai ușoară, mai “omisivă”, de nu ar fi, de o parte, răceala provocatoare a geometriei și, de cealaltă, foamea arzătoare și neostoită de sens. La Fabre, amândouă sunt coștientizate cu incredibilă acuitate și sunt resimțite ca dialectică a formei și agresiune.

Ceea ce, în teatrul lui Fabre, este dus la extrem, arată cu claritate ce anume a luat locul centrului în teatrul postdramatic. Într-un cadru al semnificației devenit găunos, iese la iveală *perceptibilitatea* concretă, intensificată senzorial. Termenul acesta surprinde cât se poate de exact natura virtuală, fără sfârșit, a percepției teatrale produse sau care cel puțin se intenționează a fi produsă aici. În timp ce mimesis, în sensul lui Aristotel, produce plăcerea recunoașterii și astfel ajunge, cum s-ar zice, la un rezultat, datele simțurilor rămân în faza de a se referi la răspunsuri care încă

nu au fost formulate, ceea ce se vede și se aude rămâne potențial, iar apropierea celor văzute și auzite – amânată. În sensul acesta e vorba de un *teatru al perceptibilității*. Teatrul postdramatic accentuează în asemenea măsură neîncheiatul și neîncheiabilul, încât el realizează propria sa “fenomenologie a percepției”, care se evidențiază printr-o depășire a principiilor mimesis-ului și ficțiunii. Jocul ca eveniment concret produs pe moment modifică fundamental percepția și statutul subiectului acestei percepții, care nu se mai poate sprijini pe o ordine reprezentativă. Waldenfels remarcă, într-un comentariu la concepția “vederii care tocmai vede” a lui Max Imdahl: “In sens riguros, aici, nimic nu este redat sau dat mai departe, fiindcă în asemenea situații de răsturnare nu există absolut nimic care ar putea fi redat sau dat mai departe. *Vederea care tocmai vede asistă la nașterea văzutului și a celui care vede*, care este și ea în joc în evenimentul vederii, al faptului că ceva devine vizibil și este făcut vizibil.”¹³³

10. *Pătrunderea realului*

Ideea tradițională a teatrului pornește de la un cosmos fictiv închis, un “univers diegetic”, care se poate numi astfel, cu toate că ia naștere cu mijloacele mimesis-ului (imitației) care, în mod normal, este opusă diegezei (narațiunii). Chiar dacă teatrul cunoaște o serie de străpungeri convenționalizate ale caracterului său încheiat (a-parteul, adresa directă către public), jocul scenic este înțeles ca diegeză a unei realități selectate și “înramate”, în care domnesc legi proprii precum și o conexiune internă a elementelor care se delimitează de ceea ce-l înconjoară, ca realitate “înscenată”. În mod tradițional, străpungerea, dintotdeauna existentă, a ramei teatrale, a fost tratată ca un aspect “real” al teatrului, dar neglijabil din punct de vedere artistic și concepțional. Adeseori, personajele lui Shakespeare comunică aprig cu publicul, strigătele de jale ale victimelor tragice din toate epocile se îndreaptă întotdeauna către publicul prezent și nu numai către zei. Pe vremea lui Lessing, sentințele, importante nu doar pentru teatrul de atunci, erau frecvent primite de spectatori ca maxime moralizatoare ce le fuseseră adresate direct. Cu toate astea, misiunea artistică era aceea de a integra asta atât de discret în cosmosul

fictiv, încât adresa către publicul real, vorbirea-afară-din-piesă să nu devină observabilă în mod deranjant. În această privință, se poate face o paralelă între drama din teatru și “rama” unui tablou, aceasta închizând tabloul atât spre înafară, cât și spre înăuntru, asigurându-i coeziunea internă. Deosebirea categorială – și, cu asta, virtualitatea sistematică a străpunerii ramei – ia naștere din faptul că teatrul se realizează *in actu* ca proces altfel decât tabloul înrămat (filmul pus să ruleze, povestirea așternută în scris). O pauză deosebit de lungă în vorbire poate să fie un “blanc” (în planul realului) sau concretizarea unei intenții regizorale (în planul montării). Doar în acest din urmă caz ea face parte din daturile estetice ale teatrului (înscenării); în primul, e vorba numai de o gafă întâmplătoare în această reprezentație anume, o gafă care face parte din spectacol la fel de puțin ca o greșală de tipar dintr-un roman.

Aici se încheie descrierea situației existente în teatrul dramatic; o situație în care, fără a prejudicia dragostea pentru jocul de teatru real și supus greșelii, “obiectul intențional” al înscenării se cuvine deosebit de *spectacolul* empiric accidental. Abia teatrul postdramatic a făcut din datul care este planul realului ce “ia parte la joc” neconținut – și nu teoretic, ci efectiv – *obiectul* construcției teatrale înseși, și nu doar al reflecției, ca în romantism. Lucrul acesta acționează pe multe planuri, dar, într-un mod din cale afară de elocvent, printr-o strategie și printr-o *estetică a nediferențiabilității* ce începe să acționeze la nivelul mijloacelor fundamentale ale teatrului. În “Die Macht der theaterlichen Torheiten” (“Puterea nebuniilor teatrale”) al lui Fabre, după o acțiune epuizantă (un exercițiu grotowskian de extenuare a actorilor), în sală, luminile se aprind în plin spectacol iar actorii, epuizați și respirând aprig, fac o pauză de fumat în vreme ce se uită la public. Rămâne incert dacă acțiunea lor nesănătoasă este necesară în mod “real” sau dacă e înscenată. Cam același lucru e valabil și pentru strângerea și îndepărtarea cioburilor sau alte acțiuni scenice care au un rost pragmatic sau sunt necesare, dar care, din cauza absenței referințelor la realitate a semnelor teatrale, sunt percepute ca având aceleași drepturi cu întâmplările ce țin în chip evident de intențiile punerii în scenă.

Experiența realului, ignorarea iluzionărilor fictive, aduce adeseori cu sine dezamăgirea provocată de reducere, de “sărăcia” aparentă.

Obiecțiile împotriva unui astfel de teatru se referă pe de o parte la plictiseala produsă de percepția pură a structurilor. Aceste reproșuri sunt la fel de vechi ca și modernismul însuși, cauza lor este înainte de toate refuzul de a încerca noi modalități de percepție. Pe de altă parte, sunt criticate trivialul și banalitatea unor simple jocuri formale. Dar, de când, în locul marilor subiecte, impresioniștii au început să ofere pajiști banale, Van Gogh simple scaune, a devenit evident că, pentru intensificarea noilor modalități de percepție, trivialul, reducția la maxima simplitate pot constitui o premisă de neocolit. Și în acest punct, estetica teatrală este în urma celei literare. Că la Beckett evenimentele triviale sunt oricum, numai triviale nu, că, dimpotrivă, printr-o reducere radicală, ele fac ca lucrurile cele mai simple să strălucească din nou ca la-nceput, că simplele colaje de cuvinte și scene cotidiene reprezintă, în literatura mai tânără, o calitate estetică proprie, a devenit între timp un lucru recunoscut. În schimb, este în continuare dificil să se înțeleagă că așteptarea ca teatrul să ofere reprezentări de oameni este prea îngustă, că teatrul este în aceeași măsură o artă a corpului, a spațiului, a timpului, ca și sculptura și arhitectura.

Mai în serios se cuvine luată obiecția că orice strategie prin care se permite realului să pătrundă în joc, nu numai că privează jocul de calitatea lui artistică “mai înaltă”, dar este și reprobabilă din punct de vedere moral și mincinoasă din perspectiva logicii percepției. Schechner situează cazul-limită al acelor artiști de performance care își produc singuri răni pe aceeași treaptă cu rău-famatele “snuff films” sau cu luptele de gladiatori, în măsura în care e vorba peste tot aici de “ființe vii care sunt obiectualizate în agenți simbolici. O astfel de obiectualizare este dezgustătoare. O condamn fără excepție.”¹³⁴ Despre problematica obiectualizării corpului, a folosirii lui ca material semnificativ în *performance art* se va mai vorbi. Ceea ce ne duce mai departe, aici, este reflecția că, în teatrul postdramatic al realului, poanta nu o reprezintă afirmarea realului în sine (ca în producțiile de senzație ale industriei porno), ci apariția îndoielii prin faptul că *nu se poate hotărî* dacă e vorba de ficțiune sau de realitate. De la această ambiguitate pornește efectul teatral și acțiunea asupra conștiinței.

Realul, în teatru, a fost întotdeauna lăsat pe dinafară atât estetic cât și concepțional, dar el rămâne inevitabil atașat de acesta. El se transformă în manifest doar în situații de avarie. Despre acest coșmar și ideal al teatrului care e pătrunderea în joc a realului, se tratează de obicei numai sub forma greșelilor penibile despre care povestesc anecdotele și glumele teatrale și a căror analiză, din acest unghi de vedere, ar fi chiar tentantă. Teatrul este o practică ce ne obligă mai mult decât altele să admitem “că nu există granițe fixe între domeniul estetic și cel extraestetic.”¹³⁵ Întotdeauna, arta a avut parte, în proporții variabile, de aluviuni din real – la fel cum, dimpotrivă, există factori estetici în domeniul extraestetic (meșteșuguri). Acesta este locul în care iese în evidență, într-o formă nouă, calitatea particulară a esteticului: constatarea, de fapt, “neașteptată”, că, la o privire mai atentă, opera de artă – orice operă de artă, dar într-un mod din cale afară de pregnant, teatrul – se reprezintă în general ca un construct plămădit din materiale non-estetice. Iată ce constată Mukarovsky în ceea ce privește opera de artă: aceasta se “oferă în ultimă instanță *realmente* ca o *acumulare de valori extraestetice* și ca *nimic altceva decât această acumulare*. Elementele materiale ale produsului artistic și modul în care au fost utilizate ca mijloace de modelare ies în evidență doar ca simpli conductori ai energiilor întruchipate de valorile estetice. Dacă, în clipa aceasta, întrebăm unde anume a rămas valoarea estetică, atunci se arată că aceasta s-a dizolvat în fiecare dintre valorile extraestetice în parte și că de fapt ea nu este nimic altceva decât denumirea sumară pentru totalitatea dinamică a relațiilor ei reciproce.”¹³⁶

Dacă, în acest sens, “realul” este atât de implicat în estetic, încât acesta din urmă nu ajunge să fie perceput “ca atare” decât printr-un neîntrerupt proces de abstractizare, atunci nu este trivială constatarea că procesul *estetic* al teatrului nu poate fi desprins de materialitatea lui reală extraestetică așa cum separăm *ideatum*-ul estetic al unui text literar de materialitatea hârtiei și a cernelii de tipar. (Nu este uitată, în acest caz, înțelegerea materialității scrisului – și nici acel “Un coup de dés” al lui Mallarmé și nici necesarul *espacement* al tuturor semnelor. Diferențierea între materialitatea semnelor teatrale și a semnelor scrisului nu e însă tema noastră aici.) Un scaun scris este, e drept, de asemenea un semn material, dar în nici un caz un scaun material. În schimb – această con-

statare categorică trebuie să ne fie de ajuns aici – teatrul este *în exact același timp* proces material – mers, stat în picioare, așezat, vorbit, tușit, împiedicat, cântat – și “semn pentru” mers, stat în picioare... șamd. Teatrul are loc ca o practică bazată în totalitate pe semne și în același timp ca una pe deplin reală. Toate semnele teatrale sunt totodată obiecte fizic-reale: pe scenă, un copac e un obiect de butaforie, uneori chiar și un copac adevărat, pe scenă, un scaun, în casa Alving a lui Ibsen, este un scaun adevărat, pe care spectatorul nu-l localizează numai în cosmosul fictiv al dramei, ci și în propriile sale situații spațio-temporale reale (“acolo în față pe scenă”).

Abstracțiunea potențată a semnului teatral, particularitatea lui, aceea că – lucru uitat cu prea multă ușurință – el este întotdeauna “semnul unui semn” (Erika Fischer-Lichte), are două consecințe la fel de interesante. Dificultatea care îi este proprie teatrului prin înclinația lui spre abstract, spre ceea ce are doar caracter de semn, aduce cu sine avantajul estetic că, pe baza acestui caracter de semn, el trimite în mod complex la constituirea semnificației ca proces, așa cum are el loc pretutindeni. Fiindcă, “prin faptul că teatrul întrebuițează emanațiile materiale ale culturii ca pe propriile lui semne, ca semne estetice, el generează conștientizarea caracterului de semn al acestor emanațiuni materiale și demonstrează astfel că, la rândul ei, cultura înconjurătoare este o practică generatoare de semnificație, în toate sistemele ei eterogene.”¹³⁷ În felul acesta, teatrul amintește întotdeauna și de spațiul unor premise noi, care deviază de la cele aprobate, el provoacă implicit nu numai la acte performative, ci și la acte care aduc în joc semnificație într-un fel cu totul nou – sau, si mai bine: o pun în joc.

Acestei potențate naturi de semn a teatrului îi corespunde concretețea lui “lipsită de semnificație” și nu mai puțin deconcertantă care, abia ea, face posibilă estetica pătrunderii realului. Este inerent chiar constituției teatrului faptul că, în el, realul, literalmente mascat de joc, poate reveni oricând la suprafață. Fără real, nu e cu puțință nicio punere-n scenă. Reprezentare și prezență, joc mimetic și performance, reprezentatul și procesul reprezentării: din această dublare, teatrul contemporan a câștigat un element central al paradigmei postdramatice – și anume, prin faptul că a tematizat realul și fictivul și le-a conferit drepturi egale. Nu

apariția “realului” ca atare, ci folosirea lui *autoreflexivă* caracterizează estetica teatrului postdramatic. Tocmai această autoreferențialitate e aceea care ne permite să realizăm valoarea, locul și importanța extraesteticului *în* estetic și, astfel, deplasarea noțiunii acestuia. Esteticul nu poate fi înțeles prin nicio determinare de conținut (frumosul, adevărul, sentimentul, oglindirea anpropomorfizantă est.), ci, așa cum o arată teatrul realului, numai ca o călătorie pe graniță, ca neîntreruptă întrepătrundere, nu între formă și conținut, ci între contiguitate “reală” (legătură cu realitatea) și “construct” înscenat. În sensul acesta, teatrul postdramatic înseamnă: teatru al realului. Miza acestuia e dezvoltarea unei percepții care va parcurge, pe propria-i răspundere, acel du-te vino între percepția structurală și realitatea simțurilor.

În locul acesta se produce o deplasare care afectează toate întrebările morale și pe cele referitoare la normele de comportament, și anume tocmai prin intermediul unor astfel de estetici teatrale în care granița clară dintre realitate (acolo unde observarea violenței, de pildă, declanșează sentimentul de răspundere și datoria de a interveni) și “evenimentul spectral” este suspendată deliberat. Fiindcă, dacă este adevărat că numai *tipul de situație* este cel care decide asupra semnificației acțiunilor și că momentul esențial al experienței teatrale ajunge să fie acela în care spectatorul își definește el însuși situația, atunci el trebuie să-și asume, tot singur, răspunderea de a defini felul participării sale structurale la teatru. Invers, însă, *definiția* anterioară a situației ca “teatru” (sau nu) nu reușește să definească la rândul ei caracteristica acțiunii. Teatrolgia, în strădania ei de a elabora *pattern*-uri, a încercat să definească o dată pentru totdeauna teatrul ca eveniment “spectatorial”, pentru care ar fi valabil numai și numai criteriul că acesta se desfășoară în fața unui public. Împotriva acestei încercări, care se concentrează excesiv pe ordine, s-a obiectat, pe bună dreptate, că ea este valabilă câtă vreme privitul se presupune a fi “neproblematic social și moral”.¹³⁸ Pentru teatrul postdramatic, devine însă hotărâtor că el înlătură tocmai această siguranță și, odată cu ea, și siguranța definiției sale. Când, în spectacolul de revistă al lui Peter Brook dedicat războiului din Vietnam, “US”, era ars un fluture, lucrul acesta încă mai făcea furori. Între timp, jocul cu realul a devenit o practică răspândită în noul teatru – de cele

mai multe ori, nu ca provocare politică directă, ci ca tematizare a teatrului și, astfel, având rolul eticii conținut în ea.

Atunci când, pe scenă, mor pești sau sunt (aparent) călcate în picioare broaște sau când rămâne (cu bună știință) incert dacă unui actor i se administrează în fața publicului șocuri electrice reale (exact așa au stat lucrurile în “Wer spricht meine Gedanken?”/ Cine rostește gândurile mele? al lui Fabre), publicul reacționează eventual ca la un proces real, inacceptabil moral. Altfel formulat: Când realul se impune pe scenă în relația sa cu montarea propriu-zisă, atunci, ca-ntr-o oglindă, la fel se întâmplă și în sală. Dacă, constrâns de împrejurări (prilejuate de practica regizorală), spectatorul se întreabă dacă să reacționeze la procesul scenic ca ficțiune (estetic) ori ca realitate (așadar, de exemplu, moral), atunci, o astfel de excursie pe granița dintre teatru și real face ca tocmai această dispoziție decisivă a spectatorului să fie subminată de îndoială: siguranța nereflectată și certitudinea cu care el își trăiește existența lui de spectator ca mod de comportament social neproblematic. În teatrul postdramatic, problema locului exact prin care trece granița, oricum fluidă, între ‘teatru’ și realitatea cotidiană în timpul unei reprezentații este departe de a fi o certitudine garantată de definiția teatrului; acesta poate fi adeseori o *problemă* și, astfel, obiect al structurării prin teatru. Distanța estetică (orice s-ar zice, subminată de neliniște) a spectatorului este un fenomen al teatrului dramatic; în noile forme de teatru înrudite cu *performance*-ul, ea este zdruncinată structural (zdruncinare ce se poate manifesta mai mult sau mai puțin izbitor, mai mult sau mai puțin provocator). Prin locul în care se produce această neliniștitoare ștergere a frontierei (oriunde s-ar afla acest loc), în teatrul postdramatic pătrunde calitatea unei *situații* (în sensul emfatic al cuvântului), chiar și în acele cazuri în care acesta pare să aparțină în totalitate teatrului clasic, cu delimitarea lui afirmată și clară între scenă și theatron (spațiul spectatorilor).

11. Eveniment/situație

Odată cu analiza unui teatru care își retrace caracterul de semn și tinde spre gestul mut, spre expunerea fenomenelor, ca și când s-ar urmări

aducerea la cunoștință a datelor misterioase menite a servi unui scop necunoscut, s-a ajuns la un nou plan al interogației vizând semnele teatrale postdramatice. Nu mai e vorba de interogația legată de capacitatea lor combinatorie, nici (doar) de imposibilitatea de a deosebi semnificantul (realul) de semnificat; acum, întrebarea se referă la metamorfoza căreia i se supune folosirea semnelor atunci când ea nu mai poate fi desprinsă de instalarea ei “pragmatică” în *evenimentul* și în *situația* teatrului în totalitatea lui, când legea ei nu mai derivă din reprezentarea în cadrul acestui eveniment sau din caracterul pe care-l are ca realitate prezentată, ci din intenția de a produce ori de face posibil un eveniment. În acest teatru postdramatic al evenimentului, este vorba de îndeplinirea, ce devine reală în aici și acum, de acte care, în momentul în care se petrec, și-au și consumat rostul și nu sunt obligate să lase niciun fel de urme durabile de sens, de monument cultural șamd.

Nu e nevoie de nicio explicație elaborată ca să înțelegem că, în felul acesta, teatrul poate să ajungă în proximitatea “*eventului*” lipsit de orice importanță. Pe moment, însă, nu e cazul să ne preocupe peste măsură problema aceasta – ci mai degrabă înrudirea, ce rezultă din asta, a teatrului cu *happeningul* și *performance art*-ul. Ambele sunt caracterizate de pierderea semnificației textului și a coerenței literare care-i este proprie. Amândouă prelucrează relația corporală, afectivă și spațială dintre actori și spectatori și atestă posibilitatea participării și interacțiunii, amândouă accentuează prezența (săvârșirea în real) în raport cu re-prezentarea (mimesis-ul fictivului), actul vizavi de trăire. Astfel, teatrul este definit ca proces și ca rezultat încheiat, ca activitate a revelării și acționării și ca produs, ca putere în acțiune (*energeia*), nu ca operă (*ergon*). Aici trăiește mai departe un motiv născut deja în epoca modernă. Transformarea teatrului în sărbătoare, dezbattere, acțiune publică și manifestație politică, pe scurt: în eveniment, a fost realizată de avangardele clasice în varii moduri. Dar, odată cu contextul istoric, se transformă și funcția și însemnătatea unor moduri de acțiune la prima vedere echivalente. Dacă, în teatrul revoluției ruse, înaintea reprezentației, în sală avea loc o discuție politică iar după aceea dans, atunci, astfel de extinderi de frontieră ale “experienței teatrale” erau o urmare logică a politizării tuturor domeniilor vieții în acea perioadă. Futurismul, Dada și Suprerealismul

au fost însuflețite în concepția artei acționiste, de dorința unei radicale reevaluări a valorilor civilizatoare și de o revoluționare a tuturor relațiilor vieții. Importanța aceleiași trăsături stilistice până la arta evenimentială, la teatrul postdramatic, este de înțeles în mod diferit, în legătură cu o altă “logică a stării de a fi produs” (Adorno), ca moduri de a proceda aparent asemănătoare în estetica avangardei de la începutul secolului. În prezent, arta acționistă nu-și mai are centrul de forță în revendicarea de a schimba lumea, care se exprimă prin provocare socială, ci în producerea de *evenimente*, *excepții*, momente de deviere.

La început, nici *happening*-ul, mai cu seamă în varianta sa americană, nu a fost un act de protest politic, ci, așa cum o spune și numele, pur și simplu o întrerupere a cotidianului resimțit ca rutină, și anume prin faptul că “ceva se întâmplă”: teatralizarea ca întrerupere și/sau deconstrucție – “*se caută: lacune din derulare...*”. În anii 60 și 70, o serie de grupuri de teatru americane au făcut pionierat mergând în această direcție, la multe dintre ele fiind încă vorba firește și de implicarea multiplă a unor apeluri politice și intenții de revoluționare a culturii. În această direcție au forat Living Theatre, TPG, Wooster Group, Squat Theatre și multe alte forme de teatru gen happening, în care prezența și șansele de comunicare aveau întâietate față de procesele reprezentate. Să ne gândim la acel spectacol făcut de Squat Theatre, în care publicul era plasat într-un magazin cu vitrine mari iar cei care jucau combinau interpretarea textului cu felurite activități meșteșugărești în vreme ce, dinspre stradă, un alt public observa, curios, actorii și publicul deopotrivă. Fără îndoială că, în aceste forme, în joc a fost și este întotdeauna un moment de război împotriva publicului, împotriva percepției sale, cum spuneau formalisții ruși, “automatizate” – fiecare artă care dă naștere unei noi forme de percepție poartă acest război. Dar în această situație se anunța și o posibilitate care desparte teatrul nou de acele forme politice, care au dominat scena experimentală de la avangardele istorice până în anii 60: situația teatrală nu mai e concepută în primul rând ca o *confruntare* cu publicul, ci ca generare de situații în care cei implicați să-și pună singuri întrebări și să-și provoace ei înșiși experiențe. Dacă, în felul acesta, se exprimă o de-politizare, o resemnare funcționând

numai pe termen scurt sau o înțelegere modificată a ceea ce poate fi politicul în teatru – întrebară asta s-ar putea să rămână deschisă.

Se vorbește adeseori despre un “*event*” care nu trebuie ratat. Termenul filosofic “eveniment” indică, dimpotrivă, nu apropiere și confirmare de sine, ci momentul incomensurabilului. În opera sa târzie, Heidegger captează sensul conceptului de eveniment cu un joc de cuvinte: un “*Ereignis*” ar fi prin esența lui un “*Ent-eignis*” [“enteignen” – a expropria, n. trad.], că el dislocă certitudinea și face posibilă experiența ‘indisponibilității’. Prin faptul că teatrul își pune în joc caracterul său real de eveniment pentru public și împotriva acestuia, el își descoperă posibilitatea de a nu fi numai un eveniment cu caracter de excepție, ci o situație provocatoare pentru toți cei implicați. A plasa noțiunea de situație alături de aceea uzuală de eveniment are rostul de a aduce în discuție contextul tematizării existențial-filosofice a situației (Jaspers, Sartre, Merleau-Ponty) ca sferă deloc garantată a alegerii posibile și totodată impuse și a transformabilității situației. Teatrul creează, în joacă, o situație care nu-ți mai permite să te plasezi pur și simplu “vizavi” de cele ce sunt percepute ci în care ești implicat, ceea ce te face să accepți că, așa cum subliniază Gadamer în legătură cu noțiunea de “situație”, te afli plasat în ea în așa fel încât “e cu neputință să ai vreo informație obiectivă despre ea”.¹³⁹ Noțiunea de situație evocă însă, pe lângă elaborarea conceptului mai cu seamă de către Sartre, și amintirea situaționiștilor. Pentru ei era vorba de o practică ce își are centrul în ideea “construirii de situații” (Guy Debord). În locul unor lumi aparente, imparate artificial, urma să ia naștere o situație produsă în materialul concret al vieții cotidiene, un context creat numai pentru un anumit timp, provocator, în care vizitatorii urmau să poată să devină ei înșiși activi, să-și descopere sau să-și dezvolte propria lor activitate creatoare. Prin asta urma să fie atinsă, nu în ultimul rând, o treaptă mai înaltă a vieții emoționale.¹⁴⁰ La fel ca formele evenimentiale de teatru, prin situațiile și procedeele lor – pe lângă situațiile construite, cum ar fi acel “*dérive*” (deriva) ori acel “*Urbanisme Unitaire*” – situaționiștii, călcând pe urmele suprarealiștilor, aveau ca obiectiv să provoace, într-o perspectivă politică a revoluționării vieții sociale, activitatea proprie a spectatorilor.

Irving Goffman definește: “By the term social situation I shall refer to the full spatial environment anywhere within which an entering person becomes a member of the gathering that is (or does then become) present. Situations begin when mutual monitoring occurs and lapse when the secondlast person has left.”¹⁴¹ Un teatru care, în felul acesta, nu mai e doar spectatorial, ci situație socială, se sustrage unei descrieri obiective, pentru că el reprezintă, pentru fiecare spectator în parte, o experiență care nu este identică până la suprapunere cu experiența altora. Are loc o reorientare a actului artistic către observator. Acesta este obligat să ia act de propria sa prezență și totodată să intre într-o dispută virtuală cu creatorul procesului teatral: Ce se vrea de la el? Astfel, teatrul este ajuns de o mișcare a artei moderne: reorientarea de la opera de artă la un proces, așa cum a fost el inaugurat de Marcel Duchamp cu acea “realitate” a unui pisoar. Obiectul estetic abia dacă mai are substanță proprie, el funcționând mai degrabă ca declanșator, catalizator și cadru pentru un proces ce se desfășoară în observator. Titlul “Not there, here” al lui Barnett Newman, care tematizează prezența observatorului față de tablou, își face intrarea în teatru. Numai și numai în sensul teatrului tradițional are Susanne K. Langer dreptate să privească străpungerea “celui de-al patrulea perete” în principiu ca “artistically disastrous”, fiindcă, așa cum corect constată ea, “fiecare devine atent nu numai la propria sa prezență, ci și la aceea a altor oameni, a casei, a scenei, a conversației care tocmai se derulează.”¹⁴² Pentru teatrul postdramatic, exact aici se găsește șansa percepției modificate.

Teatrul devine o “situație socială”, în care spectatorul află în ce măsură ceea ce trăiește el depinde nu numai de el însuși, ci și de ceilalți. În măsura în care intră în joc propriul său rol, modelul fundamental al teatrului se poate răsturna de-a dreptul. Regizorul Uwe Mengel repetă cu artiștii săi o istorie în așa fel, încât întâmplarea propriu-zisă nici măcar nu este arătată, numai “rezultatul” ei este expus într-o vitrină goală care funcționează ca teatru. După un proces de preocupare intensivă cu problemele sociale ale unui cartier, este inventat un “story” care se referă la ele. Cei ce joacă se gândesc intens la roluri și intră în ele. În ficțiunea respectivă, cineva a fost ucis, prieteni cutremurați, rude îndoliate, fărâșul și alți participanți la povestea fictivă sunt prezenți în magazin, un

actor preia rolul cadavrului, ușa magazinului e deschisă, iar procesul teatral propriu-zis al reprezentației constă în faptul că spectatorii intră și pot să-i *întrebe* pe toți actorii în parte despre poveste, despre părerile și sentimentele lor vizavi de aceasta, pot să intre în vorbă cu ei. În mod logic, fiecare spectator primește aici numai teatrul pe care îl “merită” prin activitatea proprie și prin disponibilitatea lui de a comunica. Pe drumul deschis de artă, teatrul se întoarce la rândul lui spre spectator. Dacă nu vrem să mai desemnăm drept teatru o astfel de practică situată între “teatru”, performance, arte plastice, dans și muzică, atunci nu trebuie să ezităm să preluăm propunerea formulată la vremea ei de Brecht: acesta s-a declarat dispus, ironic, ca, în cazul în care nu s-ar mai dori ca noile sale forme să fie numite teatru, ele să fie numite pur și simplu “taetru”.

Dincolo de iluzie

După ce au fost discutate mai întâi particularitățile de acest fel ale modului postdramatic de utilizare a semnelor – particularități ce se refereau la compozițiile, raporturile de dominație și relațiile dintre semnificantele teatrului, noi am ajuns, cu analiza corporalității, a teatrului concret, real și cu caracter de evniment, la o dizolvare, încă mai radicală din punctul de vedere ale teoriei semnelor, a certitudinilor estetice tradiționale, și anume prin faptul că *este demontată* însăși *bariera conceptuală dintre semnificant și semnificat*. În acest loc se cuvine să analizăm o terminologie care joacă un rol important în discuția despre teatrul epocii moderne: iluzie și deziluzionare. S-a demonstrat că ea este de neutilizat pentru înțelegerea teatrului postdramatic.

Depășirea granițelor dintre artă și realitate, dintre teatru și celelalte arte, dintre acțiunea live și reproducerea tehnologică, dintre “acting” și “not acting” în sensul lui Michael Kirby a ajuns să fie un adevărat elixir al vieții pentru teatru. Ea pune sub semnul întrebării un motiv care a dominat multă vreme discuția despre teatru ca formă de ficționalitate: iluzia. Autointerogația și îndoielile teatrului au luat, încă din perioada modernismului clasic, forme acute. Teatrul are pretenția de a fi o formă de adevăr, înțeles ca adevăr artistic în sensul că, în ipostaza sa de realitate “mentală”, el nu era câtuși de puțin afectat de caracterul de iluzie al

teatrului. Că scena producea iluzie, că ea făcea parte așadar din imperiul amăgirii era considerat pur și simplu modul ei de adevăr; *ludus*-ul iluziei putea să fie fără probleme simbol, metaforă, parabolă a adevărului. Pe fondul absenței oricărei problematizări teoretice în estetica iluzionării, spre sfârșitul secolului XIX s-a ajuns și în practica teatrală la o autonomizare a efectelor creatoare de iluzie – pe de o parte, în teatrul popular alcare miza pe spectaculos, pe de altă parte, în iluzionarea naturalistă, al cărui punct culminant l-a reprezentat acel Théâtre Libre al lui Antoine.¹⁴³ Așa cum a observat odată Jacques Robichez, în teatrul secolului XIX, invențiile au constat în cuceriri în domeniul tehnicilor iluziei. Mai târziu, însă, în procesul revoluției artistice al avangardelor istorice, din motive care presupun o analiză aparte, *iluzia scenică în sine* a fost percepută ca fiind *problematică*. Începe să se facă simțită aversiunea împotriva falsei vrăji. Un răspuns posibil la pericolele producerii aleatorii și neangajante de aparențe l-a constituit în mod paradoxal perfecționarea obiectivă a iluziei: imitarea “mai veridică”, “mai bună” urmează să alunge pericolul simplei aparențe, a înșelătoarei arte de fațadă, fără trimitere la apăsătoare contradicții sociale. Mai multe consecințe istorice a generat răspunsul celălalt: *realitatea* teatrului și mai cu seamă aceea a actorului, corpul său, iradierea sa trec în prim-plan, luând locul obiectului iluzionării. Iluzia se cuvine sfărâmată, teatrul trebuie să fie recognoscibil ca teatru. Concepția conform căreia adevărul ar putea fi ascuns într-un aparent înveliș se pierde. Dacă teatrul are de oferit vreun adevăr, atunci el trebuie, de acum înainte, să se lase recunoscut ca ficțiune și să-și expună procesul prin care produce ficțiuni, în loc să înșele în această privință. Altminteri nu poate câștiga în seriozitate. “Si on admet que tous les acteurs d’une pièce (...) sont, en somme, des déguisés, il est certain que, même dans le drame le plus sombre, intervient un élément de comique”, scrie Paul Claudel.¹⁴⁴

Distanță estetică, mémoire involontaire

Lucrurile care se petrec în teatru pot fi explicate pe baza modificării formei romanului, pe baza “poziției povestitorului în romanul contemporan”. “Romanul tradițional (...) poate fi comparat cu scena ca o cutie

din teatrul burghez. Tehnica aceasta era una a iluziei. Povestitorul deschide o cortină: cititorul urmează să fie implicat în acțiune ca și când ar fi prezent fizic. Subiectivitatea povestitorului se pune în valoare prin puterea de a crea această iluzie”.¹⁴⁵ Noul gen de reflecție în romanul modern este “partizanat împotriva minciunii reprezentației, de fapt, împotriva povestitorului însuși, care, în calitatea lui de comentator cât se poate de lucid al proceselor, se străduiește să-și corecteze inevitabilul său demers. Mutilarea formei vine din propriul ei sens.” Prin urmare, Thomas Mann constituie o reprezentare ironică și care, “prin habitusul limbii, recunoaște caracterul de cutie italiană al povestirii, irealitatea iluziei”. Atunci când, la Proust, până și “comentariul este în asemenea măsură împletit cu acțiunea, încât diferențierea dintre acestea dispare”, “povestitorul, procedând astfel, atacă o situație fundamentală în relația cu cititorul: distanța estetică. În romanul tradițional, aceasta era de neclintit. Acum, ea variază la fel ca amplasarea camerei de filmat la un film: cititorul este ba lăsat pe dinafară, ba condus, cu ajutorul comentariului, pe scenă, în culise, în spațiul mașinărilor.” Kafka radicalizează această pierdere de distanță: “Prin intermediul șocurilor, el îi distruge cititorului siguranța contemplativă în raport cu cele citite.”¹⁴⁶

Cu greu s-ar putea descrie mai exact fenomenul care a pătruns în noul teatru, luând locul unui context fictiv delimitat. Dacă se poate afirma pe bună dreptate că dizolvarea graniței îl smulge pe cititor din “siguranța” lui, atunci cât de mult trebuie la rândul său teatrul, care se transformă într-o situație parțial deschisă, să distrugă “siguranța” spectatorului. Cu atât mai mult cu cât acesta este totuși practic incomparabil mai lipsit de apărare în fața celor ce se întâmplă în teatru decât cititorul în fața impresiilor lecturii. Reflecția asupra actului lecturii poate deveni, în roman, doar în mică măsură un factor constructiv în raport cu forma: e drept că actul acestui cititor actual sau un “dialog” al autorului cu cititorul sunt tematizabile în text, dar comportamentul empiric la lectură se află totuși în afara razei de acțiune a autorului. Iar acest lucru nu se schimbă cu nimic atunci când, în texte de-ale lui Italo Calvino ori Thomas Pynchon, cititul este adus în text prin intermediul unui joc mental. În vreme ce cititorul dispune de mari posibilități de opțiune în ceea ce privește modul în care să se raporteze la text și la conținutul

acestui, în receptarea teatrală, momentul, locul, durata, ritmul, “împrejurările” concrete ale “partenerului” care e spectatorul sunt influențate într-un grad foarte înalt. Dacă cititorului de roman, inclusiv de roman modern, cu toată “lipsa lui de adăpost transcendentă”, îi rămâne mereu autonomia familială a retrăirii mentale a unei scrieri, libertatea de decizie în ceea ce privește locul și momentul în care citește el, atunci, teatrul îl aruncă afară de pe propria lui orbită.

Experiența teatrală se deosebește fundamental de lectură și prin următorul aspect: textul poate declanșa și el șoc, excitație, derută – toate acestea se transformă însă din punctul de vedere al esteticii receptării mai degrabă în forme de reflecție, în vreme ce corporalitatea spațio-temporală a procesului teatral închide schema inteligibilă a tot ceea ce s-a perceput într-un moment de viață afectivă. Pentru logica semnificației teatrului, acesta este un fapt decisiv. Sensul scenei este legat de datele materiale de pe scenă la fel de lejer ca impresiile de fericire senzorială pe care le evocă, la Proust, amintirea involuntară. Proust explică farmecul amintirii involuntare în așa fel, încât o anumită percepție este trăită simultan în două dimensiuni: în una care-și are rădăcinile în trecutul doar imaginat, închipuit și, de aceea, are forma de pure “rêves de l’imagination”, lipsite de greutatea împovărătoare a realității concrete; și în același timp și, spre deosebire de simplele imagini ale fanteziei, în prezentul real-corporal. Prin trăirea aceluiași gust, a aceluiași zgomot în realitatea doar *evocată de amintire*, a momentului de odinioară și totodată în acum-ul experienței senzoriale, obiectelor imateriale ale amintirii li se adaugă acea “*idée de l’existence*” prin sentimentul materialului.¹⁴⁷ Se poate spune prin urmare: Încă din momentul receptării sale, teatrul acționează ca o amintire involuntară în sensul lui Proust: În vreme ce un cititor percepe litere, un spectator de teatru “împarte” și reunește în permanență participarea *imaginativă* (care e comparabilă cu cititul) cu aceea *real-corporală*, cu mărturia pe care o depun simțurile despre existența lucrurilor. Dacă avem în vedere faptul că, pentru Proust, de trăirea acelor momente bitemporale de *mémoire involontaire* depinde dacă pentru un individ, ia naștere o imagine, o experiență a vieții lui sau nu, atunci se lămurește într-o oarecare măsură particularitatea experienței teatrale în general: apare sentimentul de a lua act, prin ea, de un fragment

de viață, mediat prin materialitatea procesului teatral, prin împletirea dintre “amintire” și prezent pe care scena o face posibilă pentru receptare.

Din poziția spectatorului smuls din “siguranța” lui, a implicării sale în procesul teatral real și în momentul teatral, noul teatru trage consecințe: el explorează ce posibilități de subminare sau de casare a distanței estetice rămase i se mai deschid – nu doar în constructul estetic, ci în procesul real al teatrului. Implicarea corporală care, în teatrul *dramatic*, rămâne în orice moment doar în stadiul de latență – iar Szondi are toate motivele să-l descrie pe spectator ca pe un ins cu mâinile legate, devine evidentă atunci când atenția spectatorilor, în loc să se scurgă în sus, spre obiectul iluziei, este îndreptată spre poziția lor în această sală, la această oră.

Straturile iluziei

Cum este însă cu putință ca teatrul să renunțe la șansele sale de a crea iluzia din care pare totuși să trăiască și, cu toate astea, să se producă fascinația? Tocmai pentru că este un loc comun că modernismul s-a impus prin străpungerea iluziei, se cuvine să scoatem în evidență cât de puțin se spune, în fond, cu acest cuvânt. Iluzia a fost dintotdeauna un produs al teatrului și al imaginației spectatorului, coeficient al activității lor comune. O analiză a multiplelor straturi ale iluziei explică de ce teatrul poate să se descurce și fără să iluzioneze, fără ca astfel să înceteze să mai fie teatru.

Atunci când vorbim de iluzie, de cele mai multe ori o facem ca să subliniem faptul că ea nu trebuie tulburată. Numai că ea a fost, bineînțeles, tulburată dintotdeauna iar scena nu a fost obligată să ascundă asta în vreun fel. Mulțimea de ordinul miilor de spectatori în teatrul Atenei antice se scufunda într-o realitate spirituală construită, fără să beneficieze de cine știe ce ajutor de ordin scenotehnic. Și scena shakespeariană era goală. Prin zgometul lor, în ciuda muzicii care încerca să-l acopere, – precum și prin neatenția știută, împotriva căreia până și cei mai mari actori aveau de purtat o luptă dură, atestată documentar, – mașinăriile baroce nu au compromis iluzia produsă la scară amplă. Tocmai în epoca

marii arte a iluziilor din culise, teatrul a fost un eveniment social în care spectacolul propriu-zis atrăgea asupra sa o parte mai degrabă modestă din potențialul de atenție. Teatrul modern nu a distrus o iluzie care a fost pusă în practică și a funcționat până atunci și care – până și în secolul XIX, cu marea lui dragoste pentru iluzie – viza altceva decât amăgirea; el nu a făcut decât să o mute într-un plan diferit.

O iluzionare deplină nu a existat niciodată. La fenomenul care poate fi numit iluzie se pot deosebi, la o privire mai atentă, trei aspecte. El se compune din *uimirea* față de posibilele efecte de realitate (*aspect ce ține de magie*); din *identificarea* estetică și senzorială a actorilor reali și a scenelor de teatru, a formelor de mișcare dansantă și a sugestiilor verbale (*aspect al erosului – luminos sau întunecat*); din *proiecția*, asigurată de conținut, de experiență de viață proprie asupra modelelor teatrale prezentate, coroborată cu actul mental de a “completa locurile goale” și cu acela al transpunerii empatică în personajele reprezentate, așa cum sunt ele analizate de estetica receptării, și care, mutatis mutandis, are loc în actul de a asista, precum și în actul lecturii (*aspect al “concretizațiunii”*). Numai acesta este rezultatul notabil al observației, numai acest al treilea aspect se referă de fapt la domeniul ficționalității. Pus în lumină de faptul că ficțiunea se poate retrage și poate chiar și să dispară fără ca acea trăire a “scurgerii dincolo”, a “trăirii” în imperiul aparenței pe care adeseori o numim în mod superficial iluzie să fie nevoită să se piardă. Celelalte straturi, magia și erosul, rămân posibile și în absența “concretizațiunii” unei lumi fictive. Cu toate astea, mulți sunt îngrijorați de soarta teatrului atunci când se ajunge la o vătămare a universului fictiv al dramei și nu văd decât în lumea fictivă a iluziei sursa de energie a teatrului. Așa se face că tocmai un cunoscător al lui Wilson, cu ocazia unei discuții despre montarea lui Schechner cu “Balconul”, își face griji în legătură cu “măsura în care iluzia poate fi înlăturată din reprezentarea teatrală” și afirmă – cu tot “riscul de a părea demodat”, cum spune el însuși, “că tocmai în teatru, realitatea ne este transmisă în modul cel mai penetrant prin iluzie” și că întrebarea “cum s-ar putea elimina iluzia de pe scenă” ar putea duce până acolo încât “să se întrevadă dispariția teatrului”. Dar până și cel mai înstrăinat tip de teatru poate să provoace uimire și identificare senzorială. Chiar și fără iluzia realității există acea

senzație, care era și ea implicată ori de câte ori se vorbea despre iluzie. Opoziția iluzie-deziluzie nu este un instrument analitic, ea se abate de la realitatea mai complexă a proceselor teatrale.

A arăta și a comunica

Dacă, pentru a înțelege mai exact și “deziluzionarea”, pornim de la intenția lui Brecht de a determina conștientizarea, în teatru, a gestului de “a arăta”, atunci putem recunoaște următoarea scală:

- Treapta întâi: gestul de a arăta nu sare în ochi, el *nu* se prezintă ca atare (exemplu: naturalismul);
- Treapta a doua: gestul de a arăta sare în ochi, solicită atenție *pe lângă* ceea ce este arătat (exemplu: stilurile de reprezentare cele mai artificiale).

În timp ce, în aceste două cazuri, actul comunicării teatrale ca atare nu trebuie deloc să devină tematic, lucrul acesta se schimbă pe

- Treapta a treia: gestul de a arăta apare, *cu drepturi egale*, alături de ceea ce este arătat, el este arătat ca gest de a arăta și penetrează ceea ce este arătat (exemplu: teatrul epic al lui Brecht). Abia pe
- Treapta a patra, gestul de arăta trece *înaintea* a ceea ce este arătat.

Acesta din urmă pierde din interes în comparație cu intensitatea și prezența gestului de a arăta, respectiv a aceluia care arată, semnificatul se strecoară înaintea semnificatului (exemplu: *performance*-urile autobiografice ale lui Spalding Gray). Aici, actul comunicării teatrale devine dominant.

- Treapta a cincea: gestul de a arăta își face apariția “lipsit de obiect”, arată numai spre sine însuși ca act și ca “gest” fără vreun obiect recognoscibil cu certitudine (exemplu: Jan Fabre). Aici, actul comunicării teatrale devine autoreferențial. Gestul de a arăta trece în prezentare, manifestare, expunere ca gest suficient sieși.

Pe treptele 4 și 5, pe primul plan trece percepția conștientă a procesului artistic în sine, fascinația generată de procesul material al jocului, al punerii în scenă, de organizarea spațiului și a timpului nu ca parte a unui univers fictiv, ci a spectacolului. Deoarece între timp percepția nu încetează să caute un sens (înlănțuiri și asocieri în relație cu realitatea),

pentru percepția senzorială devine inevitabilă experiența faptului că, în acte de un arbitraru în ultimă instanță imposibil de justificat, ea le atribuie datelor semnificații determinate subiectiv. Problema teoretică a unei perspectivități radicale a gândirii și percepției se transformă în certitudine senzorială în sensul unei experiențe nemijlocite a privării de certitudine. Percepția astfel cerută/înlesnită se confruntă de aici înainte cu o stranie dedublare sau scindare: *prezentarea și re-prezentarea se desprind una de cealaltă*. Corpul sau, ca să apelăm la o diferențiere operată de Roland Barthes: “sensul bont”¹⁴⁸, semnificantul fără semnificat, vrea să fie “înregistrat” pentru sine, la fel ca și “sensul care-i vine în întâmpinare”, logica conexiunii (coerenței), pe care o distruge totodată. Lucrul acesta face ca teatrul să alunece într-o sferă a fluctuației incontestabile între real și iluzoriu – și pe care estetica clasică a dramei tocmai a suspendat-o.

Exemple

1. O seară la Jan și prietenii lui

Asemenea multor oameni de teatru contemporani, artistul belgian Jan Lauwers nu se consideră numai “regizor”, ci un “artist” care, printre altele, face și teatru. În 1980 a fost înființat, la Bruxelles, “Epigonentheater zlv” (zonder leiding van). Inițial, Jan Lauwers, unul dintre inițiatori, a fost pictor, iar un alt membru fondator, André Pichal, muzician. Li s-au adăugat și dansatori. Primele spectacole au fost “Night Illness”, în 1981, “Already hurt and not yet war”, în 1982, “Simone la puritaine”, 1982, în 1983, demonstrația “Vogel Strauß”; în 1984, “Boulevard ZLV”, în 1985, “Incident”. După ce s-a înființat Needcompany sub conducerea lui Lauwers, “Need to know” a fost, în 1988, la TAT din Frankfurt, prima lucrare care, într-un colaj de scene despre dragoste și moarte, a recurs la fragmente de text din “Antoniou și Cleopatra” de Shakespeare. Au urmat “Ça va” iar apoi, spre surprinderea generală a criticii, în anul 1990, “Iulius Cezar” în care, spre deosebire de lucrările precedente, textul joacă un rol dominant. În 1991, Lauwers a făcut “Invictos”, după texte

de Hemingway, în special după “The Snows of Kilimanjaro” (o povestire în care Hemingway se inspirase la rândul lui din autorul Scott Fitzgerald) și după biografia “Papa Hemingway” de E. Hotchner. Așa cum confirmă Lauwers, înainte de “Iulius Cezar”, teatrul său se sprijinea în primul rând pe imagini. El a căutat și după “Iulius Cezar” un text non-dramatic pe care să-l poată “construi” el însuși pe scenă – în loc ca, în rolul pe care el însuși îl descrie ca fiind mai degrabă incomod al regizorului, să pună în scenă o altă piesă, deja terminată, așadar în loc să poată presta doar “50 % din munca artistică”. În interviul respectiv, Gerhard Fischer s-a arătat mirat în cel mai înalt grad de reprezentăția “convențională”, “lineară” din “Invictos”, de metoda – cum i se pare lui – învechită a povestitorului.¹⁴⁹ Dar un povestitor, în contextul esteticii postdramatice, nu trebuie înțeles pur și simplu ca o funcție tradițională epic-literară. Faptul că acesta povestește manifestă, aici, contactul direct cu publicul.

În acest teatru al unei *narațiuni post-epice*¹⁵⁰, acțiunea, oricum fragmentată deja și garnisită cu alte materiale, apare numai în starea de dare de seamă: povestit, raportat, comunicat parcă în treacăt. Cât de mult dispare dramaticul sare în ochi foarte tare acolo unde, la Lauwers, este reprezentată moartea. Printre momentele cele mai puternice în acest teatru se numără și acela în care actorii care tocmai au murit în planul ficțiunii, în momentul următor sunt conduși în toată liniștea afară din scenă de către câțiva colegi: o viață scenică a luat sfârșit, actorii rămân legați între ei prin prietenie – unul dintre motivele recurente la Lauwers. În “The Snows of Kilimanjaro” al lui Hemingway (1936), un bărbat bolnav își așteaptă moartea în pustietatea africană fără nicio rezistență. Piciorul lui este atacat de cangrenă, avionul salvator se lasă așteptat, dar bărbatul nici nu vrea să fie salvat. Cu femeia care vrea să-l mențină în viață, el poartă un dialog scandat de ură, oboseală, disperare și dezgust. Povestirea propriu-zisă este grea de patosul existențialist al *understatement*-ului, de densitatea atmosferică; reprezentăția creată de Needcompany este relaxată, lejeră, prietenoasă și plină de umor, pasajele tăioase părând doar citând. Au fost lăsate la o parte toate elementele acțiunii, acelea care, la Hemingway, împing elementele personale în dramaticul de tip spaniol (chiar la începutul spectacolului, din mijlocul scenei, a fost îndepărtat, cu intenții ironice, un uriaș taur spaniol de corridă). În

ciuda faptului că avem de-a face cu o montare calculată și precedată de repetiții, relaxarea (aparentă) a actorilor, renunțarea la o acțiune cu cap și coadă, întreruperea dialogului vorbit și citit prin inserarea de mici dansuri sparg în permanență izolarea procesului scenic. Când teatrul apare ca schiță și nu ca tablou terminat, el le lasă spectatorilor șansa să-și simtă propria lor prezență, să reflecteze, să contribuie ei înșiși la ceea ce nu este terminat. Prețul plătit pentru asta este reducerea tensiunii. Spectatorul se concentrează cu atât mai mult asupra acțiunilor fizice și a prezenței celor ce joacă. Ca mai mereu în lucrările lui Lauwers, seara descrisă povestește despre moarte, despre spaimele ei, despre pierdere – dar povestește cu blândețe, ca de dincolo de moarte. Modelul: urmărim niște oameni într-o încăpere, dar ușa este doar întredeschisă. Din acest motiv, spectatorul privește ca la un party la care participă cunoștințe îndepărtate, dar el nu participă cu adevărat. S-ar putea spune: spectatorul petrece o seară la (nu *cu*) Jan și prietenii lui.

2. *Narațiuni*

O trăsătură esențială a teatrului postdramatic este principiul *narațiunii*: teatrul devine locul unui act al povestirii. (Sporadic, lucrul acesta s-a întâmplat și în film: în “My Dinner with André” nu se întâmplă aproape nimic altceva decât că André Gregory povestește, în timpul unei mese, despre lucrul cu Jerzy Grotowski.) Adeseori ai impresia că nu asisti la o reprezentație scenică, ci la o povestire despre piesa prezentată. Aici, teatrul pendulează între narațiuni extinse și episoade dialogale împrăștiate pe ici, pe colo. Iar descrierea și interesul față de actul ciudat al rememorării/povestirii *personale* a actorilor ajung să devină elementul cel mai important. Se relatează într-o formă teatrală care, cu toate că vedește asemănări cu aceste forme, se deosebește totuși categorial de epizarea proceselor ficționale și de teatrul epic. Începând din anii 70, artiștii de performance și cei de teatru au considerat că sensul muncii teatrale e acela de a situa *prezența* înaintea reprezentației, în măsura în care este vorba de comunicarea de *experiență personală*. Într-un proiect teatral al unor studenți din Frankfurt cu titlul “WYSIWYG” (What you see is what you get, 1989), sub conducerea Renatei Lorenz și a lui

Jochen Bart, realitatea cotidiană a participanților – cumpărături, drumul până la universitate, o vizită la dentist, o întâlnire cu prieteni șamd. – a fost prezentată în toate formele de evocare posibile (imagine, jurnal, fotografie, film, scene dialogale jucate). Astfel, prin reprezentarea mediatică și prin folosirea în cel mai înalt grad conștientă a mediilor de la un capăt la altul a fost obținut un efect anti-media: prezența actorilor menține teatrul în proximitatea întâlnirii personale, spre deosebire de exhibările aleatorii de “realități biografice” în show-urile de dezvăluiri ale televiziunii. De aceea, din concept a făcut parte și faptul că această seară a narațiunilor a fost încheiată printr-o masă comună în aceeași încăpere în care tocmai se jucase.

Povestitul, un act care se pierde în lumea stăpânită de medii, își găsește un nou lăcaș în teatru. Și nu este o întâmplare că, astfel, e redescoperită și povestirea de basme. Bernhard Minetti a realizat o seară de succes (regia: Alfred Kirchner) când a apărut singur pe scena de la Schillertheater pentru a spune povești de-ale fraților Grimm. Într-un spectacol al grupului danez de performance Von Heiduck – un grup care explorează, cu mijloace coregrafice, gestice și scenice erosul, oroarea și potențialul de frică pe care poate să le conțină acesta – dansul se întrerupe brusc și un bărbat povestește cu o voce egal-liniștită și nedramatică timp de aproximativ o jumătate de oră basmul “Porcul de metal” al lui Hans Christian Andersen. O lovitură surprinzătoare într-o seară de teatru care, prin amestecul de citate din filme muzicale hollywoodiene și gesturi erotice provocatoare de auto-înscenare cu mijloace “mute”, povestește despre seducerea și singurătatea corpurilor plăcerii. Momentul narațiunii se întoarce pe scenă și se afirmă în confruntarea cu potențialul de fascinație al corpului și al mediilor.¹⁵¹

Lucrările fraților Claudia și Romeo Castellucci de la Societas Raffaello Sanzio, care abia dacă au un echivalent în spațiul de expresie germană, nu se mulțumesc doar să transforme tragedia (“Orestea”) într-un basm *horror* în care este loc și pentru motive din “Alice in Wonderland”; la “Bucetino” (Tom Degețelul), ei îi plasează pe spectatori în pătucuri de copii de unde aceștia ascultă vocea amplificată de microfon a unei povestitoare aflate în mijlocul încăperii (ca și fel de fel de zgomote de afară). Teatrul politic precum acela făcut de compania

“Bread and Puppet” povestea marile istorii, parabole biblice și alegorii cu ajutorul unor schematizări în manieră *commedia* și al folosirii păpușilor. El preia personajul povestitorului din teatrul epic și, prin urmare, continuă să nareze despre lume. Totuși, în vreme ce teatrul epic modifică reprezentarea proceselor fictive aduse pe scenă și vrea să-l îndepărtează de sine pe spectator, să-l distanțeze, pentru a face din el un observator care evaluează, un specialist, un emitent de verdicte politice, în formele de narațiune post-epice este vorba de relevarea prezenței *personale* a povestitorului, care nu mai trebuie să arate cu degetul; e vorba de intensitatea autoreferențială a acestui contact: despre apropierea în distanță, nu de distanțarea a ceea ce este aproape.

3. Poezie scenică

La Lauwers, realitatea fictivă a piesei sau a narațiunii este adusă înapoi în realitatea scenei, artiștii au adeseori un comportament aparent privat, nemarcat de niciun efort, ei sunt locatarii scenei. Atunci când acționează și ei în rol, nu creează iluzia personajelor respective. Ei își întrerup jocul tot mereu și își îndreaptă privirile frontal spre publicul care se simte astfel implicat în respectivul moment teatral. Asta se extinde asupra întregului proces scenic. Ca și la Jan Fabre, impulsul spre *performance* e captat în forma teatrală, care subminează categorisirea narativ/non-narativ. Lauwers aduce în teatru un simț deosebit de acut pentru ceea ce este repede trecător și supus morții. Pentru el, teatrul este un moment al comunicării unic, care nu mai poate fi adus înapoi. Cu acest accent asupra momentanului se leagă, în lucrările sale, o estetică scenică autonomă, care-l implică în teatru pe artistul plastic: detaliile vizuale, gesturile, culorile și structurile luminii, materialitatea obiectelor și relațiile spațiale alcătuiesc, împreună cu corpurile expuse, o țesătură complexă de aluzii și ecouri, o țesătură care, cu tot aleatoriul aparent și cu toată imperfecțiunea asumată, se constituie în același timp într-o compoziție.

În cursul evoluției artistice a lui Lauwers, se poate observa o evoluție cel puțin bipolară a lucrărilor sale: pe de o parte, lucrările centrate mai mult pe construirea unei situații de contact, pe de alta, acelea în care

realitatea scenică autonomă pătrunde mai mult. Configurația plină de tensiune a elementelor text și corp alcătuiește, laolaltă cu obiectele, oglindiri simultane multiple: lumină și obiect, gheață, apă și sânge; așchii, răni și o “ciopârțită”. În acest spațiu scenic postdramatic, corpuri, gesturi, mișcări, atitudini, timbru, volum sonor, ritm, voci înalte și joase sunt smulse din obișnuitul lor continuum spațio-temporal și combinate altfel. La fel ca o poezie absolută, scena devine un întreg complex, o compoziție din spații asociative. Teatrul lui Lauwers ar putea fi citit, în sensul lui Rimbaud și Mallarmé, ca un nou fel de alchimie estetică, în care totalitatea mijloacelor scenice se alcătuiește într-o “limbă” poetică. Textele sunt legate cu gesturile și corporalitatea artiștilor de pe scenă și, în același timp, fragmentarea și colajul unora sau altora dintre momentele acțiunii fac ca atenția, în loc să se concentreze asupra tensiunii (epice) vizavi de evoluția acțiunilor (povestite sau consumate), să vizeze în totalitate prezența celor ce joacă și asupra oglindirilor și analogiilor reciproce. În felul acesta ia naștere o dimensiune *lirică*, în sensul lui Mallarmé: în alcătuirea poetică, cuvintele și sunetele trebuie să se amplifice prin reflecții și analogii simultane, așa cum se întâmplă într-un diamant, care sclipește din cauză că, în el, razele de lumină se refractă iar și iar.

Un exemplu: în contextul unor texte și scene care trimit înapoi spre *Fin de Siècle*, în “Snakesong Trilogy III” a lui Lauwers are loc o acțiune cât se poate de semnificativă estetic și tematic: urmărită cu încordare de public și, din când în când, de alți actori, o tânără femeie construiește pe scenă, în față, foarte încet și sistematic, din bucăți de sticlă, o piramidă cu un echilibru cât se poate de nesigur, ce dă impresia că e periculoasă și fragilă: pericol de rănire, un aer erotic ce pare “decadent”, autoreferențialitatea căutată a procesului “rimează”, tematic și formal, cu textele “esteticiste” folosite, texte de Mallarmé, Huysmanns, Wilde. Spectatorul crede că se găsește în fața unui “text” necunoscut alcătuit din hieroglife. Om, gest corporal, carne și sticlă, material și spațiu se constituie într-o alcătuire pur scenică, astfel că spectatorului îi revine rolul unui cititor care citește și încearcă să pună cap la cap, semnificantele umane, spațiale și sonore împrăștiate pe scenă. Astfel de structuri/procese situate undeva între poezie, teatru și instalație sunt caracterizate cel mai exact ca *poezie*

scenică. La fel ca un poet, regizorul compune câmpuri asociative între cuvinte, zgomote, corpuri, mișcări, lumină și obiecte.

4. *Între arte*

În “concertele scenice” ale lui Heiner Goebbels ca și în lucrările teatrale de mare varietate formală pe care le-a creat în calitate de compozitor, regizor, aranjor și autor de colaje textuale, totul într-o singură persoană, este vorba de interacțiunea unor structurări spațiale complexe, lumină, video și alte materiale vizuale, cu practici ținând de limbă, precum cânt, recitare, interpretare instrumentală și dans – în parte, la dimensiuni copleșitoare (“surrogate cities”), în parte, în forme mici, cum ar fi combinația între un vorbitor, un muzician (Goebbels însuși) și un artist vocal în “Die Befreiung des Prometheus” (“Eliberarea lui Prometeu”) după Heiner Müller. În aceste forme de spectacol, centrală este reflecția asupra posibilității de a integra artiști din domenii diferite în cadrul unui performance. S-ar putea vorbi despre un teatru “interdisciplinar”. Tema propriu-zisă este însă aceea de a aduce laolaltă limbaje teatrale care altminteri s-ar dezintegra (actorie, muzică, instalație, poezia luminii, cântec, dans...). Teatrul lui Goebbels adăpostește visul despre o altă teatralitate, care ia în calcul mai mult apropierea de unele forme ale artei de divertisment, decât de teatrul cultivat, cu toată ponderea lui. Teatrul acesta nu e postdramatic numai prin absența dramelor, ci în primul rând prin autonomia accentuată a planurilor muzicale, spațiale și de joc. Pe scenă, acestea își manifestă mai întâi valoarea proprie și abia după aceea funcția în relaționarea cu celelalte elemente. Goebbels povestește că, la spectacolul “Newtons Casino”, lucrat împreună cu Michael Simon, o mare parte din creația teatrală a pornit de la ideea de spațiu a lui Simon, la “Oder die glücklose Landung” (“Aterizarea nefericită”), diagonală pe care o schițase Magdalena Jetelová a devenit un principiu compozițional definitoriu pentru montare, care s-a reflectat asupra perspectivelor, liniilor de fugă și unghiurilor. La “Schwarz und Weiß” (“Negru și alb”), “Die Wiederholung” (“Repetarea”) și la alte lucrări, cu greu se mai poate stabili dacă rolul decisiv, pentru autorul punerii în scenă, l-au avut impulsurile tematice (și filosofice), instalațiile scenice (Erich Wonder),

desfășurarea de mișcări scenice ori personalitatea anumitor actori, cântăreți, muzicieni. O serie de alte lucrări se situează în proximitatea acestor încercări, de exemplu instalațiile scenice cu text și muzică ale lui Michael Simon (cu care Goebbels a colaborat într-o serie de producții), cum ar fi *“Narrative Landscape”*, un titlu care trimite pe două căi diferite la caracterul non-dramatic al lucrării: subliniind deschiderea optică a unui câmp și povestitul, în locul reprezentării. Aici a existat interacțiunea unui cântăreț și a unui cal cu obiecte de recuzită – din sticlă – într-o încăpere a cărei întindere și structură, prin rafinamentul conceptului de lumini, fuseseră făcute să apară aproape imposibil de definit. La fel cum, aici, scena se aseamănă cu o pictură, tot așa, în 1997, lucrând la o instalație creată la Kassel pentru *documenta X*, Goebbels a pornit de la o “scenă” urban-arhitectonică, un pod neterminat în centrul orașului. Aici, el a lăsat să pătrundă o serie de semne plastice, acțiuni, gesturi, texte și muzică – o combinație pe care publicul (plasat sub un pod) a urmărit-o cu o anume nesiguranță referitoare la punctul în care începea și cel în care se termina ceea ce se pusese în scenă: *environment*, instalație, concert în aer liber și teatru în unul și același demers. – Deja un titlu precum *“Schauspieler, Sänger, Tänzerin”* (“Actor, dansator, cântăreață”, de Gisela von Wysocki), pentru care montarea a fost creată de Axel Manthey, exprimă în mod exemplar explorarea aceluși “între” în teatrul postdramatic: este vorba despre interacțiunea *performer*-ilor și nu a principiilor artistice abstracte; despre acel *între* ca o reacție reciprocă a diferitelor moduri ale reprezentării, iar nu de adițiunea acestora; nu de senzații multimediale, ci de o experiență situată de-a curmezișul acestor efecte și lângă ele.

5. Eseu scenic

Simptomatice, pentru peisajul teatrului postdramatic, sunt acele lucrări în care, în locul unei acțiuni sau al unor scene, este prezentată reflexia, făcută publică, asupra anumitor teme. Texte “teoretice”, filosofice sau de estetică teatrală, sunt extrase din adăpostul lor care e camera de lectură, universitatea sau facultatea de teatru și sunt prezentate pe scenă – cu conștiința deplină a faptului că publicul ar fi înclinat să considere că

actorii ar trebui să se dedice unor asemenea preocupări *înainte* de spectacol. Există grupuri și regizori care se folosesc de mijloacele teatrului pentru a expune gândirea cu voce tare sau spre a face auzită proza științifică. Se întâmplă ca și în spectacole cu texte de teatru să constatăm că actorii par a fi adânciți mai mult într-o dezbatere despre obiectul muncii lor și despre spectacol, decât în prezentarea acestuia. În lucrările celor de la Matschapij Discordia, se întâmplă ca publicul să asiste mai degrabă la o dezbatere a actorilor asupra obiectului lor de activitate, decât la o punere în scenă. Asemenea treceri spre o formă pe care am putea-o numi eseu scenic, reprezintă de altminteri reversul eforturilor în sens invers, considerabil sporite, din școli și universități, de a teatraliza procesele de învățământ. Sentimentul straniu de distanțare față de acest demers este atenuat de amintirea faptului că folosirea scenei în astfel de scopuri, la prima vedere, străine ei, ar putea să și lărgască posibilitățile teatrului.

Când vine vorba de specia eseului scenic, ne vom duce cu gândul la “Unterstützer” (“Pejosdetotînsudetot”) și “Pfingstpredigt” (“Predică de Rusalii”) ale lui Bazon Brock, la “Shakespeare’s Memory” făcut la Berliner Schaubühne sau la “Elvire Jouvet” a lui Giorgio Strehler. Interesante, ca fenomen intermediar între teatru și eseu, sunt două lucrări ale lui Peter Brook: “L’homme qui”, după bestseller-ul “Der Mann, der seine Frau mit einem Hut verwechselt hat” (“Bărbatul care și-a confundat soția cu o pălărie”) și “Qui est la?”. Cea dintâi prezintă exemple de tulburări patologice de percepție, a doua, sentințe, povestiri, mici dize-uri și mărturii aparținând unor celebri profesori de teatru. În amândouă cazurile, actorii au evoluat într-o atmosferă destinsă, au căzut de acord între ei, de față cu publicul, asupra unor scene anume, au făcut conversație ori au purtat discuții ca la un seminar, li s-au adresat direct spectatorilor și au exemplificat teoria cu scene demonstrative sau cu discursurile exemplare ale unor personaje dramatice. La Christoph Nel, în “Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden” (“Despre confecționarea treptată a gândurilor în timpul vorbirii”), după Kleist, teatrul a constituit tema unei explorări jucăuș teoretice, scenice, a ideilor lui Kleist. Filosofia a fost înconjurată cu joc scenic în reprezentații precum “Symposium” și “Phaidros” la Berliner Schaubühne. Că,

în anii 90, au fost puse în scenă texte ale lui Platon, că Hans Jürgen Syberberg și Edith Clever au realizat un eseu dintr-un colaj de citate în “Die Nacht” (“Noaptea”), că au loc proiecte teatrale cu texte de Freud și Nietzsche – toate astea arată statuarea unei specii a eseului dramatic la sfârșitul secolului la al cărui început, Edward Gorbun Craig a conceput o reprezentație – nerealizată atunci – cu toate dialogurile lui Platon.

Această “specie” a eseului scenic teatral poate fi amplasată, în măsura în care ea însăși se învârtă în jurul teatrului, în succesiunea unor “Impromptu de Versailles” de Molière și “Messingkauf” a lui Brecht. Dacă s-ar evidenția în ele ușurința, caracterul preponderent de schiță și lejeritatea plăsmuirii în locul elementelor încrâncenat asigurate, atunci s-ar cuveni pomenite și lucrările lui *Jean Jourdheuil*, care adeseori au luat naștere cu colaborarea lui Jean François Peyret și cu scenografiile lui Gilles Aillaud (care a creat și multe dintre decorurile lui Grüber). Jourdheuil are merite importante pentru transpunerea – literară și scenică –, în franceză, a operei lui Heiner Müller iar ca regizor, pe acela, nu tocmai minor, de a fi creat o serie de spectacole elegante, spirituale și totodată exacte cu texte ale lui Müller (“Hamletmaschine”/“Mauser”, “Bildbeschreibung”, “La Route des Chars” ș. a.) Unele dintre acestea, prin caracterul lor ironic-reflexiv, se situează undeva între o reprezentația de Müller și eseu teatral despre el. Din această categorie fac parte și serile Müller, organizate de Jourdheuil cu autorul în Teatrul Odeon din Paris și în cursul cărora Müller citea din textele sale. La fel ca în celelalte spectacole ale lui Jourdheuil (cum ar fi “Robespierre”, “Shakespeare, sonetele”), aici nu există patos și identificare neîntreruptă. Caracterul de citat și de demonstrație identifică teatrul lui Jourdheuil ca post-brechtian. Cu toate că eleganța lui jucăușă contrastează cu duritatea și laconismul apodictic al lui Müller, această estetică teatrală se unește cu uluitor de bine cu scriitura, fiindcă scoate în evidență potențialul scenic de reflectare non-dramatică: simboluri emblematice și contemporane sub forma teatrală a eseului scenic.

6. *“Teatru cinematografic”*

Faptul că, dintre trăsăturile stilistice ale teatrului postdramatic, face parte și un formalism pronunțat, nu mai are nevoie de o expunere amănunțită. Avem lucrările teatrale ale unui Wilson sau Foreman, formele teatrale care se orientează după modelul structuralismului, cu sugestiile geometric-mașinale ale dansului postmodern (Cunningham) sau, la regizori mai tineri, tendința de a se juca cu structuri formale reduse. Limba este redată într-un mod aproape mecanic, gesturile și cinetica sunt organizate după tipare formale situate dincolo de semnificație, actorii par să expună tehnici distanțate (dar nu alienante) ale privirii, mișcării, încremenirii, care fascinează ochiul, dar frustrează foamea de semnificație. O acutizare a acestui “formalist theatre”, așa cum foarte precis a botezat Michael Kirby acest amplu teritoriu al noului teatru, este teatrul concret al lui Jan Fabre, cu acea răceală a lui și cu semnificația unor structuri pur geometrice, de neimaginat nici măcar la un Robert Wilson. Un alt exemplu e teatrul portoricanolui John Jesurun, care trăiește la New York, un teatru pe care critica l-a botezat “teatru cinematografic”. De cele mai multe ori, spațiul scenic nu are nevoie de culise, deoarece este structurat, cu rafinament, din suprafețe de lumini, între care secvențele respective sar cu iuțea fulgerului încoace și-ncolo. Secvențe, acesta este cuvântul potrivit, întrucât acest teatru explorează relațiile dintre teatru și film. Sunt aduse în teatru, ușor modificate, dialoguri din filme, principiul montajului e radicalizat. Abia reușești să urmărești firul unei acțiuni, cu toate că încontinuu au loc străfulgerări de începuturi și fragmente ale unui story. Un mod de a vorbi cvasi-mașinal, cu o viteză uluitoare, împiedică să apară conceptele dramatice de individualitate, personaj, fabulă. Ia naștere un caleidoscop de aspecte vizuale și verbale ale unei povești cunoscute doar în mică parte. Impresia de colaj și montaj – videografic, filmic, narativ – ocupă prim-planul, acoperind orice percepție de logică dramatică. Textele pe care Jesurun le concepe el însuși ca autor corespund acestui stil. Ele sunt rapide, abundă în poante și fac frecvent aluzie la modele ale unor dialoguri din filme. În “Rider without a horse”, care se învâрте în jurul situației absurde că, într-o familie, cineva s-a transformat din păcate în lup, există o discuție mai lungă

despre agresivitatea lupilor – este vorba însă de un dialog din thrillerul lui Hitchcock “Păsările”, în cursul căruia un ornitolog neagă cu hotărâre că păsările ar putea să atace oameni (în vreme ce lucrul acesta se întâmplă deja). Numai că, în textul lui Jesurun, păsările sunt înlocuite de lupi.

Jesurun a ajuns la teatru pornind de la studiul sculpturii iar apoi de la dorința de a face film. Pentru el, teatrul înseamnă: să faci un film fără să-l turnezi cu adevărat. Cu ajutorul schimbărilor foarte rapide între “spațiile de joc” decupate prin lumină și recuzită pe o suprafață cât se poate de mică, ritmul montajului cinematografic este aplicat la teatru. Jesurun a lucrat mulți ani în televiziune, iar în teatrul său, această experiență este încă și mai vizibilă decât modelul filmului. Tot după serialul de televiziune și-a structurat, în parte, și modul de reprezentare a spectacolelor: el a început în 1982 prin a oferi teatru în episoade săptămânale, o serie care se continuă, într-o manieră aparte, sub titlul – inspirat de Hitchcock – “Chang in a void moon”, o inițiativă care continuă încă și care între timp a ajuns la peste 50 de episoade, unele dintre ele, umplând câte o seară întreagă și în care au fost angrenați mai mult de 30 de actori. Tendința spre filmic și mediatic este accentuată și de multiplicarea tehnică a actorilor prin imaginile video cu care aceștia par să comunice. Atunci când e vorba de propria lor imagine, uneori supradimensionată, în segmentele de vorbire adresate imaginii este tematizat inevitabil “sinele” actorilor. Ei vorbesc cu imaginea lor, cu ei înșiși ca o instanță de dimensiuni excesive, ce deține controlul. Deoarece trebuie să-și coordoneze cu toată precizia rostirea cu textul înregistrat anterior pe video, apare o stranie mașinalizare a corpului și totodată un proces prin care imaginea tehnologică prinde viață. Aproape în treacăt, ideologia teatrală clasică a prezenței și a condiției viului este demontată prin întrepătrunderea neîncetată dinte prezența mediatică și cea personală. În “White Water”, 1986, structura este folosită pentru a ocoli, prin joc teatral, dimensiunea fantomatică a virtualului. E vorba despre un băiat care afirmă că a fost martorul unei apariții mistice, care, în relatarea sa, se încâlcește în numeroase contradicții de nesusținut, dar care, neafectat de inconsistența rațională din relatarea sa, nu renunță deloc la propria sa “versiune” a experienței pe care susține că a avut-o. E drept că în teatrul lui Jesurun apar și situații “dramatice” în dialoguri, dar ele rămân frag-

mente pe care spectatorul ar trebui să le dezvolte în continuare. Personajele apar ca niște mașinării de vorbit golite de orice psihologie și neagă astfel uzanțele, atât pe acelea ale teatrului, cât și pe acelea ale cinematografului pe care îl citează. Prin procedeul cinematografic, acest teatru fără dramă devine în mod straniu teatru în și mai mare măsură. În pofida încrucișării atâtor planuri, “rizomul” format din imaginea media, aparatură, structuri de lumină și actori nu se dezintegrează. El este menținut la un loc prin rigoarea formală și prin *textul de rostit*. În felul acesta, limbii vorbite, care se vede devalorizată ca mod de caracterizare individual-psihologică, îi revine rolul de a fi un plan constituiv de legătură.

7. *Hipernaturalism*

Puterea economică și ideologică a industriei de imagini filmice și electronice a fost aceea care a făcut ca cea mai plată dintre concepțiile despre artă, despre ce anume ar putea și ar trebui să fie ea – anume copia sau “simularea” perfectă a realității – să devină dominantă iar fixarea pe atracția trivială pe care o exercită iluziile de realitate de acest fel a fost în măsură să capete demnitate teoretică. Împotriva acestei atrofieri, arta, așa cum a evidențiat, cu maximă acuitate, Adorno, caută să se apere prin manevre accentuate de delimitare precum disciplinele ezoterice, provocarea, negația, “negativitatea”. Odată cu difuzarea lor în masă, mediile fotografice au promovat ideologia naturalistă ca și când aceasta ar fi fost și cel mai natural lucru din lume, în vreme ce interesul față de stilizare, alienare, distanțare sau gradare, pe scurt: față de ponderea proprie a *formelor* artistice ca structurare și reflecție a dispărut. Formele artei și genurile ei, abia dacă mai sunt percepute ca realitate proprie; ele tind să rămână doar moduri diferite ale consumului (“cartea despre filmul”), vehicule care transportă singurul lucru interesant, *story*-ul. Într-o scrisoare către Schiller, la sfârșitul anului 1797, Goethe¹⁵² observa că oamenii voiau să vadă romanele citite cât mai repede cu putință la teatru – astăzi ar fi televiziunea sau filmul –, că ei voiau să vadă descrierile literare în același timp ca tablou – “gravate în cupru”. El se plângea că toate astea chiar erau livrate, “... pentru că artiștii care, în fond, ar trebui

să creeze operele de artă în puritatea propriilor lor condiții, cedează tendințelor impuse de spectatori și ascultători de *a găsi că totul este pe deplin adevărat*.” Și, “pentru ca nu cumva să mai rămâne vreo activitate pentru imaginația lor, totul trebuie să fie adevărat în sens senzorial, pe deplin prezent, dramatic iar dramaticul însuși trebuie să treacă cu totul de partea a ceea ce este realmente adevărat.”¹⁵³

Există, cu privire la redarea naturalistă, o deosebire fundamentală între film, pe de o parte, și teatru și literatură, pe de altă parte. Pentru teatru, hotărâtoare devine o trăsătură pe care o are și literatura: faptul că nu copiază, ci semnifică. Imaginea teatrală are, cum s-ar zice, o “densitate” mai mică, ea prezintă o sumedenie de lacune, în vreme ce imaginea fotografică nu prezintă niciuna. Funcționează, aici, aceeași deosebire pe care o constată Adorno între film și text: “Reproducerea mai puțin densă a realității în literatura naturalistă încă mai lăsa loc pentru intenții: în structura fără lacune a dublării realității prin aparatura tehnică a filmului, fiecare intenție, fie ea adevărul însuși, devine minciună.”¹⁵⁴ Cu alte cuvinte: “Naturalismul radical pe care-l pune la dispoziție tehnica filmului ar dizolva la suprafață orîșice coerență de suprafață a sensului și ar ajunge într-o opoziție extremă față de realismul familiar.” Din rațiuni comerciale, filmul în linia Lumière este nevoit să intre într-o contradicție de principiu cu premisa lui naturalistă, atunci când el introduce în redarea realității sens, perspectivă, intenție. Acum, e adevărat că în teatrul postdramatic există o reîntoarcere a unor caracteristici stilistice *naturaliste*, căroră am fi fost tentați să le acordăm șanse minime de viitor după teatrul epic, absurd, poetic și formalist. (Dacă am vrea să urmărim radicalismul lui Baudrillard, atunci vechea întrebare în legătură cu imaginea originală și copia ar fi complet rezolvată. Dacă nu mai există decât “simulacrul”, care poate fi înțeles ca o producție artificială de imagini originare, atunci realul nu poate fi cu niciun chip deosebit de un simulacru care funcționează perfect iar naturalismul nu mai prezintă niciun fel de probleme.) Naturalismul se regăsește în forme de teatru în care, la prima vedere, nu se mai prezintă decât o redare mai mult sau mai puțin distractivă a cotidianului în proporție de 1:1. Dar trebuie să facem deosebirea între noile forme de naturalism exacerbat și reflectat și cele ale “pseudorealismului din industria culturală” (Adorno). Ceea ce – proba-

bil, și sub impresia realismului fotografic – părea naturalist în teatru încă din anii 70, reprezintă și o formă de *derealizare*, iar nu de perfecțiune a redării. Werner Schwab a scris piese în care, dintr-un mediu al de-gradării, al obtuzității și al filistinismului, ia naștere, în cotidianul descris cu precizie caricaturală, o violență goală de sens ca oroare cu desfășurare ritualică. Odinioară, marele realism a “descoperit” drama în cotidianul aparent lipsit de evenimente al burghezilor, în conversația, în viața monotonă a celor din straturile de jos. Teatrul, și cel realist și naturalist, a fost definit nu numai prin faptul că el reda ceea ce societatea mai bună refuza, ci și prin faptul că ridică viața reală prin formă până la înălțimea dramei. Noul naturalism al anilor 80 și 90 prezintă situații care arată decădere grotescă și absurditate. E drept că și în lucrările teatrale mai noi se practică o exacerbare a realității, dar acum are loc exacerbara în jos: Acolo unde sunt latrinele, drojdia, ceea ce coboară sub limita oricărui gust, acolo regăsim personajul ascuns al țapului ispășitor, pe Pharmakos. Lucrul cel mai de jos nu e, ca în naturalism, adevărul, realul care trebuie dezvăluit pentru că a fost ocultat și refutat. Lucrul cel mai de jos e noua “sacralitate”, adevărul propriu-zis, acela care spulberă norma și regula: *risipirea* în drog, decădere și ridicol. Nelegiuirea care se consumă banal în cotidianul filistin preia funcția și însemnătatea “celuilalt”, ale excepției, ale monstruosului și nemaiauzitului, ale extazului. Ar fi o eroare ca, pe baza acestei “încărcări” a realității banale și triviale, să vedem aici doar un nou naturalism. Dimpotrivă, vom alege aici noțiunea de *hipernaturalism*, pentru că ea ne trimite la aceea de “hiperrealism” a lui Baudrillard, care desemnează o asemănare lipsită de referințe, generată mediatic, exacerbată a lucrurilor cu ele însele, iar nu măsura în care imaginile sunt sau nu adecvate realului.

Din scenele cotidiene de televiziune, formate la școala mediilor, în scena hipernaturalistă poate să irumpă, fără niciun comentariu și fără nicio interpretare, o *viziune fantastică*. Apar modele triviale utopice de mare intensitate. Spațiul locativ strâmt al sub-proletarilor din “Moeder en Kind”, un spectacol al trupei Victoria (care, în anul următor, a primit Premiul Festivalului de Teatru pentru producția “Bernadette”), se transformă într-o țară de vis a șlagărelor, pe cât de fabuloasă, pe atât de nebună, atunci când, unul câte unul, personajele își exprimă, prin șlagăre

și muzică rock, dorurile lor cele mai adânci. În “81 de minute”, Lothar Trolle a pus în scenă viața cotidiană a vânzătoarelor dintr-un super-market în așa fel încât, din povestirile și micile lor conflicte, urcă dintr-odată dorința utopică. Transformarea bruscă a cotidianului în absurd se produce adeseori în aceste forme de teatru mai mult decât naturaliste: experiențele de viață sau evenimentele povestite devin din în ce mai improbabilși sunt de un comic grotesc, ca în textele formate la școala stilului de televiziune ale lui René Pollesch. Din scene din viața de zi cu zi se dezvoltă întâmplări bizare (Werner Schwab). Tendințe asemănătoare pot fi constatate în piesele unor Wolfgang Bauer, Kroetz, Faßbinder (“Katzelmacher”, “Bremer Freiheit”), Turrini, Vinaver, Michel Deutsch ș. a. În acest hipernaturalism teatral, lucrurile care se găsesc mai jos de suprafață sunt aduse la lumină nu printr-o dramaturgie a demascării, ele nu sunt nici interpretate social, ci se revelează într-o serie de extaze lirice și plastice ale imaginației.

În contexte diferite s-a folosit de noțiunea de “hiperrealism” și Jean Pierre Sarrazac. El vorbește cu intenții critice despre faptul că multe piese de teatru au cultivat un hipernaturalism în sensul unui naturalism de “gradul doi”. Cu acest prilej, lumilor de jos li s-ar conferi farmecul exoticului, care ar fi oferit spre consum.¹⁵⁵ Într-adevăr, naturalismul, care a fost criticat cu toată asprimea de Brecht, a fost o dramaturgie a compasiunii. Oricât ar fi devenit de problematic cultul compasiunii ca înlocuitor de emoție (lacrimi nu lipsite de urmări, din cauză că se cer schimbări sociale), din orice reprezentație dramatică se ridică revendicare implicită a ideii de a participa la o trăire: a simpatiza, a compătimi, a fi alături de, a se bucura împreună cu destinul fictiv al personajului fictiv pe care-l întruchipează actorul. Iată însă că, în locul unei dramaturgii grotesc-tragicomice, așa cum încă le plăcea lui Dürrenmatt și Frisch să o practice, într-o vreme în care, după părerea lor, numai comedia mai putea să ajungă la lume, în expunerea “vieții de jos” intervine un uluitor deficit de patos, un proces de “dépathisation”¹⁵⁶. Pentru caracterizarea unui întreg gen de forme de teatru se impune cuvântul “cool”. Este, pentru teatrul postdramatic, o trăsătură semnificativă aceea că tinde spre un *joc cu răceala*. În mod repetat se întâlnește o tendință spre *désinvolture* și distanță ironic-sarcastică. Indignarea morală rămâne pe

dinafară atunci când o aștepți, incandescența dramatică lipsește, cu toate că realitatea e copiată cu trăsăturile ei greu de suportat. Ar fi mult prea simplu să se moralizeze și această observație și să se conchidă asupra unei insensibilități sociale a celor care fac teatru. Și ar fi și superficial să se tragă concluzia că, în teatru, absența unei satire sociale cu o țintă mai precisă derivă dintr-o orbire pe care o aduce cu sine lumea de idei și sentimente a micii burghezii.¹⁵⁷ Dimpotrivă, noul teatru se cuvine înțeles pe fundalul cuprinzătoarei virtualizări a realității și a masivei penetrări a întregii percepții de către modelul mediatic. Confrunțați cu forța de impregnare și cu răspândirea masivă, aproape imposibil de ocolit, a realității mediatizate, cei mai mulți dintre artiști nu văd nicio altă ieșire decât aceea de a le grefa (“greffe”) modelelor existente propria lor muncă, în loc să facă încercarea, aparent lipsită de speranță, de a găsi formule artistice total diferite/ deviante. Însă, prin faptul că aceste clișee mediatizate se insinuează în orice reprezentare, momentul acesta nu mai poate să fie departe. *Cool* este denumirea pentru o emoționalitate care și-a pierdut “propria” ei expresie în asemenea măsură, încât tresăririle sentimentului, oricare ar fi ele, nu mai pot fi prezentate de acum înainte decât între ghilimele, și nicio tresărire pe care odinioară drama putea s-o arate nu mai este admisă altfel decât trecută prin filtrul ironiei și ale esteticii mediilor.

8. *Cool Fun*

În anii 80 și 90, noile generații din teatru caută aproape cu furie un “real” care, prin refuzul formei, să vrea să provoace și să fie expresia adecvată a unui sentiment al vieții tulburat, dar și intensificat din disperare. Procedând astfel, teatrul imită și reflectă mediile atotprezente cu sugestia lor de nemijlocire, dar caută în același timp o altă formă sub-publică de aparentă exuberanță, dincolo de care să devină perceptibile melancolia, singurătatea și disperarea. Acest stil de joc frapant al teatrului postdramatic își găsește adeseori inspirația în divertismentul de televiziune și cinematografic, fără să se uite la nivel, se raportează la *splatter movies*, la *quiz shows*, la publicitate, muzica disco și fondul cultural clasic și înregistrează totodată starea spectatorilor, mai ales a celor mai tineri, între

resemnare, rebeliune, tristețe și dorința de viață trăită intens și fericit. Aceste forme de teatru, care adeseori abia dacă mai sunt teatru, ar putea să răspundă sentimentului fundamental al unei nesfârșite penurii de viitor, care nu poate fi acoperită nici măcar de afirmarea, oricât de forțată ar fi aceasta, a ideii de “distracție” în acum. Condiției statice a socialului (în ciuda frământărilor care au avut loc în 1989 în politica mondială), artele abia dacă i se pot opune frontal, ele se pot confrunta cu ea mai degrabă printr-o atitudine de evitare și de ignorare. Asta pune bazele pentru *cool fun* ca atitudine virulentă estetic. Cu greu vor fi găsite vreodată aici acțiuni dramatice, mai degrabă imitarea ludică a unor scene și situații din romane polițiste, seriale de televiziune sau filme. Când apare oarece *action*, atunci numai pentru a expune indiferența acesteia. Teatrul oglindește descompunerea experienței și fărâmițarea ei în fragmentele și emoții minuscule precum și, iarăși, preponderența experienței transmise mediatic.

Acestui fun îi corespunde aplecarea, constatabilă de la un capăt la altul, spre parodie, tendință ce a putut fi deja constată în teatrul absurdului. Dacă vorbim de deschiderea procesului teatral, de întoarcerea teatrului de la statutul de obiect la experiența desfășurării unui proces comun care, la sfârșit, nu mai permite nicio distanță interpretativă, atunci, parodia e aceea care s-a oferit dintotdeauna să producă această deschidere. Ea este o varietate a formelor de intertextualitate diferențiate în detaliu de către Genette¹⁵⁸. Evocându-se cunoașterea altor texte (imagini, sunete) și confirmându-se apropierea lor parodică prin râsete, *publicul este teatralizat* – cabaretul și comedia trăiesc, la fel ca și acel *cool fun*, din această formă de interacțiune. Pe deasupra, ea permite ca gradul de distanță față de ceea ce s-a citat să rămână deschis. Bineînțeles că referința la lumea în care trăim este deja înscrisă în actul cel mai simplu de receptare – recunosc numai acele lucruri pentru care găsesc deja o schemă analogă în orizontul experienței mele. Cu toate astea, e important, din perspectiva esteticii teatrale, dacă această stare de lucruri este “actualizată”, dacă în intenția estetică și în percepția spectatorilor implicarea propriului orizont este explicită ori numai latentă. Spectatorul urmărește un parcurs alcătuit din aluzii, citate și contracitate, glume pentru cunoscători, motive din filme și muzica pop, un mozaic pestriț de

episoade rapide, adeseori minuscule: totul pe un ton distanțat ironic, sarcastic, “cinic”, lipsit de iluzii și “cool”. Lumea preferă până și cel mai nesărat calambur, decât să înghită insuportabila “seriozitate” mincinoasă a retoricii publice și oficiale. René Polesch, Stefan Pucher sau compania “Gob Squads” sunt câteva exemple germane și englezești pentru încercarea de a explora cu încăpățănare în acest spirit după conexiuni contemporane între tehnologia medială și actori live. Ele formulează vise într-o “amețitoare imobilitate” (Paul Virilio), care operează fără un context dramatic, mai degrabă asociativ și pop-”liric”. (Texte de Rolf Dieter Brinkmann au fost transpuse scenic în mai multe rânduri de Stefan Pucher).

Din acest teatru face parte și o nouă înflorire a *culturii clubului*: în noi forme de teatru de sufragerie (anunțul circulă între prieteni și cunoscuți, spectatorii sunt invitați direct în sufrageria proprie), în aranjamente teatrale ce generează contactul nemijlocit cu publicul. “În blocuri cu apartamente cu chirie, prin curți dosnice, în zone industriale dezafectate se găsesc încăperi care sunt spații de trecere: în realitate locuință, totodată însă și galerie, bar și loc al unui *happening*. Aceste cluburi și locuri de întâlnire sunt instalații provizorii, care se tem de *mainstream*, idile marginale. El trăiesc exact atât cât ține distracția pe care o găzduiesc.” Formele de exprimare ale acestei “*club-culture*” reunesce “cultura trivială a majorității lipsite de gust, mărfurile de masă, fabrica socialistă de bunuri de consum și barocul postbelic, pe Superman și lumina lumânărilor”.¹⁵⁹ Kitsch ostentativ, solidarizare cu gustul maselor, rebeliune și sete de *fun*, toate astea la un loc. De cele mai multe ori, abia dacă se consumă vreo acțiune pe planul realizării scenice. Dimpotrivă, sunt alese situații accentuat incidentale și lipsite de importanță: un party, un show de televiziune, o întâlnire în discotecă; și, pornind de la astfel de situații, sunt prezentate, sub formă de povestire, fantezii, experiențe, anecdote, glume. Cu diaproiectoare, fotografii, scene jucate, dialoguri presupuse, înregistrări video și audio, elemente de show și narațiune, în astfel de locuri se prezintă tot ce se poate, de la trivialitatea agresivă până la inteligența marginalizată.

“Gob Squad” din Nottingham nu joacă numai în teatre, ci și în birouri, galerii și parcuri. Estetica juvenilă urbană reflectă aici apropierea

și distanța dintre oameni într-o manieră adeseori uimitoare. În “Close Enough to Kiss”, actorii sunt “încuiiați” într-o încăpere mai mult lungă, cu pereți din oglindă transparentă numai pe o parte, în care ei se dau în spectacol într-o manieră vesel-disperată pentru publicul de afară. E vorba, dacă dorim, de un teatru “radical epic”. Numai că nu este un autor acela care, printr-un “rol” într-o lume fictivă a scenei, își desfășoară temele și gesturile alimentate și mijlocite în mare măsură de o percepție secundară a mediilor, ci un număr de “persoane mediocre”, adeseori abia caracterizate individual. Gluma necruțătoare tinde atunci spre expunerea sarcastică, ironică, a obscenității, a violenței cotidiene, a singurătății și dorințelor sexuale, totul coroborat cu citarea ironică a culturii triviale și cu implicarea acesteia. Ar fi de amintit aici o serie de proiecte ale unor oameni de teatru tineri de la secția de teatrologie aplicată din Gießen, la care elaborarea colectivă și atmosfera fundamentală „cool” ajung să fie convergente. Combinația de situații teatrale și cultura clubului, specifică tineretului, caracterizează și creația unor companii precum “showcase beat le mot”. Teatrul este supra- sau sublicitat prin anumite forme de contact, ca la “She she pop”, unde actorii au negociat cu publicul ce anume să se joace, sau în “Hautnah” al lui Felix Ruckert, unde spectatorii se strâng mai întâi într-o atmosferă asemănătoare cu aceea a unui bar, de unde apoi fiecare în parte își “alege” câte un dansator pentru ca, apoi, în încăperi separate, acesta să îi danseze “hautnah” (aproape de tot), fiind și implicat într-o formă de interacțiune.

Serile extrem de destinate ale celor de la BAK-Truppen din Bergen (Norvegia) creează și ele o atmosferă de participare intensă și cordială, fiindcă teatrul este făcut aproape “invizibil”. Publicul abia dacă bănuiește despre ce e vorba, dar atitudinea persoanlă de lucru creează o situație care situează comunicarea teatrală între planul public și cel privat. Momente de diletantism aparent improvizat (mai mult ȝopăială decât dans), contact vizual cu spectatorii, întreruperi ale jocului, apropierea de spectatori provocată de deficitul de profesionalism, renunțarea aproape totală la o structură implicând acțiuni – toate astea dau naștere *sentimentului de comunitate*. Literatura are numai funcția de a da cheia: în 1989, “Germania. Tod in Berlin” a lui Müller, în 1990, “Când se trezesc morții” de Ibsen, în 1991, “Peer, tu minți. – Da”, care a plecat de

la “Peer Gynt”. De cele mai multe ori, structura include momente de jucăușă auto-periclitare sau auto-alterare: toți actorii poartă pe ochi un fel de scoici (“adevărate”) de un albastru alienant de intens (în spectacolul despre mincinosul Peer Gynt) sau inhalează heliu, ceea ce, pentru scurte perioade de timp, transformă vocea în mod grotesc, ori detonează pe propriul lor trup mici corpuri explozive, ca acelea pe care le poartă actorii în filme atunci când trebuie să simuleze că au fost împușcați.

Mai cu seamă în Țările de Jos și în Belgia s-a dezvoltat o foarte vie cultură teatrală a companiilor, care dau reprezentații și în teatre mari și în centre culturale și sunt tratate ca egale în drepturi cu teatrele stabile. De cele mai multe ori, e vorba de actori și spectatori tineri care se reunesc în cazul unor companii precum “Dito Dito”, “t’ Barre Land”, “Toneelgezelschap Dood Pard” sau “Theater Antigone”. Spectacolele sunt caracterizate printr-un amestec aparte de atmosferă de teatru școlar, de petrecere și teatru popular. Actorii se urcă pe scenă agale și relaxat, stau de vorbă între ei, aruncă priviri spre public, par a cădea de acord între ei. După care se prea poate ca, treptat, să înceapă să se înțeleagă că sunt pe cale să-și împartă roluri. Glume, în interiorul și în fara piesei, convorbiri particulare și un fel de a juca ce nu intenționează să ascundă deficitul de profesionalism, apoi trec în scene de joc, care pot fi din nou întrerupte. Întrebuințarea unor elemente de recuzită, atitudinea, felul de a vorbi: totul rămâne în același timp destins, alienant și epic (toți actorii își “arată” înfățișarea, doar rareori mai inserează scene stilizat-identificatoare), spectacolul se desfășoară întotdeauna înspre public. Textul dramatic jucat fragmentar și într-o manieră înrudită cu universul de experiențe al tinerilor este folosit consecvent drept material, pentru a se reprezenta propriile griji – de exemplu, un conflict între rege și prinț (e vorba aici de de reprezntația, aleasă pentru calitatea ei de model exemplar, cu “Henric IV” de Shakespeare), e conflictul între părinți și copii. Nu calitatea apropriei unui text clasic, ci un *teatru neamenințător* ca eveniment social este scopul. Se recunosc, aici, laboratoare din care pleacă o vitalitate ieșită din comun: teatru fără dramă (chiar atunci când aceasta e folosită) și fără povara copleșitoare a tradiției unei bogate literaturi dramatice (ca în Germania). Este poate la îndemână întrebarea de ce trebuie discutate fenomenele explicate aici, devreme ce, cum se

vede aproape fără putință de îndoială, multe dintre ele nu se pot ridica la standardele unor pretenții artistice mai înalte în ceea ce privește profunzimea și forma. Iată răspunsul: pentru că această căutare a unor moduri de exprimare și comportament dincolo de cele ale establishmentului, chiar și atunci când mijloacele artistice clachează în mare măsură, este superioară celor mai multe dintre producțiile rutinate. Pentru că, pe lângă plăcerea sesizabilă a jocului teatral, aceste spectacole transmit cu intensitate tristețe, compasiune, mânie în privința relațiilor și dorința unui alt fel de a comunica și, chiar și ca *artă* proastă, ele sunt *teatru* mai bun decât e adeseori teatrul “bun” ca artă și meșteșug. Mai degrabă din direcția unor astfel de momente teatrale situate între pop și seriozitate, decât dinspre rutina calificată a reprezentării clasice sunt de așteptat, în viitor, noi modalități de abordare a teatrului – și a literaturii.

Dacă ne uităm la teatrul stabil care ar putea fi cel mai lesne comparat cu această “scenă”, Berliner Volksbühne, vom face următoarea constatare: până și un teatru înzestrat cu toate competențele, inclusiv în plan artistic, consideră că șansa lui constă în situarea deliberată sub toate standardele critice. Prin intermediul provocării evidente, teatrul reușește să se afirme nu prin poziția lui culturală sau “dramatică” superioară, ci ca moment live într-o dezbatere publică. La Berliner Volksbühne, lucrul se desfășoară într-o atmosferă impregnată de discuții politizate, de delimitare a opiniei și de formarea de grupuri de aceeași orientare. În caietul-program al spectacolului său “Golden fließt der Stahl” (“Auriu curge oțelul”), Frank Castorf a remarcat că, spre deosebire de postmodernismul vest-european, artiștii din fosta RDG au particularitatea de a se vedea ca pe niște “politicieni ratați”, care livrează o contribuție la ideologie, “oricât ar fi de ironică ar fi maniera în care o fac” acest lucru. (Se cuvine menționat, în acest context, fenomenul Christof Schlingensief: prin acțiunile sale situate undeva între pop, dada, suprarealism, politică și teatru al mediilor, el a reușit să impună, în mass media, o serie de probleme politice – într-o manieră care bineînțeles că pendulează între show, scandal și politică, care ajung nu o dată să se confunde.) Situate pe o rafinată pistă a trivialității, montările lui Frank Castorf pun teatrul în relație cu colportajul și banalitatea și articulează în felul acesta o spirituală rebeliune (pe alocuri, însă, doar stupidă), care firește că merge în gol pe

măsură ce se îndepărtează de “originile” ei situate în fosta RDG. Farsa “Pension Schöller” (“Pensiunea Schöller”) este cuplată cu “Die Schlacht” (“Bătălia”) a lui Heiner Müller, în “Golden fließt der Stahl”, sunt introduse o piesuță anostă a lui Karl Grünberg și material textual din “Wolokolamsker Chaussee”.

9. Un teatru al spațiului “împărțit”

O radicalizare deosebită a principiului non-mimetic în teatrul post-dramatic a fost întâlnită la compania *Angelus Novus*. Lucrările temeinic documentate¹⁶⁰ ale acestui teatru și – după dizolvarea companiei – mon-tările și workshopurile lui *Josef Szeiler* (printre altele, la Berlin, Londra, Tokio și Argos) s-au desfășurat cu publicul: vorbire și citire elaborată prin improvizație, simplă prezență corporală intensă a actorilor într-o situație în care nu există deosebire între scenă și spațiul destinat spectatorilor. La spectacolele care sunt concepute ca o continuare publică a lucrului din repetiții (în principiul, repetițiile sunt și ele publice), spectatorii pot să vină și să plece după cum consideră ei. Ceea ce con-tează este *spațiul împărțit*: el este perceput, utilizat și, în sensul acesta, *împărțit* în egală măsură între cei ce joacă și toți spectatorii. Prin concen-trarea sesizabilă ia naștere un spațiu ritualic lipsit de rit. El rămâne deschis, nimeni nu rămâne pe dinafară, trecătorii pot să arunce o privire înăuntru, spectatorii, jurnaliștii, toți cei interesați pot să vină și să plece. La lucrarea “Hamlet/Hamletmaschine” în 1992, la Tokio, când s-a lucrat într-un studio de film, marea poartă de la intrare, dinspre stradă, rămânea larg deschisă. Deoarece durata stabilită pentru repetiții, iar apoi pentru reprezentații putea fi depășită de fiecare dată, sentimentul față de afară și înăuntru se intensifica, pătrunderea în hală și părăsirea ei începea să fie simțită ca act, chiar ca decizie a spectatorului. Lumina care cade înăuntru, care se schimbă odată cu ora și momentul zilei, pătrunde în conștiință, umple spațiul cu un timp-lumină concret. Teatru deschis, despre care, având în vedere absența rolorilor, a mijloacelor scenice, a acțiunilor, aproape că e cu neputință de menționat unde are loc de fapt, și care cu toate astea desfășoară o intensitate ieșită din comun.

Pentru actori, “acțiunea” de a vorbi, de a citi cu voce tare, de a improviza în lipsa acțiunii, a rolului și a dramei reprezintă o provocare. În cazul acestui tip de aranjament, ei nu se bucură de protecția scenei, sunt expuși din toate părțile, inclusiv din spate, privirilor, deconcentrării, poate chiar deranjării și agresiunii din partea unor spectatori nerăbdători sau iritați. Stupefiantă răbdarea cu care publicul japonez, complet surprins de absența așteptatului teatru al acțiunii, a încercat să-și explice întâmplările, pentru el, ieșite din comun în gradul cel mai înalt: oameni înveșmântați în negru, care nu “joacă”, nu acționează nicio culisă, nu au niciun “rol”, ci, într-o libertate disciplinată a improvizației, rostesc textul *Hamletmaschine* al lui Heiner Müller, amestecat cu pasaje în germană, așadar cu neputință de înțeles, îl rostesc, îl distribuie în spațiu individual, în cor, ca femei și bărbați, interiorizat, ca strigăt general ori adresându-se anumitor spectatori. *Teatru postdramatic al rostirii*, uneori și al citirii de text, al vocilor, al minimalismului teatral. El conține o concentrare asupra textului care e atemporală, care vine din vremurile străvechi ale teatrului, și o reducere alienantă. Motivele minimale voce, corp, spațiu, durată, resping farmecul iluzionării și, din acest punct zero, dau naștere unei teatralități de o speță cu totul diferită. Dragostea secretă a teatrului se îndreaptă, aici, spre *arhitectură*: teatrul lui Josef Szeiler poate fi înțeles, doar cu o doză mică de exagerare, ca pregătire ceremonioasă de a recupera spații din tăcere și din uitare prin intermediul vocilor, corpurilor, gesturilor și coregrafiei, de a le face să devină sonore și să ajungă la o vizibilitate emfatică pentru o vedere care se produce cu întregul corp, cu propria mișcare și poziționare în spațiu, nu numai cu aparatul optic al ochilor.

Acțiunea apare numai sub formă de conținut al textelor, care sunt vorbite și citite, texte epice precum “Iliada” lui Homer, piese de Beckett și Müller, Brecht și Eschil. Ceea ce se petrece în planul real-corporal, e un repertoriu de fenomene gestuale. Nicio lume a scenei nu caută să comenteze ceea ce spune textul, cu atât mai puțin să ilustreze. Ca să suspende despărțirea dintre spațiul de joc și acela al spectatorilor, teatrul renunță, una după alta, la toate jucăriile care altminteri sunt considerate ca necesare, chiar constituive pentru teatru, până și la acțiune – joc de roluri și dramă – în favoarea unor acțiuni în mare măsură improvizate,

ce vizează o experiență specifică a prezenței, la co-prezența *idealiter* egală în drepturi a actorilor și a spectatorilor. Caracterul unei “situații” în sensul descris mai sus se realizează, aici, prin următorii factori: în primul rând, spectatorul nu are de ales și, prin intrarea sa în spațiul teatral, el devine, pentru ceilalți spectatori, un element al teatrului, unul care “participă la joc”. Fiecare în parte devine *unicul spectator*, pentru care actorii și restul publicului sunt teatrul “lui”. În al doilea rând ia naștere o conștiință acută a *propriei prezențe*: ce zgomote produci, în ce raport te afli față de ceilalți oameni prezenți șamd. În al treilea rând, apropierea corporală de actori te obligă să intri în contact nemijlocit cu ei (priviri, schimburi de priviri, posibil și atingeri fugare) și, în acest contact, ai experiența unei sfere “subdefinite” într-un mod aparte – ea nu e nici pe de-a întregul publică, nici cu totul privată. Sentimentul nemijlocit al unei comunicări “îndoelnice”, provocate corporal-spațial, declanșează un proces de reflecție la anumite forme de comportament și comunicare interpersonală. În sfârșit, la acest tip de acțiuni este prevăzut un spațiu nu doar pentru propria participare “automată”, ci și pentru cea deliberată: spectatorii pot lua decizia de a urma un actor în mersul său cu încetinitorul; uneori există texte care fac posibilă participarea la rostire și la citire șamd. Textul, corpul și spațiul alcătuiesc o constelație muzicală, arhitectonică și dramaturgică ce rezultă din legătura dintre momentele predefinite și cele imposibil de planificat: fiecare dintre cei de față își simte prezența în spațiu, propriile sale zgomote, larma, poziția în spațiu, sunetul pașilor și al cuvintelor. Este determinat să fie el însuși prudent, să aibă grijă și să țină seama de întregul situației, de tăcere, de ritm, de mișcare. Prin faptul că teatrul este în asemenea măsură înțeles ca “situație”, el parcurge în același timp un pas spre dizolvarea și totodată spre intensificarea teatralului. El pornește de la încercările din anii 60 și 70, în cursul cărora deja rolurile spectatorilor și ale celor activi treceau unele într-altele și radicalizează pe nesimțite *responsabilitatea* spectatorului față de procesul teatral, la a cărui realizare acesta poate să participe, dar pe care, prin comportamentul său, poate să-l și deranjeze ori chiar să-l compromită. Vulnerabilitatea procesului se transformă în rațiunea lui de a fi și lansează întrebări referitoare la normele comportamentului cotidian. La Fabre, responsabilitatea constitutivă a tuturor

celor implicați, inclusiv a spectatorilor, rămâne, pentru teatru, o dimensiune virtuală. Rămâi spectator și trebuie să-ți justifici propria participare la procesul aflat în curs de desfășurare. Aici, dimpotrivă, teatrul îi oferă practic fiecărui spectator posibilitatea să-l deranjeze vizibil prin acte insensibile sau de-a dreptul agresive, să-i împiedice desfășurarea.

Distanța estetică a atins un nou prag minim în spectacolele timpurii ale companiei *La Fura dels Baus*. În vreme ce, la Madrid, teatrele subvenționate și cele particulare jucau un rol dominant, în Catalonia se putea observa, încă sub dictatură, o viață intensă a grupurilor independente: Els Joglars, Els Comediants și La Fura dels Baus au devenit cunoscute pe plan internațional. Sigur, La Fura dels Baus este un caz extrem, dar din extreme se poate citi și dialectica ascunsă a formelor teatrale moderate. Teatrul acesta nu se mulțumește să-l implice pe spectator de bună voie: oamenii sar tot mereu în lături la fel ca o turmă, ori de câte ori căruțele butucănoase sunt trase prin mulțimea adunată într-un cort. Publicul este când înghesuit într-un spațiu îngust, când lăsat pradă dezorientării. În teatru ia naștere o situație claustrofobă, care poate să amintească de situațiile din timpul unei violente demonstrații de stradă. Ești îmbrâncit la o parte fără pic de delicatețe, ca să se faci loc pentru o acțiune, ești înghesuit din mai multe părți de actorii și de mulțimea celorlalți spectatori. O muzică puternică să-ți spargă urechile și tobe, lumini și zgomote violente, efecte pirom tehnice îi înconjoară pe spectatori, și începi să-ți faci griji că actorii s-ar putea accidenta în cursul acțiunilor aparent brutale.

Bineînțeles, cu timpul, sentimentul de amenințare dispare: începi să observi că și acțiunile cele mai periculoase și mai riscante în aparență, precum și amintitele curse ale carelor prin mijlocul spectatorilor sunt controlate cu precizie. În această situație teatrală, este abandonat tot ceea ce ține de ideea spațiului teatral din vremuri mai vechi. Corpul spectatorului devine o componentă a punerii în scenă. Nu există nicio îndoială că e vorba de teatru, nu de o demonstrație sau de pregătirile pentru o luptă de stradă. Se poate recunoaște până și o temă a proceselor misterioase ale unei montări Fura: putere, subordonare și situarea deasupra oricărei autorități, autoritate, frică și violență. O seară precum "MTM" e structurată cu precizie: prolog, patru scene ale puterii, epilog. În fiecare

scenă există un punct culminant, și aceasta își găsește sfârșitul în așa-numitele “cataclisme Nexus”, catastrofe care produc un spațiu gol pentru următoarea scenă. Tema este prelucrată într-o manieră mitică sau poetică, nicidecum însă explicit politică. Cu totul altfel stăteau lucrurile din acest punct de vedere, nu cu mult timp în urmă, la Living Theatre, unde interacțiunea cu publicul era în mod direct și vizibil politică. Artiștii îi implicau pe oameni în discuțiile care – la fel ca în bătăile regizate de futuriști – duceau și la unele forme de violență fizică. În condițiile în care Esslin vedea deja în asta o problematică “manipulation of reality”¹⁶¹ și un “borderline case” – un caz în care era incert dacă mai era vorba de teatru sau nu –, teatrul a continuat totuși să transforme din ce în ce mai mult acel “borderline case” într-o regulă.

10. Solo-uri teatrale, monologii

Se întâmplă ca mulți regizori să procedeze precum Klaus-Michael Grüber (“Faust” monologal cu prilejul anului Goethe 1982 cu Bernhard Minetti; “Povestirea servitoarei Zerline” a lui Hermann Broch cu Jeanne Moreau și Hanns Zischler ca ascultător mut în penumbră) sau Robert Wilson (“Hamlet – A Monologue”, 1994, “Orlando” de Virginia Woolf cu Jutta Lampe la Berlin și Isabelle Hupert la Paris) și să reformuleze piesele clasice, transformându-le în monoloage. Numeroase încercări de teatralizare, de pildă monolagele domnișoarei Else de Arthur Schnitzler sau Molly Bloom a lui James Joyce, atestă dorința de a câștiga texte ale tradiției literare de partea unei forme teatrale monologale. Sau își fac apariția – fără să fie vorba de monolog în sensul strict, ci de teatru formulat monologal – actori care, joacă sau rostesc, fără niciun partener, toate rolurile dintr-o piesă sau dintr-un text. “Penthesilea” lui Edith Clever sau “Die Marquise von O.” în regia lui Syberberg; Marisa Fabbri în “Bacantele” lui Euripide în regia celui care, timp mulți ani, i-a fost și mentor, Luca Ronconi (o lucrare de câțiva ani, între 1976-1979), sunt doar câteva exemple în acest sens. La urma urmelor, este absolut evident că, pe lângă aplecarea spre anumite forme ale tabloului teatral, anumiți inovatori din domeniul teatrului ca Jan Fabre, Jan Lauwers sau Robert Lepage, caută tot mereu și structura monologală pentru a pune în scenă

“solo-uri” pentru anumiți performeri. Să ne gândim la Robert Lepage, la “Acul și opiul” ori “Quatre Heures à Chatila” de Jean Genet, unde forma devine mediu al adresei politice directe. În 1992, Jan Lauwers a pus în scenă auto-reprezentarea actorului său Tom Jansen sub titlul “Păcat/păcat”. Aici, Jansen le povestește spectatorilor din viața sa, relatează, cu o simplitate neteatrală, despre copilăria lui, începuturile sexualității, familie, la urmă, despre moartea fratelui său – totul, în timp ce stă la un pupitru de scris (Jansen a redactat el însuși textul). Un exemplu extrem îl constituie performance-ul radical “Flaming creatures/Roy Cohn/Jack Smith” de Ron Vawter, o seară denumită “solo teatral”, în care strălucitul actor de la Wooster Group – deja marcat de SIDA, de care avea să moară puțin mai târziu – i-a prezentat, unul după altul, pe temutul reacționar american Roy Cohn și un homosexual celebru în lumea artistică din San Francisco. Este izbitoare și predilecția celor din Wooster Group pentru acele texte ale lui Eugene O’Neill care tind prin propria lor structură spre o abordare monodramatică (“Emperor Jones”, “The Hairy Ape”). S-ar putea trimite și la versiunile de Heiner Müller ale lui Heiner Goebbels, de ex. “Prometheus”, “Oder die glücklose Landung” și la numeroase lucrări ale unor oameni de teatru mai tineri din mai toată Europa. Pentru a rotunji imaginea, e suficientă mențiunea că, și acolo unde dialogul este încă prezent, acestuia i se retrace tocmai acel element cu ajutorul căruia se considera că ia naștere arta autorului dramatic – tensiunea electrică a așteptării răspunsului și a desfășurării.

Una dintre lucrările mai noi ale lui Robert Wilson, “Hamlet, a monologue” (premiera 1994) este relevantă pentru interferența completă dintre noul limbaj teatral, care se apropie de performance, și planul textual al dramei aduse la o structură monologală. Reprezentația constă într-o lungă expunere monodramatică a dramei lui Hamlet. Preponderența monoloagelor, în *Hamlet*, a fost adeseori observată și pusă în legătură cu caracterul reflexiv al protagonistului. Mallarmé a văzut în Hamlet posibilitatea exemplară a unui teatru liric-monolagal, “Hamletmaschine” a lui Müller a desfășurat drama în monoloage. Wilson joacă Hamlet și câteva personaje principale ale piesei cu un text rearanjat, începând cu una dintre ultimele remarce ale lui Hamlet, care ar putea fi alese și drept

început, pentru că ele sunt caracterizante pentru teatrul lui Wilson: “*Had I but time* – as this fell sergeant, death, is strict in his arrest – O, I could tell you – but let it be...” Monologul lui Wilson se recomandă drept reflecție și amintire a lui Hamlet pe marginea morții, el este structurat ca un flash back. Asigurarea liric-epică asupra propriei istorii a luat locul desfășurării dramatice. Rearanjarea textului, asigurată de Wolfgang Wiens, precizează cât se poate de clar că, de fapt, nu e vorba de istoria dramatică a acțiunilor și non-acțiunilor lui Hamlet. Mai degrabă avem de-a face cu un proces de reflexie și interogație deghizat în narațiune monologală. (Nu se poate analiza aici în ce măsură drama lui Hamlet nu se poate citi cumva în această lumină, așadar dacă adaptarea post-dramatică se potrivește foarte exact cu obiectul ei.) În procesul textului se întâlnesc acum fraze ale lui Hamlet din diferite etape ale dramei și se pun, reciproc, într-o lumină nouă, iar textele diferitelor personaje se amestecă și se combină. Totul este legat laolaltă prin vocea lui Wilson/Hamlet și muzica lui Hans Peter Kuhn. Toate astea fac ca jocul lui Wilson să fie distanțat cu atâta lipsă de menajamente și într-un mod atât de evident, iar intonarea vocilor diferite, chiar și a celor feminine, atât de “jucată”, încât spectacolul s-ar putea la fel de bine numi “Robert Wilson – performance în oglindă a personajului Hamlet”. El vorbește pe tonuri de înălțimi diferite, ținând răgușit și artificial, parcă falsând, iar apoi mormăit. Nu lipsesc nici momentele comice, o tonalitate declamativă până la parodie, care citează stiluri actoricești ale unor generații trecute, alternând cu un ritm de vorbire natural. În fiecare moment, evocarea, prin citare, a textului piesei este conștientizată ca material pentru persoana performerului Wilson – care de altfel a și declarat că această reprezentare a lui Hamlet este, pentru el, o chestiune foarte personală. Tocmai de aceea și-a asumat, fără să-și facă niciun fel de iluzii, pericolul de a fi deja “prea bătrân”. (Într-adevăr, “formalismul” teatrului său este de altfel mai puțin pronunțat în anii 90, lăsând locul unei expresii în mai mare măsură personale a sentimentelor. Încorporându-și mai multă psihologie și mai multă poezie, el creează și mai mult spațiu în care persoana Robert Wilson să se arate și să se reprezinte pe sine. Dar ce mai înseamnă formalismul, atunci când vorbești despre el așa cum o face Wilson: “Formalism înseamnă să observi lucrurile cu distanță; ca o

pasăre, care privește de pe creanga copacului ei în depărtările universului – în fața ei se întinde nemărginirea, a cărei structură temporală și spațială ea poate totuși să o recunoască.”¹⁶²)

Jan Kott compară marele monolog din dramele lui Shakespeare, relevant și derutant totodată, cu un *gros-plan* cinematografic¹⁶³. Numai că funcției, la prima vedere într-adevăr analogă – anume, izolarea protagonistului – îi revine o semnificație aproape opusă. Monologul teatral, e drept, face posibilă o privire în interiorul protagonistului, așa cum o realizează în felul său și planul apropiat din film. Dar ceea ce se petrece înainte de toate în percepția cinematografică a chipului scos în evidență e demontarea percepției spațiale. Așa cum arată Deleuze, privirea spectatorului de film trăiește experiența unui “espace quelconque”, a unui spațiu oarecare. Planul apropiat sparge sugestia spațială a continuum-ului spațial. În timp ce spațiul oarecare al gros-planului ne îndepărtează de realitate și ne poartă mai adânc în fantasmă, monologul personajelor pe scenă, dimpotrivă, consolidează certitudinea percepției noastre asupra procesului dramatic ca pe o *realitate* atestată prin implicarea directă a publicului în spațiul-acum. Și *tocmai această depășire a graniței universului dramatic imaginar spre situația teatrală reală* e aceea care conduce la un interes specific față de forma textuală a monologului și la teatralitatea specifică ce decurge din monolog. Nu este o întâmplare că tocmai din această cauză s-a dezvoltat o caracteristică a teatrului postdramatic a cărui esență e demersul monologal. Teatrul postdramatic oferă monoloage cât se poate de diverse; el transformă texte dramatice în texte monologale și își alege și texte literare non-teatrale pentru a le prezintă în manieră monologală.

În teatru, putem deosebi o axă de comunicare intrascenică de o axă de comunicare perpendiculară pe scenă, cea de-a doua desemnând comunicarea dintre scenă și spațiul, diferit de aceasta (real sau structural!), al spectatorului. Dacă e să ne gândim la faptul că, inițial, cuvântul grecesc “theatron” desemna spațiul spectatorilor, iar nu teatrul întreg, îl vom numi pe acesta din urmă “axa theatron”. Diferitele varietăți, de la monolog și apostroful adresat publicului până la performance-ul solo, au în comun *retragerea axei intrascenice în fața axei theatron*. Acum, înainte de toate, vorbirea actorului este accentuată în forma ei de adresă

directă cu spectatorul, discursul lui, ca discurs al persoanei ce vorbește în mod real, și, astfel, și caracterul expresiv al discursului său e evidențiat mai mult ca dimensiune “emotivă” a limbii actorului decât ca expresie emoțională a personajului fictiv întruchipat de el. În felul acesta se actualizează o *scindare latentă* a teatrului: ce-i drept, discursul teatral a avut dintotdeauna o dublă adresă: orice discurs are concomitent o direcție *intrascenică* (spre partenerul de joc) și una *extrascenică*, spre theatron. Din acest cunoscut caracter dublu al *oricărui* tip de teatru, teatrul postdramatic a tras concluzia că, în principiu, trebuie să fie cu puțință ca prima dintre aceste dimensiuni să fie dusă până la limita dispariției, pentru a o forța pe cea de-a doua și pentru a o potența până la o nouă calitate teatrală. Astfel, devine problematică imaginea semioticii teatrale conform căreia teatrul s-ar sprijini pe legarea a două sisteme de comunicare. Mai mult, devine inevitabilă recunoașterea faptului că poate să existe teatru ca “sistem exterior de comunicare” și fără, sau aproape fără “construcția unui sistem de comunicare fictiv interior”¹⁶⁴. Mult prea adesea, un astfel de teatru este lăsat pe dinafară, fiind categorisit mult prea în pripă drept “metadramă sau metateatru care, în această calitate, încă poate fi considerat ca aparținând, tipologic, dramei”; ceea ce, iarăși, este cu puțință în măsura în care este concepută drept “dramă”, în chip eronat, derutant și greșit, drama pusă în scenă. În teatrul postdramatic, situația dramatică nu se mai adaugă realității autonome a ficțiunii dramatice numai pentru a-i da viață acesteia din urmă. Dimpotrivă, situația teatrală ca atare devine o matrice în ale cărei linii de forță se înscriu elementele ficțiunilor scenice. Teatrul se vede accentuat ca situație, nu ca ficțiune.

O metodă mai la îndemână de a determina aspectul de reprezentare al limbii se retragă în favoarea realității ei teatrale constă în consolidarea caracterului ei de *apostrofă* pe axa theatron. Asta poate lua forma boce-tului, a rugăciunii, a spovedaniei respectiv a “autodenunțării” ori a “in-jurării publicului”. Dar nu numai discursul și vocea, ci și corpul, gestică, individualitatea indiosincratică a unui actor sau performer în general sunt “izolate” în sensul folosit de Mukarovsky, așadar expuse încă o dată în spațiul scenic printr-o încadratură specială. Din cauză că aici nu e vorba pur și simplu de continuarea monologului ca formă textuală,

este de preferat ca, pentru această tendință a teatrului postdramatic, să se utilizeze un cuvânt rar: e vorba de *monologii*, care ar putea fi considerate ca simptom și indice al mutației postdramatice a noțiunii de teatru. Acolo unde prezența actorilor, ținând în mod evident de concepție și nu de accident, unde contactul lor cu spectatorii determină ceea ce se întâmplă pe scenă, se poate vorbi de monologie ca model teatral fundamental. Ceea ce Northrop Freye definește ca “mimesis al dialogului” se situează în afara teritoriului dramei.

Cele mai multe studii dedicate monologului vin din polaritatea, specifică analizei dramei, dintre dialog și monolog și, din cauza modului lor de abordare centrat pe text, ignoră tocmai poanta teatrală a monologiilor. Distincții precum “monoloage acționale vizavi de monoloage non-acționale”¹⁶⁵ ori teza conform căreia convenția monologului “ar stiliza” “cazul patologic al excepției” de a vorbi cu sine însuși cu voce tare, transformându-l în “formă normală”, sunt obținute cu ajutorul schemei reprezentării mai mult sau mai puțin realiste a acțiunii unei drame și induc în eroare analiza *teatrului*, chiar dacă sunt cât se poate de utile în analiza dramei. În plus, monologul poate în mod deosebit să ispitească la o pripită interpretare a formei. Neproductivă, pentru teoria teatrului, este de pildă teza comună potrivit căreia monologul ar exprima singurătate, o incapacitate sporită de comunicare, respectiv “tulburări de comunicare”¹⁶⁶ sau alienare interumană. Din punctul de vedere al esteticii teatrale s-ar putea afirma mult mai degrabă că, dimpotrivă, numai într-un sistem dialogal putem recunoaște momentul în care vorbirea, ca demers de comunicare între oameni, clachează, în vreme ce un monolog ca discurs ce are drept adresant publicul, sporește faptul comunicării – și anume, pe acela care se consumă hic et nunc în teatru. Dimpotrivă, despre un teatru care se retrage în mod “absolut”, în sensul dat de Szondi, în spatele celui de-al patrulea perete lăsând să se desfașoare acolo o comunicare dialogală care funcționează ca unsă, s-ar putea afirma, că blochează comunicarea în teatru. Din perspectiva teatrului iese la iveală o altă valență a monologicului decât aceea care vine din textul dramatic. Această analiză nu intenționează nicidecum să sugereze că monoloagele nu ar putea genera în nicio împrejurare suspendarea înțelegerii reprezentării. Ajunge să ne gândim la monologul fantomatic al bătrânului sta-

hanovist la căpătâiul soției aflate pe patul de moarte în “Gust”, de Herbert Achternbusch, care a avut premiera absolută în limba franceză la TEP, jucată apoi în 1985 la München de Joseph Bierbichler. În linia monologului său “Ella”, Achternbusch arată și aici, recurgând la singurătatea monologizării, cum oamenii de rând pot deveni “biblic terifi-anți” (Benjamin Henrichs).

11. Teatru coral

Teoria monologului a adus, pe bună dreptate, pe lângă comunicarea anulată, încă o motivare a *monologizării dialogului* în dramă: nu numai o prăpastie de netrecut a conflictului, dar și un mult prea mare consens al celor ce vorbesc poate împiedica dialogul. În această situație, personajele nu vorbesc atât unul pe lângă celălalt, cât, cum s-ar spune, toate în aceeași direcție. Într-o astfel de limbă non-conflictuală, aditivă, ia naștere *impresia unui cor*. Szondi, de exemplu, a observat asta la Maeterlinck. Simptomatic, pentru teatrul postdramatic, e că structura dialogală e depășită în folosul celei monologale și corale. La început, s-ar putea să surprindă faptul că teatrul epocii moderne, care pare a fi părăsit corul cu atât de mult timp în urmă și într-un mod atât de evident, își afirmă o dimensiune corală. Dar poate că la dispariția corului e vorba de o realitate doar aparentă, care ne amăgește, făcându-ne să trecem cu vederea o tematică mai profundă. În orice caz, este de netăgăduit faptul că, în teatrul postdramatic, se produce o întoarcere a corului. Pe de o parte, sunt puse în scenă coruri la modul cel mai direct. În 1995, atât Gerhardjan Rijnders cât și Anatoli Vassiliev își iau ca temă cântecele de jale ale lui Ieremia. Un cor de vorbe și de mișcări, invocația cântată iau adeseori locul dramei și al dialogului. Preocuparea față de tragedia antică subliniază dimensiunea corală, de la Șerban până la Grüber. Izbitoarea e paralela între cor și monolog la Theatergroep Hollandia, care pe de o parte pune în scenă tagedii antice (“Perșii”, “Troienele”) pornind de la spiritul corului, pe de altă parte reunește, sub titlul “Twee Stemmen”, două solo-uri pe texte de Duras și Pasolini. Aici se reunesc în chip evident două motive paralele ale teatrului: reducerea la cântecul de jale coral și monologal și reluarea unor materiale antice.

Interesul paralel față de cor și monolog are un motiv întemeiat. “Tendința monologului de a trece în vorbirea de tip coral”¹⁶⁷ s-a făcut remarcată destul de timpuriu. De la “Lagărul lui Wallenstein” până la “Moartea lui Danton” se face simțită o linie corală ce traversează dramaturgia clasică. Bauer¹⁶⁸ arată cum, spre deosebire de “dialogul legat”, care-și păstrează un caracter “antitetic” chiar și în prezența mai multor actori, într-o scenă precum actul IV din “Moartea lui Danton” a lui Büchner, ia naștere mai degrabă o polifonie decât un dialog: fiecare vorbitor în parte nu face decât să contribuie cu strofe la un cor de jale colectiv. Monologizarea și corul sunt înrudite. Ori de câte ori drama recurge la un număr mare de personaje pentru a descrie o lume, ea tinde spre cor, în măsura în care vocile individuale se însumează într-un cânt general – chiar dacă rostirea în cor nu este prevăzută formal. Din punctul de vedere al esteticii teatrale, rămâne concluzia că, în epoca mediilor, în centrul teatrului sunt împinse monologul și corul, așadar exact acele forme de vorbire care sparg caracterul dialogal închis al universului dramatic.

În chip analog cu monologia, corul este acela care are capacitatea (deja prin calitatea lui de mulțime) să funcționeze, scenic, ca oglindă și partener al publicului. Corul zărește cor, axa theatron este pusă în valoare. Corul oferă de acum înainte posibilitatea manifestării unui corp colectiv, care intră în relație cu fantasmе sociale și imagini dorite ale contopirii. Este evident că nici măcar nu e nevoie de cine știe ce eforturi din partea regiei pentru ca, la apariția unui cor, să determine publicul să se gândească la mase de oameni din realitate, la clase, popor, colectiv. Corul neagă formal concepția unui individ complet desprins de colectivitate și produce totodată o mutație a statutului limbii: atunci când textele sunt rostite coral sau de câte *dramatis personae* care-și ridică glasul nu ca indivizi, ci în calitate de componente ale unui colectiv coral, realitatea proprie a cuvântului, sonoritatea lui muzicală și ritul său sunt trăite într-o manieră nouă. Vocea corală înseamnă manifestare a sunetului nu-doar-individual al unei pluralități de voci și, totodată, unirea corpurilor individuale într-o mulțime, ca “forță”. Ceea ce sare poate mai puțin în ochi e faptul că legătura vocilor, în cor, duce și la o alienare și la *deturnarea* literală a vocii. Corul înalță un glas în ale cărui unde sonore vocea individuală e drept că nu se duce la fund, dar nici nu mai participă prin in-

dividualitatea ei nefalsificată, ci doar ca element sonor al unei voci corale noi, frisonant de autonomizate, care nu e nici individuală, dar nici doar abstract colectivă. Dacă vocea individuală, cu toate că adeseori încă mai poate fi distinsă, nu mai poate fi desprinsă de spațiul de rezonanță al întregii voci corale, în schimb, corul vorbește, dimpotrivă, în fiecare dintre vorbitorii individuali. Sunetul, alienat de corpul individual, plutește însă ca o entitate de sine stătătoare deasupra corului: voce fantomatică, aparținând unui fel de *corp intermediar*. Rezultă, de aici, o interesantă paralelă între cor și mască. Cine se uită la un vorbitor, are experiența intensă a faptului că sunetul și chipul individual își aparțin unul altuia. Dacă, dimpotrivă, ascuți vorbind un purtător de mască (sau dacă vorbești tu însuși de după o mască), constăți că și aici vocea pare în mod straniu desprinsă, despărțită de sine, aparținând de acum măștii, *persona*, și nu persoanei care vorbește.

Einar Schleef a legat istoria dramei din epoca modernă de destinul corului. După el, drama clasică ar fi înlăturat corul antic, în special pe acela format din femei. Pentru Schleef, alungarea femeii și a corului, dispariția corului de femei are o legătură “cât se poate de strânsă cu alungarea conștiinței tragice”, care poate fi recâștigată numai “plasând din nou femeia în conflictul central”, după ce, în teatrul burghez, care nu a cunoscut decât asocierea bărbaților și corul de bărbați¹⁶⁹, ea a fost victima unei “excluderi”. Într-adevăr, trebuie să ne dea de gândit faptul că, în textele lui Heiner Müller, femeia, la fel și corul de femei (Electra/Ofe-*lia*/Cor; îngerul disperării și trădarea cu chip de femeie; Dașa, Medeea șamd.) avansează într-adevăr până în centru. Ele contrabalansează eul scenic masculin, care, fără relația sa ambivalentă cu femeia, nici măcar nu s-ar putea constitui. Drama modernă, spune Schleef, a rupt-o cu corul antic din cauză că a vrut să uite de relația de reciprocitate dintre colectivitate și individ. Nașterea individului burghez a tăiat cordonul ombilical care-l lega de realitatea colectivă, pentru a putea impune subiectul burghez în întreaga lui măreție. O nouă formă teatrală poate porni numai de la rămășițele și figurile amânate în care s-a păstrat totuși modelul fundamental al axei cor/individ. Astfel, multe dintre dramele clasice germane ar trebui în fond citite ca niște coruri: “Die Soldaten” (“Soldații”), “Die Weber” (“Țesătorii”), “Die Räuber” (“Hoții”)...¹⁷⁰ “Piese de ger-

mane”, spune Schleef, “variază motivul cinei, necesitatea drogului, (...) ingerarea lui de către un cor și individualizarea unui membru al corului prin trădare.”¹⁷¹ Pe fondul acesta, el citește dramaturgia ca pe o alăturare între evidenta îndepărtare a elementului coral și continuare secretă a existenței acestuia, citește “Faust” și “Parsifal” ca opere simptomatice în care “drogul” funcționează pe post de catalizator (sângele cinei în “Parsifal”, băuturi fermecate, drogul morții, drogul potenței șamd. în “Faust”). În montarea corală, de către Schleef, cu “Puntila” al lui Brecht, numai “domnul” rămâne un personaj individual. La fel cum Kantor apărea pe scenă ca regizor, tot așa stă pe scenă și Schleef ca regizor și ca Puntila. Dimpotrivă, Matti, “eroul pozitiv” al lui Brecht, se transformă în masă corală. Axa dramatică de joc între tatăl Puntila și fiica Eva (Jutta Hoffmann) este păstrată doar ca reminiscență menită să amintească de una dintre temele preferate ale tuturor tragediilor burgheze, dificila și ambigua relație tată-fiică. Montările corale ale lui Schleef au fost discutate din calea afară de amplu, fiind și extrem de controversate. Teatrul său este cel mai explicit coral din întreg spectrul postdramatic: ritmizarea savantă și alienantă, legătura dintre corul vorbit, corul de mișcare și spațiu au creat, în cazul lui, un limbaj teatral propriu, care presupune o prezentare detaliată chiar și numai a aspectelor auditive. Numai că asta ar depăși cadrul acestei treceri în revistă care menționează cele mai importante aspecte ale esteticii corale fără să evalueze ipostazele ei individuale.

Într-o manieră diferită, pot fi apreciate drept simptomatice pentru prezența lipsită de dramă, corală, a actorilor și “serile” lui Christoph Marthaler, “Murx den Europäer...” (“Hăcuiește-l pe european...”) sau “Stunde Null oder die Kunst des Servierens” (“Ora zero sau Arta servirii”). Ceea ce sare în ochi aici, pe lângă absența dramei, este principiul numerelor care funcționează la fel ca în spectacolul de varietăți sau în circ. Interesul este menținut treaz prin surpiza permanentă și schimbarea de atitudine. Marthaler pune în scenă structuri lirico-muzicale. Poezia și muzica scandează aparițiile. Ceea ce domină, la el, nu este o dinamică a secvenței și consecinței, ci o rotire mozaicală, reluată tot mereu de la început, în jurul temei. Antidramatică este deja concentrarea pe comportamente umane cotidiene între mic-burghezi, gelozii

mărunte lipsite de urmări, dorințe sexuale nesatisfăcute, accese periodice de agresivitate, împăcare plângăcioase. E vorba de un univers al mediocrității, o stare care poate fi făcută recognoscibilă prin mici procese, dar care nu poate fi modificată prin coliziuni dramatice. Modalitatea de reprezentare a ei este forma *corului social*, care se compune, ce-i drept, din stări individuale, dar care nu se reunește mereu numai în cântul coral, ci își menține calitatea corală de la un capăt la altul în simpla alternanță a vocilor. În planul textual, abia dacă se întâmplă să apară texte dramatice, în locul lor, însă, există cântece, discursuri și expuneri. La Marthaler, numeroasele cântece corale ilustrează dorurile colective de armonie. Scenele se compun, dimpotrivă, dintr-o mulțime de răutăți reciproce, din torturi mai mici sau mai mari, din spaime și fanfaronade. În cântecele populare prezentate cu predilecție, tensiunile sunt armonizate, dar cântatul în cor face audibilă frumusețea lor în ciuda fracturilor. Astfel, prin intermediul corului, scena se transformă într-un demers de educație muzicală și de critică temeinică a ideologiilor. Ceea ce contribuie în mare măsură la realizarea acestui efect, la Marthaler, este prezența aproape neîntreruptă pe scenă a tuturor actorilor. Sistemul de intrări și ieșiri a fost caracteristic pentru teatrul dramatic. Dacă, dimpotrivă, se optează pentru o prezență de tip “coral” a tuturor celor implicați, la care se adaugă faptul că pe scenă rămân în continuare și actorii nu tocmai activi, atunci, cu toții apar ca un cor social. În noul teatru, această strategie poate fi urmărită de la montările cu Cehov ale lui Ottomar Krejca, de pildă, trecând prin “Vilegiaturiștii” a lui Peter Stein și până la Marthaler.

12. Teatrul eterogenului

În fiecare epocă, teatrul este definit și prin modul în care este perceput și tematizat momentul *eterogenului*, care îi este imanent în mod sistematic. Teatrul ca atare cuprinde încă o dată, *in nuce*, întreaga scală a lucrărilor, activităților și posibilităților de exprimare omenești, o lume la scară mică. Tehnică a sunetului și sărbătoare, dans și dezbatere, construcție scenică și filosofie – toate astea se reunesc în practica teatrală. Astfel, o idee scenică poate să răsară din legătura între o formulare teo-

retică, o situație tehnică, expresia corporală a unui actor și o imagine poetică, dintr-o discuție între lighting designer, secretarul literar, actori și autor. Aceasta este “rizomatica” lui structurată eterogen. Prin fiecare dintre elementele ei, aceasta trimite afară din teatru, la “viața reală”. Deoarece teatrul este în același timp un act artistic și parte a vieții cotidiene a unei comunități, deoarece el există într-o multitudine de conexiuni urbane și politice, una dintre temele lui fundamentale poate să fie relația sa cu cotidianul. Începând din anii 70, teatrul caută locuri în care el să se poată conecta, ca artă, la procesele de viață și de muncă, pentru a se putea inspira din ele. În anii 80 și 90, se consolidează tendința nu atât de a aduce cotidianul în arta teatrală, cât, dimpotrivă, de a ocupa spații publice cu arta teatrală – până la limita recognoscibilității ei ca propunere estetică și chiar dincolo de ea. Astfel, fragmente din piesele didactice ale lui Brecht sunt citite în sediul serviciului de asistență socială, pentru a provoca dezbateri. Astfel, la Münster, o acțiune care altminteri era rezervată ajutorului social, anume o masă gratuită pentru sute de oameni nevoiași, este pusă în scenă ca acțiune teatrală. Astfel, teatrul este implicat în toate procesele posibile ale socializării, pedagogiei și pedagogiei terapeutice, se face teatru cu handicapați sau cu orbi, fără să se poată stabili de fiecare dată cu precizie dacă arta se inspire din ceea ce îi este străin ori dacă ea se înscrie în practica eterogenă a altor domenii sociale. Într-adevăr, în cursul acestei acțiuni ori al altora asemănătoare s-a ajuns la dezbateri serioase între participanți dacă unele dintre incidente observate “fac parte” din ea sau nu. Teatrul postdramatic este, prin propria lui tendință, “theatre at the vanishing point”¹⁷² (Herbert Blau). El își actualizează caracterul immanent de sărbătoare, de adunare și de eveniment social sau chiar politic, dar și pe acela de acțiune cât se poate de reală, prelucrând totodată acest caracter cu mijloace ce țin de estetica teatrală. Alcătuirea temporal-dinamică “teatru”, pusă în scenă, se prezintă astfel mai degrabă ca “lucru care se întâmplă”.

PERFORMANCE

Teatru și performance

Un câmp interstițiar

Modul schimbat de folosire a semnelor teatrale are drept urmare faptul că frontierele dintre teatru și formele de practică ce tind, asemenea celor din *performance art*, către o experiență a realului, devin fluide. Prin asociere cu conceptul și obiectul a ceea ce se numește “concept art” (așa cum a înflorit ea mai ales pe la 1970), teatrul postdramatic poate fi înțeles ca o încercare de a conceptualiza arta în sensul în care ea să nu ofere reprezentare, ci o experiență a realului (timp, spațiu, corp) care se dorește directă: *Concept Theatre*. Caracterul i-mediat al unei experiențe comune a artiștilor și a publicului se situează în centrul artei performance-ului. Astfel, e lesne de înțeles că era necesar să ia naștere o zonă de frontieră între performance și teatru, pe măsură ce teatrul se apropie de eveniment și de gestul de autoreprezentare al artistului de performance – cu atât mai mult cu cât, pe de altă parte, în anii 80 poate fi observată o tendință opusă teatralizărilor din performance art. Pentru această evoluție, RoseLee Goldberg atrage atenția asupra unor artiști precum Jesurun, Fabre, LeCompte, Wilson și, în continuarea acestuia, Lee Breuer (“Gospel at Colonus”, 1984). Se ajunge la o nouă unificare între operă, performance și teatru. În afară de asta, Goldberg mai amintește și companiile italienești “Falso Movimento” și “La Gaia Scienza”, dar și “La Fura dels Baus”, “Arianne Minouschkin” (!) și

alții¹⁷³. Performance-ul se apropie de teatru atunci când caută structuri vizuale și auditive elaborate, extinderea prin tehnologiile mediatice și prin recursul la intervale de timp mai lungi. Vice-versa, sub impresia unor ritmuri de percepție accelerate, teatrul experimental devine “mai scurt”: ne mai fiind orientat spre desfășurarea psihologică de acțiune și caracter, el se poate mulțumi adeseori cu spectacole durând o oră sau mai puțin. Privit din perspectiva artelor plastice, performance art se prezintă ca lărgire a reprezentării imagistice și obiectuale a realității prin *dimensiunea timpului*. Durată, momentaneitate, simultaneitate, irepetabilitate – toate acestea devin experiență temporală într-o artă care nu se mai limitează să prezinte rezultatul final al creației lor ascunse, ci dorește să valorizeze procesul temporal al coagulării imaginilor ca proces “teatral”. Sarcina privitorului nu mai constă în reconstrucția mentală, în recrearea și redesenarea răbdătoare a imaginii fixate, ci în mobilizarea propriei capacități de reacție și trăire, pentru a transforma în realitate oferta de participare.

Adeseori, actorul teatrului postdramatic nu mai este interpretul unui rol (actor), ci un performer care-și oferă pe scenă propria sa prezență spre contemplare. În acest sens, Michael Kirby a lansat noțiunile “acting” și “not-acting” împreună cu o interesantă diferențiere a trecerilor, de la “full matrixed acting” până la “non-matrixed acting”.¹⁷⁴ Analiza lui este prețioasă pentru că, dincolo de deosebirile de ordin tehnic, ea face ca terenul de “dedesubtul” felului clasic de a juca teatru să iasă la iveală cu claritate. “Not-acting”, una dintre extreme, se referă la o prezență în care actorul nu face nimic pentru a întări informația care ia naștere prin prezența lui (de exemplu, servitorul de scenă în teatrul japonez). Fără a fi implicat în matricea unui context de joc, el se află aici în stadiul de “non-matrixed acting”. Pentru treapta următoare – “symbolized matrix” – Kirby se referă la un actor care, jucând Oedip, șchiopătează. Numai că el nu joacă șchiopătutul, un băț aflat în pantalonii lui îl obligă să meargă așa. Prin urmare, el nu mimează șchiopătutul, ci doar îndeplinește o acțiune. Dacă contextul semnelor adăugate *din afară* sporește, fără ca actorul însuși să le producă, se poate vorbi despre “received acting” (într-o scenă de bar, câțiva bărbați joacă un joc de cărți într-un colț, la o masă. Ei nu fac nimic altceva decât să joace cărți,

dar sunt percepuți ca actori, ei par să joace). Atunci când se adaugă o participare emoțională clară, o dorință de a comunica, se atinge treapta de “simple acting”. Performeri ai “Living Theatre”-ului merg prin public și explică, degajați: “Nu am voie să călătoresc fără pașaport”, “Nu am voie să mă dezbrac” etc. Afirmările se potrivesc, nu sunt ficțiuni, dar s-a declanșat un joc actoricesc simplu. Abia atunci când se adaugă *ficțiunea*, se poate vorbi de “complex acting”, de actorie în sensul deplin al utilizării uzuale a cuvântului. Ultimul se referă la actor, în vreme ce, spre deosebire de el, performerul se mișcă în principal între “simple acting” și “non-acting”. Pentru performance, la fel ca și pentru teatrul postdramatic, fenomenul de “liveness”, prezența provocatoare a omului în locul întrupării unui personaj este cea care trece în prim plan. (Ar merita un studiu aparte, modul în care s-a modificat profilul solicitărilor la care sunt supuși actorii noilor forme teatrale vizavi de textul dramatic. În decursul prezentului studiul ajung să fie discutate, ce-i drept, o serie de aspecte ale acestei probleme, de exemplu tehnica prezenței sau dualitatea întrupării și comunicării, numai că ele nu pot fi urmărite în continuare aici.)

Ce se afirmă prin performance

Performance-ul, în sensul cuprinzător al termenului, a fost definit foarte precis ca “estetică integratoare a viului”.¹⁷⁵ În centrul modului de a proceda specific performance-ului (din care nu fac parte numai forme artistice) se situează “producerea de prezență” (Gumbrecht), intensitatea unei comunicări “face to face”, care nu poate fi înlocuită nici de cele mai avansate procese de comunicare mijlocite de vreo interfață. Și, așa cum în performance art se ajunge la abdicarea criteriilor operei, și în noul teatru, practica reprezentației își revendică ea însăși o “valabilitate” estetică ce nu a mai existat niciodată înainte: dreptul la afirmarea, prin performance, a unei realități fără justificarea ei în ceea ce ar fi de reprezentat. Valabilitatea teatrului nu este derivată dintr-un “model” literar, chiar dacă el ar putea într-adevăr să-i “corespundă” acestuia. Lucrul acesta a dus la o derută considerabilă în teoria literară. Pentru cazul în care procesul jocului teatral trece el însuși înaintea procesului

dramatic reprezentat, Wolfgang Matzat vorbește, îngrijorat, despre “teatrul teatral”, și asta din cauză că, aici, dominantă ar fi “perspectiva teatrală”; dar Matzat nu mai numește drept exemple – e adevărat, în anul 1982 –, pe lângă farsă și *commedia dell’arte*, decât teatrul absurdului. Iar acestuia, el îi certifică deja pericolul ca o “accentuare extremă a reprezentăției teatrale” să facă teatrul să apară ca “straniu de gol”: “Procesele reprezentate se transformă în semnificante lipsite de semnificate, în simboluri fără semnificație, deoarece ele nu pot fi umplute cu un conținut emoțional.”¹⁷⁶ De ce ar fi nevoie ca un spectacol să nu vădească niciun pic de conținut emoțional în propria lui realitate, rămâne obscur. Numai că astfel de verdicte eronate atrag cu atât mai mult atenția asupra nevoii de a analiza cu precizie mutațiile suferite de locul și structura comunicării teatrale în teatrul postdramatic.

Clivajul, introdus în formele antiiluzioniste și epice ale teatrului, între prezență și reprezentare, între reprezentat și procesul reprezentării conținea, ce-i drept, noi propuneri de percepție, totuși, poziția observatorului a rămas în esență neschimbată (el se afla “de cealaltă parte a scenei”), chiar și atunci când publicul trebuia să fie provocat, zgâlțâit, mobilizat social, politizat. În vechiul teatru al iluziei onirice, măsura de “real” nu fusese suficientă în ochii modernismului și așa se face că s-a ajuns la strategiile dez-iluzionării. Dar argumentul acesta al lipsei de real a reușit să revină structural și să se îndrepte și împotriva teatrului modern. E adevărat că el este receptat conștient, totuși, el nu situează în centru realul situației teatrale însăși, așadar, procesul care se desfășoară între scenă și public. Tocmai acesta a devenit nucleul ideii de performance. În felul acesta se parcurge cu siguranță încă un pas mare în direcții pierderii criteriilor artistice care, s-ar putea impune cu mai multă ușurință și ar rămâne verificabile în condițiile referirii la o operă (*Werk*). Dacă valoarea nu o mai reprezintă opera ce ar urma să fie apreciată “obiectiv”, ci un proces între performeri și public, atunci, această valoare depinde de experiența personală a celor implicați, așadar de o stare de lucruri în cel mai înalt grad subiectivă și efemeră în comparație cu opera fixată durabil, “inertă”. Imposibil de formulat devine și definiția care să spună ce anume ar fi performance-ul, cam pe unde trece frontiera care-l desparte de un comportament exhibiționist oarecare, menit să sară în

ochi. Informația ultimă, acum, nu mai poate să fie decât caracterul indiscutabil al actorilor: performance-ul este ceea ce aceia care îl creează anunță a fi performance. Afirmția performativă nu se mai măsoară după criterii prederminate, ci înainte de orice după *succesul în ceea ce privește comunicarea*. Prin urmare, nu mai e cu puțință ca publicul, care nu mai este doar un martor neafectat de cele întâmplare, ci și un partener implicat în teatru, să nu decidă asupra succesului în ceea ce privește comunicarea. În felul acesta a luat naștere o inevitabilă *apropiere de criteriile comunicării în masă*. Acesta este reversul eliberării teatrului spre afirmația performativă, care îi deschide în același timp un amplu spațiu de manevră pentru noi stiluri de punere în scenă. Înhamat sistematic între pre-text și receptare, spectacolul își mută greutatea spre acest din urmă pol. Dintr-o operă de reprezentare, teatrul, ca produs obiectualizat (chiar și când această operă reificată e concepută procesual), trebuie să se transforme în act și moment al unei comunicări. El devine un schimb care nu numai că își recunoaște caracterul de moment, așadar, caracterul său trecător, perceput de tradiție ca un neajuns în comparație cu durabilitatea operei, dar îl și afirmă ca practică indispensabilă intensității comunicării.

Transformare de sine

Acest studiu nu-și poate propune decât să delimiteze zona de suprapunere între teatru și performance art, pentru că această zonă face parte din discursul teatrului postdramatic. Dar el nu poate proceda la o analiză adecvată a performance-ului în sine. Ceea ce se impune a fi discutat e următoarea mutație: teatrul presupunea ca artiștii să prezinte, prin materiale și gesturi, o realitate pe care ei o *transformă* aristic. În performance art, acțiunea artistului nu este folosită atât pentru a transforma o realitate aflată în afara lui și de a o putea transmite prin intermediul prelucrării estetice, ci vizează mai degrabă un proces de “transformare de sine”.¹⁷⁷ Artistul – în performance art, izbitor de frecvent, o artistă – organizează, duce la îndeplinire și exhibă acțiuni care se răsfrâng asupra propriului corp. Atunci când, în felul acesta, corpul ajunge să fie folosit nu doar ca subiect al unei acțiuni, ci totodată ca obiect, ca material care semnifică, un astfel de mod de a proceda anulează distanța estetică, atât

pentru artistul însuși, cât și pentru public. Chris Burden, care, în “Shoot” (1971), a pus să se tragă în el cu pistolul, Iole de Freitas, Gina Pane, care, în “A hot afternoon” (1977), și-a rănit vârful propriei limbi cu o lamă, provoacă întrebări referitoare la statutul diferenței estetice și, mai presus de orice, la poziția în care este adus cu acest prilej *spectatorul*. În punctul în care transformarea de sine ajunge să fie valoarea dominantă, teatrul provoacă o altă concluzie decât performance-ul. Și în teatru se poate ajunge la momentul transformării de sine, dar, în clipa în care acesta ajunge în punctul absolutizării ei, se oprește. Actorul vrea, ce-i drept, să realizeze o serie de momente unice, dar vrea să le și *repete*. Poate că el refuză să fie dublul unui personaj, dar apare ca actor “epic”, care arată, el apare ca propriul său interpret, ca performer care își folosește prezența ca material estetic primar. Totuși, el vrea ca în ziua următoare să repete procesul, rămânând el însuși. Manipularea irevocabilă a propriului corp se poate petrece o dată, dar nu acesta e scopul.

Fie că performerul se oferă pe sine însuși drept “victimă”, fie că, prin experiența participării sale, publicul este culpabilizat și se vede el însuși ajuns în rolul de victimă¹⁷⁸, fie că performance-ul trece el însuși la o auto-manipulare ce atinge granița suportabilului – de fiecare dată se ajunge la o analogie cu *ritualurile* arhaice. Numai că ele au toate șansele să devină problematice, deoarece acum sunt îndeplinite în absența credinței mitic-magice de odinioară. Într-adevăr, conceptul de transformare de sine te provoacă să vezi ca perspectivă radicală al performance-ului sinuciderea publică, un act care nu ar mai fi afectat de niciun compromis prin simplă “teatralitate” și reprezentare și ar constitui o experiență radical de reală, ținând de un acum absolut (și irepetabilă). Această reflecție nu are nici scopuri satirice, nici polemice. Autenticitatea personală și artistică a ideii de performance nu e pusă sub semnul întrebării. Ea nu a produs numai momente live nemaiauzite, dar a și modificat pe termen lung concepțiile despre artă. Ce se cuvine semnalat aici e diferența punctului de plecare, a opțiunii referitoare la relația dintre viața reală și artă: să rămână oare distanța estetică, fie și radical diminuată, principiul acțiunii estetice sau nu? Într-adevăr, în spatele întrebării referitoare la transformarea de sine virtualmente radicală în performance și în teatru se găsește întrebarea legată de *opțiunea etică*. RoseLee Gold-

berg citează o afirmație a lui Lenin (!), “Etica este estetica viitorului”,¹⁷⁹ afirmație ce a contribuit la găsirea titlului pentru un performance de Laurie Anderson în 1976: “Ethics is the Aesthetics of the Few(ture)”. Și în teatru, corpul poate fi expus riscului: ca practică materială, arta teatrală presupune dintotdeauna poluarea frontierei dintre cel care arată și gestul de a arăta, din cauză că întotdeauna corpul este folosit drept material. Așa stau lucrurile și în baletul clasic, care presupune antrenamente chinuitoare, dar despre asta se poate discuta și la Schlee, Fabre sau alții ca practică radicală (dar totodată și îndoielnică). Diferențierea între performance și teatru (noi știm: o graniță clară nu există) ar fi de operat nu numai acolo unde expunerea corpului, rănirea lui deliberată de către posesorul său pun corpul ca material semnificativ într-o situație în care el se lasă “captivat” de procesul semnelor, folosit de el, ci acolo unde o astfel de situație e provocată cu scopul explicit al transformării de sine. În principiu, în teatru, performerul nu vrea să se transforme pe sine, el vrea să transforme o situație și poate și publicul. Cu alte cuvinte: chiar și în activitatea teatrală, oricât ar fi ea de orientată spre prezență, transformarea și efectul catharsis-ului rămân 1) virtuale, 2) liber consimțite și 3) viitoare. Idealul performance-ului este, dimpotrivă, un proces și un moment care 1) se întâmplă în mod real, 2) este constrângător emoțional și 3) are loc aici și acum.

Ar fi prea mult să încercăm să identificăm liniile de demarcație dintre transformare și transformarea de sine în modalitățile diferite de utilizare a ritualului. Spectacolul de performance ca ritual, așa cum se întâmplă de pildă la acționiștii vienezi (Nitsch, Mühl), are menirea să-l re-formeze pe spectator. O etică a catharsis-ului – agresivitatea reprimată de societate este adusă înapoi în spațiul conștiinței și al experimentabilului – presupune participare și, prin trezirea unor afecte necontrolabile (frică, scârbă, oroare), trece dincolo de acea *splendid isolation* a spectatorului. Cu toate astea, aici, identitatea de sine a actorilor rămâne protejată, procesul rămâne teatru în aceeași măsură în care tablourile lui Arnulf Rainer rămână artă plastică. Deoarece aici nu poate fi vorba de o cercetare antropologică, ne-am mulțumit în general să evidențiem aspectul ritualic și cvasi-ritualic în unele forme de teatru și în performance. Chiar dacă se concede că rămâne îndoielnic demersul de a extrage tipuri de compor-

tament din tipul de reprezentare magic și mitic și de a le transplanta într-o situație cât se poate de modernă, e de domeniul evidenței că recursul la arhaic, realizarea frontierelor comportamentului codificat de civilizație, adaptarea chiar și superficială a unor forme comportamentale ceremoniale a devenit în mod obiectiv productivă artistic și a sprijinit concomitent și opoziția vizavi de încercarea de a forța arta radicală să intre în tiparele unor reguli estetice tradiționale. Pe bună dreptate, Johannes Lothar Schröder se declară împotriva unei “respingeri generalizate, care se sustrage provocării din partea unor acțiuni printr-o aversiune pretins raționalistă împotriva religiei.”¹⁸⁰ În practica contemporană a teatrului și performance-ului, ritualul lansează întrebări legate de posibilitățile omului la granița îmblânzirii sale prin civilizație. Faptul că artistul – și fără nicio îndoială artistul de performance, marginalizat mai mult decât toți ceilalți – nu poate funcționa realmente ca șaman, așadar, ca un outsider recunoscut social și admirat, care trece frontiere pentru ceilalți – este cât se poate de evident. În societatea contemporană, fiecare artist îndeplinește ritualul numai și numai pe răspunderea sa.

“Oriîncotro ne uităm și oricât de departe privim și în urmă,” scrie Schechner, “teatrul se prezintă ca o împletire de ritual și divertisment. Într-unul din momente, originea lui pare să fie ritualul, în clipa următoare este divertismentul – gemeni acrobați rostogolindu-se unul peste celălalt, fără ca vreunul dintre ei să rămână vreodată deasupra mai mult decât celălalt.”¹⁸¹ Nu ar fi corect să limităm pătrunderea impulsului ritual la teatrul anilor 60 și 70. Ceea ce s-a dezvoltat atunci, s-a impus într-o pluralitate de forme în anii 80 și 90. În teatrul realului, precum și în stilurile de montare orientate agresiv spre public, în performance precum și în numeroasele activități parateatrale, lucrurile se consumă în teritoriul interstițiar dintre teatru și ritual. Teza susținută de antropologia teatrală afirmă că polaritatea fundamentală propriu-zisă nu este cea dintre ritual și teatru (performance art), ci între parametrii “eficienței” (despre care e vorba în ritual) și “divertisment” (în “artă”)¹⁸². Rămâne de văzut cât de departe ne poartă această deosebire, centrală în antropologia culturii, în analiza noului teatru. Dificultatea constă în faptul că, într-adevăr, comportamentul estetic la modul foarte general constă întotdeauna într-o “împletire” a ambelor motive. Astfel, teatrul poate să vizeze o varietate

de “eficiență” pe care puține lucruri o leagă de procedeele rituale în societățile africane, să zicem, dar care cu toate astea reprezintă mult mai mult decât divertisment.

Agresiune, responsabilitate

Performance-ul centrat pe corpuri și pe persoane în general este izbitor de des un “teritoriu al femeii”. Printre cei mai cunoscuți artiști de performance se numără Rachel Rosenthal, Carolee Schneemann, Joan Jonas, Laurie Anderson. E lesne de înțeles că corpul femeii, ca suprafață de proiecție codificată social de idealuri, dorințe, pofte și înjosiri să se transforme în temă într-o măsură deosebită, în vreme ce critica feministă a făcut recognoscibilă ca atare imaginea femeii așa cum e ea codificată de bărbați și, tot mai mult, identitatea de tip “gender” ca pe un construct ce duce la conștientizarea proiecțiilor privirii masculine. Se cuvin amintite de exemplu performance-uri precum acele “Kitchen Shows” ale pictoriței Bobby Baker, care invita cu regularitate două duzini de spectatori în marea ei bucătărie personală pentru ca acolo să le prezinte de la o distanță minimă un monolog cu intensități suprarealiste despre destinul de sclavă al femeii la bucătărie. În alte spectacole de performance, apare drept temă principală realitatea corpului periclitat. Când Marina Abramowicz li se oferă vizitatorilor anunțând drept regulă a jocului faptul că se poate face orice cu ea, percepția trebuie să se transforme în trăirea unei responsabilități. Într-adevăr, în performance-ul amintit, au existat spectatori care s-au lăsat provocați de absența îngrădirilor, dând la iveală agresiune fără înconjur, astfel că performance-ul a fost întrerupt – de pildă atunci când cineva i-a pus artistei în mână un revolver încărcat cu țeava îndreptată spre tâmpla ei. Aici, pericolul și durerea sunt rezultatul unei pasivități intenționate, totul este imprevizibil, fiindcă rămâne la latitudinea vizitatorilor.

Artiștii de performance ai anilor 60 și 70 au căutat încălcarea normelor sociale stingheritoare pe drumul experienței durerii și al pericolului corporal. Și la Chris Burden, riscul, autorânirea, durerea și chiar punerea vieții într-un pericol real au fost provocate, ce-i drept, din afară, dar inițiativa a fost chiar a lui. Și acolo intra în joc o doză de imprevi-

zibil, o limitare a controlului propriu. În amândouă cazurile, rolul de victimă e evident, dar el pleacă dintr-o *voință* individuală subiectivă, care la rândul ei nu apare ca fiind ea însăși victima unor structuri sociale. Sinistrul atinge însă un nou nivel la grupul Orlan, ale căror operații estetice desfășurate în public după imagini ideale ale culturii occidentale (fruntea Mona Lisei, nasul lui Nefertiti șamd.) modifică, înfrumusețează, denaturează, alterează corpul – și aici, iarăși, înainte de toate, fața. În mod tradițional, fața este considerată expresia individualității inconfundabile – aici, dimpotrivă, ea este modificată tot mereu de-a lungul anilor și este expusă nu ca identitate statornică, ci ca rezultat al unei opțiuni, al unei decizii a “propriei” voințe. În felul acesta, voința subiectivă pare încă și mai amplificată în comparație cu demersurile “autosacrificiale” ale artiștilor de performance amintiți mai înainte. În același timp, însă, se face simțită o nouă problemă: prin faptul că subiectul are o atitudine voluntaristă vizavi de corpul său, ia naștere pe de o parte o apoteoză a individului “self-willed”, produs al propriei sale voințe, care nu se mulțumește cu nicio realitate dată de destin, ca de exemplu propria înfățișare. Compania Orlan demonstrează libertatea în principiu absolută a individului de a “se” alege pe sine însuși, atitudine ce ar anunța “societatea multiopțională” a viitorului, în care mai nimic nu mai trebuie considerat ca fiind dat de la natură, dar unde individul trebuie să poarte și povara tot mai grea a propriei alegeri și răspunderi. În același timp, performance-urile grupului Orlan arată cu înspăimântătoare claritate tematică faptul că, exact acolo unde voința pare mai puternică și mai curajoasă, ea a abdicat în fond demult. Ea este la rândul ei total condiționată de norme culturale, idealuri de frumusețe, modele ale închipuirii. La Compania Orlan, actul decis de propria voință al stilizării corporale orientate artistic, desfigurarea întru “frumusețe” se transformă într-o abisală, înspăimântătoare materializare a anulării eului, a transformării nu doar a propriului “sine”, ci chiar a imaginii umane. Locul răspunderii devine într-o măsură aproape insuportabilă incert – cu atât mai mult cu cât cei de la Orlan evită ca, prin recursul la teze de critică ideologică (critica feministă a chirurgiei plastice șamd.) să-și facă performance-urile mai lesne de consumat.

Prezentul performance-ului

Hans Ulrich Gumbrecht a arătat în ce măsură e răspunzător de fascinația exercitată de sport (ca eveniment real) “gestul elementar” al “producerii de prezență”, care “pare a fi luat mult din locul formelor, genurilor și ritualurilor reprezentării”.¹⁸³ Prin urmare, problema care se pune e ca “lucrurile să fie împinse la o distanță accesibilă, în așa fel încât ele să poată fi atinse”. Asta ar fi o variațiune a reformulării tezei lui Benjamin cum că dorința nestrămutată a maselor de a-și trage lucrurile aproape, ar constitui o bază pentru scoaterea artelor de sub aura lor. Pentru hermeneutica de profunzime a producției de prezență, Gumbrecht face apel, nici mai mult nici mai puțin decât la euharistia în care pâinea și vinul nu sunt semnificante pentru trupul și sângele lui Hristos, ci prezență reală în actul comuniunii, sângele și trupul lui Hristos nu-s semnificate, ci substanță: model al unei “prezențe” care se indică pe sine și închide comunitatea adunată laolaltă în ceremonia ritualică. În acest sens, el compară evenimentul sportiv cu scena medievală: aici, ca și acolo, ceea ce se cere nu este o atitudine hermeneutică, actorii de pe scenă, altfel decât în teatrul “modern” (zice Gumbrecht) nu se prefac că nu observă publicul, ci interacționează cu el.

Teza că, în sport, am avea de-a face cu fenomenul, simptomatic pentru tendința de dezvoltare culturală, al unei performanțe care nu funcționează după registrele reprezentării și interpretării hermeneutice își are relevanța ei. Lucrurile par într-adevăr să stea așa, anume “că importanța din ce în ce mai mare a manifestărilor sportive ar putea fi parte a unei mai cuprinzătoare mutații în interiorul culturii contemporane”¹⁸⁴, în care fenomenul cultural al “producerii de prezență”, care în esență e cu neputință de conceput ca mimesis sau reprezentare, are o însemnătate din ce în ce mai mare. Dacă însă tocmai în cazul sportului dimensiunea “realistă” a victoriei și a înfrângerii, a câștigului și a pierderii (de bani) nu împinge cumva înapoi epifania prezenței, astfel încât, la urmă de tot, sportul nu se aseamănă totuși deloc ritualurilor teatrale, rămâne o altă întrebare la care nu este aici locul să căutăm un răspuns. În orice caz, legătura: îndeplinire naivă sau blasfemică a unei ceremonii magice, performanță interactivă, producere de prezență este,

pentru teatrul postdramatic, o figură-cheie lămuritoare. Ea își explică insistența asupra noțiunii de prezență, a tendințelor ceremoniale și rituale și a tendinței de a o pune pe același plan cu ritualuri de mare răspândire interculturală. Gumbrecht nu ignoră faptul că o astfel de prezență nu poate fi niciodată “aici” și “împlinită” în sensul deplin, că ea își păstrează tot timpul caracterul a ceea ce este dorit, doar sugerat și că în orice caz dispare de îndată ce pătrunde în câmpul experienței reflectate. El face recurs la ideea lui Schiller despre o raportare nicidecum naivă, ci numai “sentimentală”, pentru a o gândi ca “naștere a prezenței” (Nancy), ca perioadă premergătoare, ca prezență doar imaginabilă.¹⁸⁵

Între timp, esențială, pentru teatru, nu este numai înțelegerea modului de a fi eminentamente virtual al prezenței, ci calitatea ei supradeterminată estetic de *coprezență*, așadar a provocării reciproce. Dacă există un paradox al actorului, atunci cu atât mult există și un paradox al prezenței sale. Iată deci gestul, sunetul pe care îl percepem de la el, care există și pe care el îl produce, dar nu pur și simplu din sine, din plenitudinea realității sale, ci ca element al unei situații complexe, care la rândul ei nu poate fi rezumată ca întreg. Ceea ce vine spre noi este o prezență evidentă, dar ea este ceea ce este, altfel decât prezența unui tablou, a unui sunet, a unei arhitecturi. Ea este o coprezență orientată în mod obiectiv spre noi – chiar dacă dacă nu în ceea ce privește intenția. Din această cauză nu mai e sigur dacă această prezență ne este dăruită nouă, sau dacă noi, spectatorii, suntem aceia care o provoacă înainte de toate. Prezența actorului nu este un vizavi obiectivabil, un obiect, o prezență aflată de cealaltă parte, ci co-prezență în sensul unei implicări inevitabile. Experiența estetică a teatrului – iar prezența actorului este cazul paradigmatic deoarece, ca prezență a unei ființe umane vii, cuprinde toate derutele și ambiguitățile care au vreo legătură cu frontierele esteticului –, această experiență estetică este așadar reflecție abia într-un sens subordonat. Aceasta are loc abia *ex post* și nu ar fi nici măcar motivată, de nu ar fi experiența apriorică a unei situații care *nu* poate fi gândită, reflectată și care vădește, astfel, un caracter de șoc. Orice experiență estetică cunoaște această bipolaritate: confruntare cu o prezență, “brusc” și în principiu de partea asta (sau cealaltă) a reflecției fracturante, dedublante;

procesarea acestei experiențe prin intermediul gândirii, al rememorării ulterioare, al reflecției.

Estetica lui Bohrer se dovedește utilă atunci când vrem să circumscriem cu mai multă precizie prezența, factor hotărâtor în performance și în acele forme de spectacol care au lăsat în urmă paradigma teatrului dramatic. “Timpul estetic nu este timpul istoric, mutat în chip metaforic. ‘Evenimentul’, în interiorul timpului estetic, nu se află într-un raport referențial față de eveimentele din timpul real”¹⁸⁶, accentuează Bohrer convingător. Ceea ce înțelegem prin temporalitatea specifică a performance-ului însuși – spre deosebire de timpul reprezentat –, este, pentru Bohrer un aspect ce ține de șoc și de spaimă. Noi căutăm, dimpotrivă, întrebarea despre spaimă ca moment al esteticii teatrale. În scopul acesta, merită să explorăm modul în care Bohrer explică spaima. Luând drept exemplu “Meduza” lui Caravaggio, el arată că, spre deosebire de spaima reală, aceea estetică se distinge printr-o stilizare care transformă elementul ce generează spaima într-o formă decorativă. Iată de ce se ajunge numai la o “identificare imaginară”.¹⁸⁷ A doua calitate este chiar mai importantă: “Chipul acestei Meduza nu este el însuși de natură să provoace spaima, ea însăși pare să vadă ceva înspăimântător (cum s-ar spune, propriul ei destin mitic)...”¹⁸⁸ Ipostaza estetică, tremurând în sine însăși, se află dincolo de reprezentarea unor spaime empirice, reale. Ea nu reprezintă în fond nimic înspăimântător. Ca realitate estetică, “apariția” prezentă nu invită de pildă la explicarea, cercetarea sau interpretarea (de exemplu “tragică”) a ceea ce ar provoca spaima, ci la experiența “mimetică” a trăirii spaimei. Cel ce contemplă pictura trece prin realizarea înfricoșării care este “surprinsă” în tablou. Din modelul acesta, Bohrer derivă calitățile de *intensitate* și de *enigmă*, care pe bună dreptate îi apar drept momentele constitutive ale “experienței estetice”, aceasta putând fi circumscrisă la rândul ei prin formulele echivalente ale unei “apariții bruște” și ale unei “epifanii autoreferențiale”¹⁸⁹. Nu se înscrie în obiectivele cercetării noastre să vedem în ce măsură temporalitatea estetică a acestei epifanii definește exclusiv ori preponderent epoca modernă. Bohrer constată existența unei “‘estetici a spaimei’, atât grecești cât și moderne”¹⁹⁰, și consideră epifania spaimei ca pe o “structură estetică (...) ce se repetă în epoci diferite ale literaturii și istoriei artei din

Europa”. El vede în Atena secolului al cincelea, în Renașterea târzie și în perioada de pe la 1900 terenuri deosebit de fertile pentru fenomenalitatea spaimei, a cărei motivație nu e una de natură istorică, ci una ce ține de estetica ei internă.

În acest punct s-ar cuveni totuși să aplicăm reflecția lui Bohrer la teatru și să încercăm să o nuanțăm. S-ar putea spune: poate că ceea ce vede capul Meduzei nu este neapărat propriul ei destin, iar spaima, dimpotrivă, nu ar fi provocată de nicio realitate înfricoșătoare care ar putea fi numită. Tocmai din acest motiv ce ține de logica tabloului, obiectul spaimei trebuie să rămână *în afara* lumii reprezentate (reprezentabile). El este lipsit de formă. Privirea pictată a capului despărțit de trup nu privește deloc, ci exprimă, în logica imaginii pictate, tocmai privirea Meduzei moarte, așadar o “non-privire”. Dar asta înseamnă că moartea privirii, golul ei, încetarea ei este spaima. Un motiv fundamental al noului mod de a gândi despre artă și despre teatru pătrunde, astfel, în contextul nostru: ideea “șocului” (Benjamin), suspendat în mod curios între categoria psihologică și aceea estetic-structurală, a “caracterului neașteptat” (Bohrer), a senzației de a fi “atacat prin surprindere” (Adorno), al spaimei care “e necesară cunoșterii” (Brecht), al interpretării spaimei ca “primă apariție a noului” (Müller), a amenințării că nu se întâmplă nimic (Lyotard). Atât la formele de-dramatizate ale teatrului, care mijlocesc un fel de contemplație “goală”, cât și în cazul formelor de teroare afectivă directă și de neliniște din performance-ul radical al durerii, se vedește că o interpretare psihologică a trăirii prezenței în spaimă – care pe bună dreptate nu-i stârnește nici lui Bohrer interesul – nu ajunge nicăieri. Într-o astfel de interpretare ar exista întotdeauna o *înspăimântare* provocată de un obiect sau de o stare de lucruri reprezentabile. Dimensiunea ținând de estetica teatrală o constituie structura unui șoc, a cărui declanșare nu se concentrează într-un singur obiect – o *înspăimântare* provocată nu de istorie, nici de o situație dată, ci prin intermediul *înspăimântării* înseși. Lucrul acesta s-ar putea demonstra prin comparație cu experiența psihologică a acelei tresăriri care își face apariția atunci când nu ai ceva, când nu știi ceva – iar această lipsă, această neștiință irumpe “brusc” în sfera trăirii ca gol. Un semnal pe care nu-l putem interpreta și care ne lovește. Prezentul ca experiență ce nu

este și nu poate fi suspendată este *aflarea acestei omisiuni*. În *omisiune* are loc această experiență, *în tivul timpului*.

Contrar suspiciuniide esteticism (care ar fi cât se poate de la îndemână), o *estetică a tresăririi*, în teatru, ar fi doar un alt nume pentru o *estetică a răspunderii*. Jocul este legat în mod esențial de implicarea mea: de la propria mea răspundere pentru sinteza mentală a ceea ce se întâmplă, prin atenția care trebuie să rămână deschisă spre ceea ce nu devine obiect al înțelegerii, percepția participării la ceea ce se întâmplă în jurul meu până la realizarea situației problematice a spectatorului însuși. Teatrul postdramatic este *un teatru al prezentului*. A reformula noțiunea de prezență ca prezent al teatrului (prin aluzie la conceptul de “prezent absolut” al lui Bohrer) înseamnă, înainte de toate: a-l gândi ca proces, ca verb. El nu poate fi lucru, substanță, nu poate fi obiect al cunoașterii în sensul unei sinteze realizate prin puterea imaginației și rațiune. Recurgem la asta pentru a înțelege acest prezent ca pe ceva *care se întâmplă*, așadar, pentru a recurge la o categorie epistemologică – și chiar morală – ca la una caracteristică pentru teritoriul esteticii. Formula de “prezent absolut” a lui Bohrer este incompatibilă cu toate concepțiile care văd în experiența estetică un mijlocitor, un mediu, o metaforă, reprezentantul unei alte realități. Artă nu este mijlocitorul realului, al umanului, al divinului ori al absolutului. Artă nu este “prezent real” în sensul lui George Steiner. Ea devine acel “altceva” strict lipsit de conținut în prezența operei de artă, “creată în acest moment, nu ca un fel de Rusalii estetice, ci ca o epifanie sui generis”¹⁹¹. Varietățile unei astfel de epifanii nu mai pot fi deduse sistematic, ele pot să devină vizibile numai prin analiză și demontare, în fiecare dintre alcătuirile lor concrete. Acest prezent nu este un punct obiectualizat al lui acum pe o linie a timpului, ci, ca dispariție neîncetată a acestui punct, e deja o trecere și totodată o cezură între ceea ce a trecut și ceea ce vine. Prezentul este în chip necesar *eroziune și dispariție discretă a prezenței*. El desemnează un eveniment care goleşte prezentul și care, în chiar acest gol, lasă să licărească o amintire și o anticipare. Prezentul nu poate fi înțeles pe cale conceptuală, ci doar ca proces continuu de autofărămițare a lui acum în țândări noi și noi, în așchii de “încă mai” și “tocmai o să”. Are de-a face mai mult cu moartea teatrului, decât cu mult invocata “viață” a lui. Zice

Heiner Müller: “Iar specificul teatrului tocmai că nu este prezența spectatorului viu, ci prezența celui potențialmente muribund.”¹⁹² În teatrul postdramatic, prezentul, în acest sens, al unei prezențe plutitoare, dispărând treptat, care se lasă trăită simultan ca “plecare”, absență, ca deja-plecare, anulează reprezentația dramatică.

Poate că până la urmă teatrul postdramatic va fi fost numai un moment în care s-a putut efectua explorarea, pe toate planurile, a ceea ce se află dincolo de reprezentație. Poate că teatrul postdramatic deschide drumul pentru un nou teatru, în care figurările dramatice ajung să se reîntâlnească, după ce drama și teatrul se vor fi îndepărtat atât de mult. O punte ar putea s-o constituie formele narative, apropierea vechilor istorii, nu în ultimul rând și nevoia unei reîntoarceri a stilizării conștiente și artificiale, pentru a se sustrage pletorei de imagini naturaliste. Ceva nou are să vină, așa cum spunea și Brecht:

Gloata asta superficială avidă de nou
Care nu-și poartă cizmele până la capăt
Nu-și termină de citit cărțile
Își uită imediat propriile gânduri
Asta e speranța
Naturală a lumii
Și chiar dacă nu-i ea speranța
Tot ce e nou
E mai bun decât vechiul.¹⁹³

Text, limbă și vorbire

Limbă și scenă în “agon”

Cu siguranță că, la prima vedere, teatrul postdramatic pare să aprecieze rolul textului mai puțin decât o făcea teatrul clasic al fabulei. Totuși, nu a fost chiar Stanislavski, pe care cu greu l-ar putea socoti cineva un dușman al literaturii, acela care a constatat explicit că, pentru teatru, textul ca atare ar fi lipsit de valoare? Că abia prin “subtextul” dramaturgiei și al rolului, cuvintele ar câștiga semnificație? Este de domeniul evidenței deosebirea (și concurența) fundamentală dintre perspectiva textului, care, în cazul oricărei drame mari, este deja desăvârșit ca operă literară, și perspectiva cu totul diferită a teatrului, pentru care textul reprezintă un material; ea este valabilă și pentru teatrul mai vechi. Relația dintre text și scenă nu a fost niciodată o relație armonioasă, ci dimpotrivă, dintotdeauna, conflictuală. Iar teatrul nou nu face decât să adâncească înțelegerea acestui fapt, care nu mai e chiar nou. Bernard Dort a afirmat că uniunea dintre text și scenă nu s-ar realiza niciodată cu adevărat. De fiecare dată s-ar rămâne la o relație de dominație și de compromis.¹⁹⁴ Acum, această necesitate imperioasă poate, de vreme ce este oricum un conflict structural latent al oricărei practici teatrale, să devină un principiu asumat conștient al punerii în scenă. Decisivă nu este, în acest context, opoziția verbal/nonverbal, așa cum se presupune adeseori în atât de populara și superficiala confruntare ce opune “teatrul de avan-

gardă” și “teatrul de text”. Dansul mut poate să fie anost și didactic, cuvântul plin de semnificații – un dans al gesturilor lingvistice.

Înaintea logოსului, în teatrul postdramatic își fac apariția respirația, ritmul, acel acum al prezenței carnale a corpului. Se ajunge în asemenea măsură la o deschidere și la o dispersare a logოსului, încât nu se mai comunică neapărat o semnificație de la A (scenă) spre B (spectatori), în schimb se întâmplă o transmitere și o conexiune specific teatrală, “magică”, prin intermediul limbii. Teoreticianul ei timpuriu a fost Artaud. Dar deja pentru el nu mai era vorba de simpla alternativă “Pentru sau împotriva textului”, cât de o deplasare a ierarhiei: deschiderea textului, a logicii sale și a arhitecturii lui obligatorii, pentru a-i recăștiga teatrului acea “dimension événementielle” (Derrida), dimensiunea lui de eveniment. În acest sens, în cel de-al doilea manifest al “teatrului cruzimii se spune”: “Les mots seront pris dans un sens incantatoire, vraiment magique – pour leur forme, leurs émanations sensibles, et non plus seulement pour leur sens.”¹⁹⁵ Julia Kristeva a atras atenția asupra faptului că, în “Timaios”, Platon dezvoltă imaginea unui “spațiu”, care trebuie să facă “credibil” (pe cale intuitivă) un paradox logic de nerezolvat: acela de a concepe ceea ce este ca aflându-se totodată în devenire. Prin urmare, la origine a existat un “spațiu” (conotat matern) al concepției, unul care primește, de neconceput în mod logic, în a cărui poală s-a diferențiat mai întâi și-ntâi logოსul, cu opozițiile sale între semn și semnificat – a auzi și a vedea, spațiu și timp șamd. Acest “spațiu” se numește “Chora”. Chora este aproximativ ceva ca antecamera și totodată pivnița ascunsă și fundația logოსului limbii. El rămâne în dispută cu logოსul. Însă ca ritm și ca plăcere produsă de sunet, el rămâne prezent în orice limbă, ca “poezie” a ei. Kristeva denumesc această dimensiune a noțiunii de ‘Chora’, în toate procesele ce implică semne, drept *semioticul* (spre deosebire de simbolic).

Pri urmare, ceea ce prinde contur în noul teatru ca și în încercările radicale de “langage poétique” ale modernismului ar fi de interpretat ca încercări de *restituire a Cherei*: a unui spațiu și a unui discurs fără *telos*, ierarhie, cauzalitate, sens fixabil și unitate. Fără îndoială, el nu poate fi articulat altfel decât amestecat – altfel nu ar fi decât un limbaj al nebuliei. Dar în voce, timbru, vocalizare, la fel ca și în dans, în ritmica

gesticului sau în dispoziția culorilor se articulează și o negativitate în sensul repudierii constrângerii lingvistic-logice a identității, care e constituită pentru discursul poetic al modernismului¹⁹⁶. Ceea ce se afirmă sau se respinge în teatrul radical nu este cutare sau cutare instituție noțională anume, ci însuși actul de a afirma, factorul “tetic” este pus sub semnul îndoielii. Cu acest prilej, cuvântul se va ridica în toată amploarea și în întreg volumul său, ca sunet și ca adresare, ca semnificație, exclamare și “cuvânt către” (Heidegger). Un astfel de proces de semnificare traversând postulările logosului, nu duce la distrugerea lui, ci la deconstrucția lui poetică – în cazul de față, teatrală. În sensul acesta se poate spune: teatrul devine *Chora-grafie*: deconstrucție a discursului centrat pe sens și inventare a unui spațiu care se sustrage legii telos-ului și unității. Statutul textului în noul teatru poate fi descris prin urmare cu ajutorul noțiunilor de deconstrucție și poliloghie. Limba, precum și toate elementele teatrului, trece printr-un proces de desemantizare. Nu dialog, ci polifonie, “polylogue”¹⁹⁷, spre asta se tinde. Așadar, descompunerea sensului nu este lipsită de sens. Ea parodiază de exemplu brutalitatea limbajului colaționat al mediilor, care se vădește a fi versiunea modernă a limbii “encratice”¹⁹⁸, limbajul puterii și al ideologiilor.

Poetica deranjului

O istorie a noului teatru și chiar și a teatrului epocii moderne ar putea fi scrisă ca istorie a *deranjului reciproc pe care și-l produc textul și scena*. Prin prezența limbii, puterea de absorbție a vizualului este blocată. Ca regizor, Heiner Müller a lucrat cu prezența conștient afirmată a textului lipsit doar în aparență de corp, în chip de contrapunct la scena teatrală. În timpul repetițiilor la “Hamletmaschine”, Robert Wilson spunea că textul lui Müller trebuia să “deranjeze” imaginile create de regizor. Pina Bausch fracturează percepția dansului prin momente în care fiecare dintre dansatori se prezintă, cu vorbe, ori prin numirea proceselor care tocmai se derulează pe scenă. Acceptarea unor moduri de vorbire aparent “nepotrivite”, ce dau impresia de lipsă de profesionalism ori sunt chiar defectuoase a devenit o regulă la multe trupe independente, dar și la regizori precum Zadek și Schleef. Armonia estetică a impresiei de tablou

este sacrificată în favoarea unui șoc al percepției lingvistice. Încercările de a face ca scrisul și cititul să se simtă la largul lor în teatru sunt, ce-i drept, vin din căutarea unei modalități de expunere autonomă a vocilor, dar au și un efect ce se înscrie în această *poetică* teatrală a *deranjului*. El Lissitzky a încercat deja să echivaleze spațiul scrisului cu spațiul teatral. În această perspectivă, și tezele lui Brecht despre “literarizarea” teatrului, elaborate în anii 20, apar într-o nouă lumină: chiar dacă aveau intenții diferite, și ele vizau, prezența textului scris ca întrerupere a imageriei scenice suficiente sieși.

Un exemplu interesant de prelucrare teatrală a unor texte literare îl oferă Giorgio Barberio Corsetti, una dintre personalitățile marcante ale teatrului italianesc de avangardă și interesul său, timp de mulți ani, față de Kafka. Iar teza lui sună: teatrul are nevoie de *text în chip de corp străin*, ca “lume situată în afara scenei”. Tocmai din cauză că își tot lărgeste frontierele cu ajutorul unor trucuri optice și al combinării de tehnici video cu proiecții și prezența live, teatrul nu are voie să se piardă în continua autotematizare a “opsis-ului”, ci trebuie să se refere la text ca la o calitate cu funcție de obstacol. Corsetti nu se limitează nicicum la simpla ilustrare a textului într-o manieră “modernă”, ci dezvoltă un limbaj gestual paralel cu textul. Forma de lucru care decurge de aici are o structură ce poate fi generalizată: din improvizații sunt elaborate o serie de gesturi personale, care își caută un ecou în text. Tot așa, actorii răspund la câte un fragment din text, aducând în joc propriul lor *pattern* reacțional. În cazul acestei practici, Corsetti se referă explicit la tradițiile lui Meyerhold, Grotowski și ale living theatre-ului. Actorii nu întruchipează personaje anume. Un critic descrie viziunea lui Corsetti în “Beschreibung eines Kampfes” (“Descrierea unei lupte”) după cum urmează: “Câteodată, ei – actorii – sunt unul și același personaj câte trei, alteori monștri cu mai multe capete, cu mai multe brațe, (...) câteodată doar un elemente, o componentă într-o complicată mașinărie de corpuri; alteori, o ‘umbră’ proiectată filmic a unui personaj câștigă o suprareală viață proprie...”¹⁹⁹ Spațiul ireal evocat în textul lui Kafka găsește corespondențe în dulapuri răsturnabile, în pereți rotativi, în trepte abrupte și înalte, pe care actorii sunt nevoiți să le urce cu efort, în alternanța de joc de umbre și prezență corporală. Spațiul interior și cel exterior se între-

pătrund la fel ca în textul lui Kafka. Cu toate că în spectacol apar numai câteva fragmente dispartate ale textului, numeroși critici au fost de părere că această estetică vâdea cu precizie o atmosferă “kafkiană”. Într-o con-vorbire purtată în iunie 1980 la Viena cu Monika Meister, Corsetti a explicat cum urmărea el în textele lui Kafka, în mai mulți pași, temele luptei interioare, apoi tema evadării individului în direcția celuilalt, în final, într-un demers internațional, motivul unui “delir geografic” între națiuni și limbi. Aici, teatrul nu interpretează personaje și firele acțiunii dintr-un text, ci își articulează limba sa ca realitate străină, deranjantă, pe o scenă care la rândul ei se lasă inspirată de specificul lui.

Limba ca obiect de expoziție

Pe lângă corp, gestică, voce, principiul expoziției cuprinde și materialul lingvistic și atacă funcția de reprezentare a limbii. În loc de re-prezentare de stări de lucruri, o “prezentare” de sunete, cuvinte, propoziții, sonorități, care abia dacă mai sunt conduse de un “sens”, ci de compoziția scenică, de o dramaturgie vizuală care nu e orientată spre text. Fractura dintre a fi și a semnifica acționează ca un șoc: ceva este expus cu toată intensitatea unei semnificații sugerate – pentru ca apoi să nu facă posibilă recunoașterea semnificației așteptate. Ideea unei expoziții ce are drept obiect limba pare paradoxală. Cu toate astea, cel târziu de la textele teatrale ale Gertrudei Stein, avem un exemplu al modului în care, prin tehnici ale variațiunii repetate, prin decuplarea de conexiuni semantice directe și clare, prin privilegierea aranjamentelor formale după principii sintactice sau muzicale (asemănări sonore, aliterație, analogii ritmice), limba își pierde orientarea imanent teleologică a sensului precum și temporalitatea și poate, astfel, să fie asimilată unui *obiect expus*.

Autonomizarea limbii și a vorbirii poate să ia diferite forme. Se ajunge frecvent la descompunerea oricărei coerențe stilistice și logice. Adeseori, uzurii și devalorizării cotidiene a limbii până la condiția de simple învelișuri verbale le este opusă o anume *estetică* “abstractă” a *materialului lexical*. Acesta este privit, într-un mod asemănător celui cu care sunt văzute obiectele cotidiene la Marcel Duchamp, ca “*objet trouvé*”. În spectacolele lui Wilson întâlnim laolaltă zdrențe de conver-

sație și clișee de zi cu zi lipsite de orice coerență, combinate cu succesiuni de cuvinte generate de intenții pur formaliste: “I was sitting in my patio this guy appeared I thought I was hallucinating / I was walking in an lley / you are beginning to look a little strange to me / I’m going to meet him outside / have you been living here long / NO just a few days / would you like to come in / sure (...) What would you say that was [what would you say that was] / 1 2 5 / [1 2 5] / very well / (very well)/ play opposum...”²⁰⁰ Alteori elementele limbii sunt izolate, construcția frazei e descompusă, ca în “piesele de vorbit” ale lui Peter Handke. O serie de cercetări importante, care sunt relevante și pentru teatrul, sunt dedicate așa-numitei piese radiofonice noi. În piese acustice de Beckett, Cage, Henry Chopin, Mayröcker și alții a fost analizată diversitatea formelor în care vocea, sunetul și ritmul capătă o calitate autonomă în mediul teatrului radiofonic, care izolează sunetul de corpurile vizibile punându-l în valoare pentru sine. Surprinzătoare, în acest context, este constatarea faptului că izolarea tehnică și autonomizarea vocii – ca voce în egală măsură “nudă” – îi conferă și o nouă imediatețe senzorială: “Tocmai îndepărtarea vocii de corp prin mijloace tehnice îl poate aduce pe ascultător mai aproape de corp, corpul mai aproape de ascultător. Asta face recuperarea tehnică atât de impudică; despărțită de corp, vocea pare mai nudă ca oricând.”²⁰¹ O altă variantă de expunere a structurilor limbii este alienarea pe care Ernst Jandl a atins-o în opereta sa “Din ținuturi străine”, în care a decis ca frazele rostite de *dramatis personae* să fie trecută în vorbire indirectă, folosind conjunctivul: în felul acesta, el a produs o formă mixtă specială din adresare dramatică și autodistanțare. Atunci când, pe scenă, “Vă rog să-mi dați ziarul” devine “Fie ca el să o roage ca ea să îi dea ziarul”, la început, lucrul acesta pare o poantă. Deoarece obișnuința se instalează repede, ceea ce rămâne e percepția constantă a limbii ca realitate despărțită de vorbitor.²⁰²

Muzica mai multor limbi

Alături de colaj și montaj, principiul multilingvismului se vădește a fi atotprezent în teatrul postdramatic. Textele teatrale multilinguale demontează unitatea limbilor naționale. În “Römische Hunde” (“Câini

romani”, 1991), Heiner Goebbels alcătuiește un colaj din *spirituals*, texte de Heiner Müller în germană, de William Faulkner (“The Sanctuary”, “Die Freistatt”) în engleză și discursul în versuri alexandrine, în limba franceză, din “Horace” al lui Racine, toate prezentate de actrița Cathérine Jaumiaux, versurile fiind mai mult cântate decât recitate, în așa fel încât limba să eșueze tot mereu din perfecțiunea ei minunată în bâlbâieli fracturate și zgomote. În “Où le débarquement désastreux”, textul, rostit în germană sau în franceză – a existat o versiune cu Ernst Stötzner, una cu actorul francez André Wilms – este combinat, printre altele, cu muzică africană. Teatrul afirmă pe mai multe planuri un multilingvism care face vizibile lacunele, fracturile și contrastele nerezolvate, la fel și stângăcia ori pierderea controlului. E drept că adeseori implicarea mai multor limbi în cadrul uneia și aceleiași reprezentații e determinată și de condițiile de producție: multe dintre lucrările teatrale mai complexe nu pot fi finanțate decât dacă sunt coproducții internaționale, astfel încât punerea în valoare a limbilor din țările implicate e cât se poate de firească, fie și numai din considerente pragmatice. Dar multilingvismul are și cauze imanent artistice. Rudi Laermans a atras atenția asupra faptului că, la Jan Lauwers, nu este suficientă constatarea că teatrul său este multilingv. Fiindcă această împrejurare nu explică de ce interpreții trebuie să folosească uneori limba proprie, alteori însă și o limbă străină, astfel încât tema “dificultății de comunicare lingvistică” nu se pune numai pentru spectatori. Lauwers instituie un *spațiu comun al problemelor lingvistice*, în care actorii și spectatorii parcurg deopotrivă experiența blocajelor comunicării prin limbă. Dacă e adevărată acea vorbă de duh, conform căreia poeții sunt oameni care au probleme cu limba, atunci, în teatrul postdramatic, e vorba de o experiență poetică a obstacolelor ce țin de limbă.

Actul vorbirii ca eveniment

Adeseori, actul fizic, motoric al rostirii ori chiar al lecturii unui text este conștientizat ca proces care *nu e de la sine înțeles*. În acest principiu al conceperii *actului vorbirii ca acțiune*, apare o schismă semnificativă pentru teatrul postdramatic: El se sustrage percepției obișnuite conform

căreia cuvântul nu-i aparține celui ce vorbește. El nu este cuprins organic în corpul său, rămâne un *corp străin*. Din lacunele limbii apare adversarul ei temut și dublul său: bâlbâiala, eșecul, pronunțarea greșită scandează conflictul între corp și cuvânt. Astfel, Einar Schleef deschide "Faust"-ul său de la Frankfurt cu o "Dedicație" rostită cu un accent în mod evident străin. Grupurile de avangardă renunță la perfecțiunea rostirii, lucrul teatral care acum are loc deliberat cu neprofesioniști nu numai că permite, dar și vizează modalități de vorbire lipsite de profesionalism, care nu neagă realitatea concretă a accentelor și dialectelor. Competențele de rostire de grade atât de variate ale actorilor sunt permise. În faptul acesta ia naștere un motiv anti-profesional al avangardei, care l-a determinat deja pe Brecht să caute căi prin care să-i implice pe amatori și pe diletanți în activitatea teatrală. Opoziția împotriva desăvârșirii meșteșugului vine și din intenția ce nu ține numai de estetica teatrală, ci și implicit sau explicit politică, de a contracara izolarea teatrului prin perfecțiune profesională sterilă, care reprezintă o permanentă amenințare de încremenire a teatrului.

Text, voce, subiect

În măsura în care se subliniază faptul că un text citit sau vorbit e străin de corpul celui care-l citește sau îl rostește, se transmite o relație de scindare, este conștientizată *condiția mediatică* a persoanei care citește /vorbește. Henry M. Sayre a observat, la performance-urile de lectură ale lui Kathy Acker, cum ea părea că devine un medium neatins pentru ideologemele și miturile sociale ce răsunau prin corpul ei.²⁰³ Gândul acesta ar putea fi continuat cu precizarea că, aici, într-un mod oarecum asemănător performance-urilor feministe, performerii se preschimbă în *victime*: texte care le sunt ostile și pe care ei le articulează, le suportă literalmente manifestând, astfel, în mod dureros pentru spectator, schisma culturală care desparte dorințele lor subiective de schemele lingvistice și mentale represive din societatea lor. Un alt exemplu al modului în care scindarea între physis și semnificație impune o percepție schimbată, se găsește în teatrul pe care-l face Societas Raffaello Sanzio: la un interpret care fusese operat la laringe și care nu mai dispunea decât

de o voce susținută mecanic, care suna așadar mașinal și dogit, ceea ce era rostit se desprindea de voce într-un mod absolut frisonant. Actul vorbirii devenea lucrul cel mai nefiresc, având totodată drept conotație amenințarea îngrozitoare că putea claca în orice moment. În performance-urile-lectură ale teatrului “Angelus Novus”, simpla durată a lecturii “Iliadei” (22 de ore) a au produs după un timp impresia că lumea senzorială și cea vocală a vorbirii începeau să se *desprindă* de persoanele care citeau. Cuvintele pluteau în încăpere generând în asemenea măsură impresia că sunt autonome, încât evocau felul în care sunetul anumitor cupe ale călugărilor tibetani, atunci când marginea le este mângâiată cu mâna, pare a “sta” în aerul de deasupra asemenea unui corp de sine stătător. Jacques Lacan a susținut teza că vocea (alături de privire) se numără printre obiectele fetișizate ale dorinței, pe care el le denumește cu termenul de “obiect”. Teatrul prezintă vocea drept obiect al expunerii unei percepții erotice – ceea ce devine oricum mai bogat în tensiune când această percepție contrastează atât de izbitor cu ororile de conținut ale unei descrieri de bătălie, ca în cazul lecturii din Homer. În noul teatru, relația scrisului și a textului citit cu scena ar fi o temă separată de cercetare. Mallarmé a vrut să transforme textul într-un obiect care își desfășoară propriul său “espacement” – “spațializare” și, ca atare, corporalitate. “Un coup de dés” face ca pagina să apară ca o scenă pentru cuvinte. La începutul anilor 80, era răspândită tendința de a separa în mod radical textul și situația actorului și de a face din amândouă o experiență teatrală autonomă. În Belgia, Jan Decorte pune în scenă, sub formă de spectacole-lectură, texte de Heiner Müller, dar și “Tasso” de Goethe. Între timp, tendința de revenire a textelor integrale este atât de răspândită, încât, la sfârșitul anilor 90, Luk Perceval a realizat o montare de multe ore a pieselor istorice ale lui Shakespeare. Dar și aici se evită, prin traduceri alienante, o relație “naturală” între text și montare. Textul apare mai mult recitat, expus ca material străin și straniu, decât ca text de teatru.

Peisaj textual

Dacă ar fi să căutăm un termen care să cuprindă noile varietăți ale textului, atunci acesta ar trebui să desemneze acel “espacement” înțeles în sensul lui Derrida: materialitatea sonoră, desfășurarea temporală, răspândirea în spațiu, pierderea teleologiei și a identității de sine. Noi alegem termenul de peisaj textual, fiindcă el numește totodată și împletirea limbajului teatral postdramatic cu noile dramaturgii ale vizualului și menține în același timp în conștiință și punctul de referință al *landscape play*-ului. Text, voce și zgomot se contopesc în ideea de *peisaj sonor* – bineînțeles, în alt sens decât acela al realismului clasic al scenei. E celebră versiunea naturalistă de peisaje acustice concepute de Stanislavski în montările sale cu Cehov; cu cizelatele ei culise sonore (sunetele emise de greieri, broaște, păsări șamd.), aceasta a amplificat realitatea spațiului bine delimitat al ficțiunii printr-o scenă “auditivă” – și și-a atras, astfel, o critică sarcastică din partea autorului. În contextul acesta²⁰⁴, Roubine folosește termenii “paysage auditive” și “paysage sonore”.

Teatru = film mut + teatru radiofonic

Dimpotrivă, acel “audio landscape” postdramatic de care vorbește Robert Wilson nu imită nicio realitate, ci instaurează în conștiința spectatorului un spațiu asociativ. “Scena auditivă” dimprejurul imaginii teatrale deschide trimiteri “intertextuale” în toate direcțiile, sau completează materialul scenic prin motive muzicale sonore sau zgomote “concrete”. În contextul acesta, este relevantă afirmația făcută la un moment dat de Wilson că idealul lui de teatru ar fi contopirea filmului mut cu teatrul radiofonic: e vorba, aici, de deschiderea unui cadru. Pentru fiecare dintre simțuri – vederea imaginativă în cazul piesei radiofonice, auzul imaginativ la filmul mut – se deschide un spațiu nemărginit. Atunci când vezi (filmul mut), spațiul auditiv este nesfârșit, atunci când auzi (teatrul radiofonic), la fel este acela vizual. În filmul mut, imaginăm voci în legătură cu care vedem doar realizarea fizică: guri, chipuri, siluete, corpuri ale celor care ascultă șamd. În teatrul radiofonic, vocilor lipsite

de corp închipuirea noastră le adaugă fețe, siluete și corpuri. Important e că spațiul scenei și spațiul sonor asociat cu aceasta creează un al treilea spațiu, care cuprinde scenă și theatron deopotrivă. Din cauza asta, spre deosebire de rolul dominant al materialului prefabricat în formele de teatru mai noi, pentru Robert Wilson, *play back*-ul joacă doar un rol minor. Ceea ce îl interesează pe el e actorul care, în dispozitivul audio-vizual, vorbește totuși *aici și acum*. *Spațiul închipuirii*, care trece în locul spațiului imaginii, are rolul de a suspenda opoziția dintre spațiul spectatorilor și scenă în favoarea unui spațiu (oniric) al asociației, alcătuit din dramaturgie vizuală și peisaj sonor.

Teatrul vocilor

E cât se poate de spiritual modul în care Friedrich Kittler a asociat categoriile teoriei lui Lacan cu “sistemele” tehnice “de înscriere” din epoca modernă: simbolicul (din cauza înlănțuirii discontinue de semnificații individuale) cu scrisul de tipar culțire mari, imaginarul (din cauza re-/ne-cunoașterii formeii) cu filmul, realul (din cauza statutului său presamntic) cu fonografia.²⁰⁵ Realul, așadar corporalitatea, în măsura în care nu e codificat de dorință (structurată prin imaginar) sau de semnificație (organizată simbolic), intră în joc prin prezența lipsită de semnificație a corpului, în măsura în care prezența fizică a erodat dintotdeauna orice ordine (verbală ori nonverbală) și semnificație. Realitatea corporală creează un deficit de semnificație. Indiferent ce anume vine pe scenă în materie de semnificație – lucrul acesta este de fiecare dată păgubit de o parte din consistența sa prin senzorialitatea corpului, sensul este smuls în vâltoarea pre-noțională a “certitudinii” doar “senzoriale”, care, din orice afirmație stabilă (thesis) a unui text, mână la suprafață latura lui *performativă*, caracterul său de ex-punere câtuși de puțin preocupat de vreun adevăr, inconsistența lui abisală. *De la sens la senzualitate*, așa se numește mutația inerentă procesului teatral ca atare, și tocmai fenomenul vocii vii este acela care manifestă în modul cel mai direct prezența și dominația posibilă a senzualului în ceea ce este sensul însuși și totodată inima situației teatrale: întipărește în simțire *co-prezența actorilor vii*. Pe baza unei iluzii constitutive a culturii europene,

vocea pare să vină direct din “suflet”. Ea este percepută asemenea iradierii suflatești și spirituale netrecute prin niciun filtru al “persoanei”. Persoana care vorbește este persoana *prezentă* par excellence, metaforă a “celuilalt” (în accepția lui Emmanuel Levinas), care face apel la o “responsabilizare” a spectatorului, nu la o hermeneutică. Spectatorul se trezește expus prezenței “libere de sens” a vorbitorului ca întrebare adresată lui, a privirii îndreptate asupra lui ca ființă corporală. El nu mai poate să-și reducă vocea la materializarea unui “logos” trecut, *absent*, la simpla voce a personajului reprezentat, așa cum se întâmpla în cazul interpretului de roluri dramatice. În timp ce estetica clasică îi promite și efemerului teatru durată ideală a aparenței (drama, sensul discursului, “rămâne”, se păstrează), noul teatru își asumă caracterul trecător într-o mutație a termenului de teatru de la operă la eveniment, un eveniment care e multidimensional, spațio-temporal, audio-vizual. Putem deosebi diferite modele de estetică postdramatică a vocii:

- 1 – Teatrul se limitează la unul dintre elementele sale de bază, aceea simplă *physis a vocii* în efort, gâfâit, ritm, sonoritate arhaică și țipăt.
- 2 – Teatrul redescoperă *vocea solo a vorbirii*, discursul împărțit în dialog este concentrat la un loc, întreaga bogăție a teatrului e dezvoltată din aceea vocea unică și din modularea scalei ei de posibilități, de exemplu în monoloage susținute de Jutta Lampe, Edith Clever, Jeanne Moreau.
- 3 – *Vocea electronică*. La fel ca în viața cotidiană, și pe scenă vocea preluată de microfoane, amplificată, redată într-un timp ulterior și modificată artificial joacă un rol important. Într-adevăr, ea face ca vocea umană care răsună live să se transforme din ce în ce mai mult într-un fenomen deosebit. (Formațiile de muzică își făceau nu o dată reclamă prin precizarea “unplugged”, atunci când renunțau la posibilitățile electronice pe care le oferă industria pentru a se potența și mai mult efectele muzicii.)

Teatrul postdramatic nu dorește să facă să răsună vocea unui subiect unic, ci realizează o *diseminare* a vocilor, care însă nu este nicidecum legată exclusiv de operațiuni de separare electronice sau, în general,

“tehnice”. Întâlnim o înmănunchiere de tip coral și o *desacralizare* a cuvântului; este expus *physis*-ul ei, în țipăt, geamăt, în emitarea de sunete animale și spațializare *arhitectonică*. Fie că ne gândim la Schleef, Fabre sau Lauwers, la Matschappej Discordia, Theatergroep Hollandia, Fura dels Baus sau Théâtre du Radeau – simultanietatea, multilingvismul, corul și “ariile de țipăt” (Wilson) contribuie la faptul că adeseori textul devine un libret irelevant semantic și un spațiu sonor aproape nemărginit. Sunt șterse frontierele între limbă ca expresie a unei prezențe vii și limbă ca material lingvistic prefabricat. Realitate vocii înseși se transformă în temă. Ea este aranjată și ritmată după modele formal-muzicale sau arhitectonice; prin repetiție, deformare electronică, suprapunere până la neinteligibilitate, voce expusă ca zgomot, țipăt etc.; epuizată prin amestec, separată de personaje ca *voci* lipsite de corp și *dislocate*.

Subiect / Diseminare

Pe scena teatrului, prezența unui corp omenesc este aceea care structurează spațiul vizual. În chip analog, e valabil faptul că vocea umană este aceea care stăpânește lumea zgomotelor din *locul cel mai de sus al unei ierarhii*. (Și în sunetul filmului, celelalte zgomote din câmpul sonor sunt diminuate sau eliminate artificial, prin intermediul unor trucuri tehnice, pentru a scoate în evidență, ca obiect fetișizat, vocea umană purtătoare de semnificație.) În teatru, locul privilegiat al vocii umane a fost dintotdeauna asigurat. La asta s-a adăugat și acel *cordon sanitaire* din tăcere și liniște în jurul teritoriului sacru, de templu, al scenei: materiale antifonice, lumini roșii de avertizare, “Liniște spectacol”, comportament controlat din partea publicului (care s-a impus într-o oarecare măsură abia în secolul XVIII, desigur). În mod tradițional, sunetul vocii ca aură în jurul unui corp, al cărui adevăr este cuvântul său, nu promitea nici mai mult nici mai puțin decât identitatea omului. De unde rezultă că jocul noii *tehnologii mediatice*, care descompune prezența actorului și mai cu seamă unitatea lui corporal-vocală, nu este o joacă de copii. Vocea sustrasă electronic pune capăt privilegiului identității. Ia naștere o dublă mutație: desprinderea unei semiotici auditive proprii dincolo de

semnificații lingvistice și o modificare imanentă a auditivului însuși. Dacă, în definiția clasică, vocea era considerată instrumentul cel mai important al actorului, acum obiectivul e ca întregul corp să “devină voce”.

Scandalul corpului care vorbește este dizolvarea graniței corpului. Volumul corpului care respiră se amplifică, dizolvă granița transformând-o în propriul său spațiu sonor înconjurător. Ceea ce începe cu respirație, umflare și strângere – astfel încât corpul devine vibrație și instrument de sunet – este continuat de voce. Sunetul creează în jurul corpului o zonă a amplificării, un țărnm sonor: încă corp, deja spațiu al câmpului scenic, inundat ritmic de către valurile de sunet și energie și apoi din nou părăsit de ele. Teatrul trăiește din acest “între”, din aura de respirație, sunet și voce care înconjoară corpul. Experiența explicită a auditivului se detașează atunci când întregul, atât de strâns îmbinat, al procesului teatral se demontează, când tonul și vocea sunt separate și organizate recognoscibil în propria lor logică, atunci când spațiul corpului, spațiul scenic și spațiul spectatorului sunt redistribuite și reunite altfel de către sunet și voce, cuvântul și zgomotul fiind scindate. Între corp și geometria scenei, spațiul sonor al vocii este inconștientul teatrului dramatic. Teatrul dramei, cel în care este pusă în scenă a semnificația textului, nu-i permite semioticii auditive să se evidențieze în mod special. Redus la funcția de transportare a sensului, cuvântul este privat de posibilitatea sa de a contura un orizont al sunetului realizabil doar cu mijloace teatrale. Dimpotrivă, în teatrul postdramatic, dispozitivul electronic și acela senzorial al corpului descoperă și vocea într-o nouă lumină. Făcând din prezența vocii baza unei semiotici auditive, el o desprinde de semnificație, concepe producerea de semne ca *gesticulare a vocii*, ascultă ecourile de sub bolțile beciurilor din cele mai impunătoare edificii literare. Aceasta este o *sono-analiză* a inconștientului teatral: dincolo de cuvinte – strigătul corpului, dincolo de subiecte – semnificantele vocale în lesă. Dezumanizarea implicită trasează noi linii de fugă și eliberează noi fluxuri de energie. În felul acesta se realizează ceea ce va fi avut înaintea ochilor în 1947 Antonin Artaud, în legendara lui emisiune radiofonică “Pour en finir avec le jugement de dieu” (“Să termină cu judecata domnului”), ca un fel de model miniatural al

“Teatrului cruzimii”: intenția ca, prin distorsionare, în cele mai înalte tonuri și frecvențe, apoi din nou note joase, codificate “bărbătește”, prin multiplicarea propriei voci corporale și prin combinarea cu zgomote și cu alte voci, să ajungă atât de departe, încât să poată mijloci experiența unei pluralități lipsite de un centru fixabil, o detronare a eului, subiectul ca obiect, ca victimă a impulsurilor care se revarsă prin el, iar nu în identitate personală.²⁰⁶ Permițându-i vocii să-și facă audibile articulațiile sonore, de-a curmezișul exprimării unui sens individual, iese la iveală acel strat în care, cum spunea Roland Barthes, ea “explorează cum anume lucrează limba și se identifică cu această muncă. E vorba despre ceea ce poate fi numit printr-un cuvânt foarte simplu, dar care se cuvine a fi luat foarte în serios: *dicția* limbii.”²⁰⁷

Locus agendi, locus parlandi, semiotică auditivă

Relația dintre corp și voce a devenit și un teren de joc pentru estetica teatrală *electronică*: *doublage*-ul, la fel ca post-sincronul unui film, unește o voce ascunsă cu imaginea unui corp; *play-back*-ul, în cursul căruia corpul se supune mimetic unei voci anume, care este totodată “confiscată” de el; producerea unui *spațiu sonor*, în care *locus agendi* și *locus parlandi* sunt separate unul de celălalt; *audio landscape*: voci fără corp, adeseori voci din *off*, se conectează și se interferează cu alte voci, care locuiesc în corpuri (*live*) și cu vocile înregistrate ale actorilor înșiși. Robert Wilson a devenit foarte cunoscut pentru că a separat *locus agendi* de *locus parlandi* și a subminat astfel percepția unei *persona* unitare. Microfonul fără cablu face cu putință ca vocea actorului pe care îl zărim pe scenă în carne și oase să pară că vine dinspre un undeva nedefinit al spațiului teatral. Astfel, tehnica microfonului fără cablu plasează vocea în spațiul unei determinări fonice care nu mai e stabilită de subiectul autonom, stăpân pe vocea lui, ci în care spațiul sonor împreună cu o structură auditivă comunică, înainte de toate, asta: Nu Eu vorbesc, ci “Se” vorbește, și anume printr-/ca un “agencement” (Deleuze) mașinalizat în mod complex.

În teatrul său, numit “kinematographic”, John Jesurun dezvoltă o nouă variantă de folosire a vocii și a sunetului. Șansa sunetului de a

defini imaginea, spațiul și scena prin linii de forță este înscrisă în spațiul scenic organizat optic. Sunetele, răspândirea lor, direcția vizată alcătuiesc un *agencement* cu structurile vizuale, în chip de componente ale unei mașini care cuplează corpuri, imagini și sunete. Lucrul lui poate fi descris în paradigma despre care vorbește Helga Finter: “Lupta frontală împotriva limbii lasă locul unui joc viclean cu limbile, ale căror elemente sunt reordonate asemenea unor flancuri mobile. În era electronicii și a mediilor, din foșnetul de umbre al glossolaliilor lui Artaud se desprind voci grotești și tragicomice care pornesc de la experiența pluralității limbilor și a relativității discursurilor așa cum le transmite de exemplu orașul New York.”²⁰⁸ La new-yorkezul Jesurun, scena se transformă într-un environment de structuri de lumini și texturi auditive. Într-un ritm sufocant, de replici date cu iuțea fulgerului, practic fără pauze, așa lucrează, încă din primul moment, o mașinărie textuală alcătuită din voci, cuvinte, asociațiuni. Ajung să se întrezărească fragmente de acțiuni. Din câmpul de elemente nedefinite se ivesc dialoguri dispartate, discuții în contradictoriu, declarații de dragoste. Politica și viața privată se amestecă. Tema lui Jesurun, comunicarea – factorul neliniștitor din limbă – se transmite mai mult prin formă decât prin conținut.

Și la Jesurun, vocile sunt adeseori sustrate prin microfoane invizibile și puse să răsune din altă parte. Frazele zboară încoace și-ncolo, trasează piste, creează câmpuri care produc interferențe cu datul optic. Rapiditatea mașinală a rostirii fac ca vorbele să semene cu niște săgeți sau cu niște securi care sunt lansate încoace și-ncolo cu aceeași precizie ca-n *screwball-comedy*. Astfel, ele trasează linii de forță prin scena văzută de spectator, în care ele se cuibăresc și supra-determină vizualul. Cine vorbește, cine răspunde? Privirea caută. Cine este cel care tocmai vorbește? Descoperi buzele care tocmai se mișcă, asociez vocea cu imaginea, pui cap la cap cioburile – și iar pierzi șirul. Așa cum privirea aleargă încoace și-ncolo între corp și imaginea video, se reflectă pe sine, ca să afle unde se fixează fascinația, erotismul, interesul, aflându-se așadar pe sine ca privire video, tot așa auzul construiește un alt spațiu în interiorul celui optic: câmpuri de referință, linii, care sar peste bariere. În vreme ce imaginile scindează prezența, încărcând acum-ul celor ce se întâmplă pe scenă cu timpuri/imagini complet diferite pe ecranul video, limba –

prin jocul ei de-a întrebarea și răspunsul – reface coerența imaginii care tocmai se face țândări, transformând-o la loc pentru moment în prezență a unei imaginații.

Vocii din difuzor îi lipsește timbrul corporal prin care se distinge vocea umană naturală. Vocea din spațiul electronic devine însă totodată loc al negânditului și neînchipuitului trans-subiectiv, ea incită imaginația. Imaginea este acoperită de cuvinte. Din fragmentele de sens, receptarea închipuiește constructe imaginare. Dincolo de sentimentul pierdut tocmai în mașinism, se și formulează apoi, brusc, într-o frântură de secundă, dorul de comunicare, suferința cauzată de neputința (dificultatea, speranța) de a străpunge zidul, zidul fonic al limbilor intractabile. Apare străfulgerarea unui moment “uman”, pentru o clipă este găsit întregul subiect în momentul în care privirea a reperat vocea, i-o înapoiază corpului – moment al omului. Apoi, reîncepe dominația mecanismul de sunete, reacții, particule electrice, urme de imagini și de sunete.

Din momentul în care vocea s-a putut desprinde de vorbitor prin intermediul gramofonului și al telefonului, proces desăvârșit apoi prin tehnologia electronică, ia naștere o realitate a vocilor “fără un loc anume”, pe care l-am putea denumi preluând termenul pe care Derrida îl utilizează în “Carte poștală” pentru scrisoarea cu neputință de dus la destinație, și voci “en souffrance”. Ele nu pot fi atribuite întotdeauna cu certitudine personajelor și se desprind încă și mai mult de cei care vorbesc, prin arhitectonica lor muzicală. Benjamin vorbea despre a vedea fără a auzi și analizează, în lucrarea despre opera de artă, demontarea și separarea percepțiilor senzoriale.²⁰⁹ Invers, și auzul lipsit de vedere devine o experiență normală.²¹⁰ Ce înseamnă când sunetul corporal al vocii apare din ce în ce mai frecvent desprins de orice corporalitate? Înseamnă, printre altele: Fiecare voce desprinsă vine din Hades, amintește de faptul că toți suntem supuși morții. E relevant în sensul acesta pasajul din Proust în care Marcel aude la telefon vocea bunicii sale: “E ea, vocea ei ajunge la noi, e aici. Dar cât e de departe! De câte ori nu am reușit să o aud, nu fără o strângere de inimă, ca și când, știind că nu aş putea decât după lungi ore de călătorie să o văd pe aceea a cărei voce era atât de aproape de urechea mea, o simţeam cu atât mai bine, câtă dezamăgire se găseşte în simpla aparenţă a unei apropieri oricât de

dulci și cât de departe ni suntem adeseori persoanelor iubite în clipa în care ni se pare că ar fi de ajuns să întindem mâna ca să le apucăm. Prezență reală a acestei voci atât de apropiate – când despărțirea e atât de reală! Dar anticipare, și a unei despărțiri pe vecie! Adeseori, în timp ce ascultam în felul acesta, fără să o văd pe aceea care îmi vorbea de atât de departe, mi se părea ca și cum glasul acesta ar fi răsunat din adâncuri din care nu mai urci niciodată, și astfel am cunoscut frica ce avea să mă cuprindă cu totul într-o zi, când o voce (ea singură, desprinsă de de corpul pe care nu aveam să-l mai revăd vreodată) ar fi revenit într-un mod asemănător ca să-mi șoptească în ureche cuvinte pe care, în trecere furișată aș fi putut să le sărut de pe buze ce s-au prefăcut pentru totdeauna în pulbere.”²¹¹

Spațiu dramatic și postdramatic

Spațiu dramatic, centripet și centrifug

La modul general, se poate spune că teatrul dramatic este nevoit să prefere un spațiu “median”. Periculoase, pentru dramă, tind să devină spațiul imens și spațiul foarte intim. În unul ca și în celălalt este suspendată sau pusă în pericol structura *oglinirii* – câtă vreme spațiul scenic funcționează totuși ca o oglindă, care face posibil ca o lume omogenă de observatori să se recunoască în lumea la fel de concludentă a dramei. Pentru ca să intre în funcțiune această echivalență și această oglindire – fie ea iluzorie sau ideologică – e nevoie ca ambele lumi să se închidă alternativ, să fie complete și să fie identice cu ele însele. Abia asta face posibilă siguranța a frontierei între emisia și receptarea semnelor, atât de necesară pentru proces, și pe care un expeditor identic cu sine o transmite unui destinatar identic cu sine. Un teatru în care percepția este dominată nu de transmiterea de semne și semnale, ci de acea “apropiere a organismelor vii” de care vorbea Grotowski²¹², contracarează distanța și abstracțiunea care sunt esențiale pentru dramă. Dacă distanța dintre actori și spectatori este redusă într-atât, încât proximitatea fizică și fiziologică (respirație, transpirație, gâfâit, mișcarea mușchilor, privirea) interferează cu interpretarea mentală, atunci ia naștere un spațiu de încredată dinamică *centripetă*, în care teatrul devine un moment al *energiilor trăite împreună*, în loc să fie unul al semnelor transmise. În sensul

acesta, teatrul, în montările lui Grotowski (“Prințul statornic”, 1965-1968; “Akropolis”, 1962-1964-1967; “Apocalypsis cum figuris” șamd.), se transformă în scene cvasi-rituale, în măsura în care participarea emoțională a privitorilor a devenit constitutivă pentru ceea ce se întâmplă. Actorii sunt priviți de la o apropiere atât de stânjenitoare (“close up”), încât observatorul nu are cum să nu devină atent la propria sa apropiere corporală și la privirea sa voyeuristă, el este atras în cercul de fascinație al trăirii organice – care firește că nu există la Grotowski.

Cealaltă amenințare pentru teatrul dramatic este spațiul foarte mare, care acționează centrifugal. Poate să fie un spațiu care, prin dimensiunile lui, are o pondere mai mare decât toate celelalte elemente sau le supradermină (Stadionul Olimpic din Berlin în “Călătorie de iarnă” a lui Grüber), sau un spațiu care, în felul acesta, se sustrage concepției dominante cum că în el se poate juca în mai multe locuri simultan, așa cum se întâmplă în teatrul “integrat”, de pildă în celebrul “Orlando Furioso” al lui Luca Ronconi, o adaptare după “Tasso” de Eduardo Sanguinetti, prezentat în premieră la Festival dei due mondi la Spoleto și a devenit curând unul dintre primele mari evenimente de notorietate mondială în cadrul a ceea ce curând avea să se numească pretutindeni “*teatru total*”. Aici, spectatorii s-au confruntat cu chinurile alegerii în ceea ce privește modul în care aveau să-și compună spectacolul “lor”, având în vedere că aveau mai multe opțiuni. De asemenea, spectatorii erau fost folosiți ca “decor”, constatând dintr-odată că erau considerați a fi copacii unei păduri pe care actorii o traversau. Ceea ce dă de gândit aici, la fel ca și în cazul altor exemplu de teatru total – de pildă spectacolul ieșit din comun “1789” al lui Théâtre du Soleil – e împrejurarea că, în pofida distanțării de o tratare iluzionistă a scenei, s-au înregistrat în același timp veritabile triumfuri ale “iluziei” teatrale²¹³. Impresia de iarmaroc pestriț cu mari mulțimi de oameni, tarabe luminate, gălgăie și surprize se amesteca, în “1789”, cu scenele de joc. Scenele înalte din lemn, comunicând între ele prin punți înguste și mulțimile de spectatori care stăteau printre ele, care se deplasau împreună cu actorii, care se strângeau sau se împrăștiau, îi confereau teatrului o atmosferă asemănătoare celei de circ și în același timp făceau din el echivalentul spațial-scenic al străzilor și piețelor Parisului revoluționar.

Spațiul metonimic

Iată un element pe care îl au în comun toate formele de spațiu deschis dincolo de scena ficțiunii dramatice: spectatorul devine mai mult sau mai puțin activ, se transformă mai mult sau mai puțin benevol în co-actor. Spectacolul solo pus în scenă de Kama Gingas, “K. I. din ‘Crimă și pedeapsă’”, cu Okzana Mășina, care a putut fi văzut în 1997 la Avignon, a transformat spațiul, prevăzut cu numai câteva elemente de recuzită fragmentară, într-o scenă de pe care spectatorii erau abordați în mod real: li se adresau replici, individual, erau luați de mână, li se cerea ajutorul – în sfârșit, era atrași în isteria teatrală a actriței care crea personajul Katerina Ivanova din romanul lui Dostoievski. Atunci când granița dintre trăirea reală și cea fictivă se dizolvă în asemenea măsură, lucrul acesta are urmări cu bătaie lungă pentru înțelegerea spațiului teatral: acesta încetează să mai fie metaforic-simbolic și se transformă într-un *spațiu metonimic*. Figura retorică a metonimiei stabilește relația și echivalența dintre două mărimi nu prin faptul că subliniază o asemănare, așa cum face metafora (între călătoria pe mare și viață în “Călătoria vieții” cu ieșirea din port/naștere, călătorie, poate furtuni și rătăcirii, sosire/moarte), ci prin faptul că ea face ca o parte să treacă drept întreg (*pars pro tot*: un cap inteligent) sau folosește o *conexiune* exterioară (Washingtonul dezmințe). În sensul acestei relații metonimice sau de contiguitate, putem numi metonimic acel spațiu scenic a cărui destinație principală nu este de a se constitui în simbolul unei alte lumi, fictive, ci care poate fi evidențiat și ocupat ca parte reală și continuare a spațiului teatrului.

Teatrul dramatic, acela în care scândurile scenei înseamnă lumea, s-ar putea compara cu *perspectiva*: spațiul este, în sens tehnic ca și în sens mental, fereastră și simbol, analog realității “din spatele aparențelor”. El oferă, cum s-ar zice, un echivalent metaforic al lumii reduse la scară, obținut prin abstracțiune și accentuare, ca acea pictură renascențistă gândită ca *finestra aperta*. Ca fereastră perspectivică, teatrul dramatic este simbol, scândurile lui înseamnă pururi lumea. Dacă drama se desfășoară în mai multe locuri ale unei *scene simultane*, ca-n Evul Mediu, în mai multe decoruri, acel “*décor multiple*” al Renașterii, sau în

spațiul unitar al palatului tipizat (“palais à volonté”) din Clasicism, dacă are loc în fața fundalului baroc al “arenei” pe care sunt prezentate evenimentele lumii sau în câmpul de tensiune al unui *milieu* naturalist, care pare a determina dinainte acțiunile omului este, în fond, de o importanță secundară: întotdeauna, spațiul dramatic rămâne un simbol separat al unei lumi ca totalitate, oricât de fragmentat ar fi prezentată aceasta. În teatrul postdramatic, dimpotrivă, spațiul devine o parte a lumii, ce-i drept, scoasă în evidență, dar concepută ca rămânând în continuitatea realului: un fragment – ce-i drept, decupat și spațio-temporal – dar totodată ducând mai departe realitatea vieții și rămânând, astfel, o frântură din ea. Distanța pe care o parcurge pe scenă o actriță în teatrul clasic semnifică, metaforic sau simbolic, un parcurs fictiv, poate porțiunea de Caucaz străbătută de Grușe. În spațiul care funcționează metonimic, un drum străbătut de un actor reprezintă mai întâi o referință la spațiul situației teatrale, dă seama, ca *pars pro toto*, asupra spațiului real al câmpului de joc și *a fortiori* a teatrului și a spațiului înconjurător în totalitatea lui.

Drama și alte cadre

Drama nu prea a avut niciodată un cadru, o ramă: mai degrabă se poate spune că ea însăși a fost un cadru. După cum, în pictură, fundalul este indispensabil personajului pentru ca acesta să se reliefeze, tot așa, acțiunea dramatică este cadrul indispensabil și fundalul din care fiecare gest în parte, al limbii ca și al corpului, își trage semnificația lui. Prin urmare, în teatru coexistă laolaltă cadrul spațial al proseniumului, spațiul spiritual al punerii în scenă și, în acesta, iarăși, cadrul procesului dramatic. La astea se adaugă dispoziția formală, care funcționează de asemenea ca un cadru: cu primul vers, cu cea dintâi frază, cu prima apariție, publicul este “acordat” la o anumită așteptare lingvistică, la o formă stilistică fundamentală, la o estetică. În felul acesta, evenimentele mai sunt încadrate o dată de formă. Tot ce se află într-un cadru este constituit pe de o parte ca alcătuire coerentă *internă*, pe de altă parte, este decupat din realitatea *externă* ca fiind deosebit, important, intensificat, amplificat. Tocmai această capacitate a cadrului este folosită de către fiecare

estetică teatrală atunci când pune în lumină elemente simple și lipsite de importanță. Cadrul ridică și concentrează disponibilitatea percepției în așa fel încât până și cotidianul devine interesant. În Jurnalul său, Max Frisch notează: “Oare de sunt puse în ramă tablourile? (...) Rama, când e prezentă, le decupează (imaginile) din natură; ea este o fereastră către un spațiu cu totul diferit, o fereastră spre spirit, unde floarea, aceea picată, nu mai este o floare care se ofilește, ci interpretarea tuturor florilor. Rama le situează în afara timpului. (...) Dar ce anume ne spune nouă o ramă? Ea spune: Uită-te-ncoace; aici găsești ceea ce merită să fie privit, ceea ce se situează în afara accidentelor și a lucrurilor trecătoare; aici găsești sensul care durează, nu florile care se ofilesc, ci imaginea florilor, sau simbolul.”²¹⁴ Frazele acestea caracterizează și tot ceea ce face rama pentru teatrul dramatic. Este limpede că, dimpotrivă, teatrul postdramatic cu greu poate găsi o întrebuintare pentru cadre care, la final, conduc la “simbol”. În schimb, vor fi privilegiate strategii proprii, și anume acelea ale *înrmării multiplicat*e. Ar fi de reflectat în ce măsură deja ideea simbolului, care știm că conține contradicția vederii a ceea ce nu e accesibil senzorialului, trimite la problematica dificilă a privirii și a vederii în general.²¹⁵ Multiplicarea cadrelor anulează însă tocmai funcția ramei *unice*: particularul este desprins din câmpul unitar care constituie cadrul prin faptul că îl închide. În loc ca integralitatea încadratoare să fie potențată până la sens, particularului îi este retezată exact legătura cu întregul, care face ca senzorialul să capete semnificație. În loc de asta, înrmările multiplicat

Estetica postdramatică a spațiului: perspectivă

“Schimbarea” de pe la 1980

Având legături cu retorica politică, dar și aflată în concurență cu ea, emanciparea semioticii vizuale a teatrului în neo-avangarda anilor 60 a rămas încă limitată. Interpretarea teatrală putea să fie “lectură” radicală, dar primatul textului și al transmiterii de semnificație își păstra, mai mult

sau mai puțin, valabilitatea. Pe aceasta din urmă, vizualul fusese dintotdeauna nevoit s-o slujească în teatrul dramatic tradițional – fără ca asta să fie în detrimentul farmecelor sale vizuale și arhitectonice. Pentru libera desfășurare a unui “theatre of images”, așa cum ne place să-l numim pe Wilson și tot ceea ce a decurs din teatrul său, a fost nevoie de un dublu impuls de distanțare: față de mesajul politic în sensul mai îngust, față de literatura dramatică în acela mai larg. La începutul anilor 80, a sărit în ochi faptul că o serie de importante puneri în scenă – de Klaus Michael Grüber, Ariane Mnouchkine, Peter Stein – au realizat, pe căi diferite, mari tablouri. Și-a croit drum o nouă modalitate de accentuare a formei scenice, un interes față de spațiul teatral stilizat formal de la un capăt la altul, care s-a făcut curând simțit în celebritatea unor artiști radicali ca Jan Fabre. Cu concepțiile orientate spre contactul cu publicul din epoca “activistă” a anilor 60 și 70 se terminase deocamdată. Acum era vorba mai degrabă de a se provoca scufundarea spectatorului într-o priveliște, în detalii, în structuri formale și semnificanță. O consecință putea fi precizia clasicistă, la fel și răceala, o alta spațiile scenice care generează un efect de combustie ulterioară îndelungată. De multe ori, efectul puternic al imaginii și al spațiului se combina cu durata lungă a reprezentației. Asta a alimentat și mai mult experiența spațială specifică teatrului postdramatic, senzația că impresia vizuală se încarcă pe parcursul reprezentației, ca și cuvintele și gesturile. Spațiul postdramatic nu se mai află “în slujba” dramei, nici măcar când avem de-a face cu o actualizare politizantă. Mai mult, procesul teatral se transformă, dimpotrivă, într-o experiență esențialmente plastic-spațială.

Turul de orizont care urmează are în vedere atât scenele cu o delimitare clară față de spațiul destinat spectatorilor, cât și spațiile interactive și integrate, inclusiv pe acelea care pot fi considerate în accepția cea mai largă ca fiind spații “eterogene”, cu trecere în situații cotidiene. Aici, spațiile se află în totalitate în slujba semanticii textului, acolo, ele devin “compoziție paralelă” liberă (Achim Freyer) pe muzică ori text. Scopul nu e acela de a aprecia valoarea operei unor importanți scenografi ai teatrului contemporan. De la Erich Wonder până la Anna Viebrock, de la Axel Manthey până la Achim Freyer, spațiile scenice contemporane și dialectica lor artistică anume ar trebui cercetate, în enorma lor varietate,

în lumina paradigmei postdramatice. Și a celei dramatice – căci și scenei italiene a teatrului dramatic îi sunt dedicate în continuare importante descoperiri în materie de spațiu.

1. Tableau (Înrămări)

La prima vedere, spațiul scenei ca *tableau* se delimitează în mod programatic de *theatron*. Caracterul închis al organizării lui interne se situează în prim plan. Un teatru exemplar în ceea ce privește efectul de *tableau* este acela al lui Robert Wilson. În această privință, s-a recurs tot mereu, nu fără motiv, la comparația cu ceea ce s-a numit “*tableau vivant*”. După cum se știe, în secolul XVIII era o modă ca doamnele și domnii să se amuze adoptând postura personajelor din unele picturi și, după ridicarea cortinei, să rămână un timp în costumele și pozele respective (de cele mai multe ori, cu acompaniament muzical), până când cortina cădea la loc.²¹⁶ Ceea ce este corect la această comparație e observația că, în teatru, lentoarea percepției pornește inevitabil de la atitudinea cu care altminteri percepem un tablou. Ceea ce e greșit aici e că încetinirea ceremonială nu vizează *recunoașterea* fericită a unei picturi, a unui model celebru (ceea ce ar trebui prin urmare să intre în coliziune cu motivul prezenței din teatru), ci prezentul teatral viu al gesturilor și formelor de mișcare umane.

Din tablou face parte rama, cadrul, iar teatrul lui Wilson este într-adevăr un exemplar teatru al cadrelor. Aici, totul începe și totul se termine cu înrămări – cumva, ca în arta barocului. Chiar și atunci când părăsește cadrul clasic al scenei, Wilson creează imediat rame de lumini, rame din spațiu, rame din sunet, așa de exemplu în “*Persephone*”, sub cerul liber din Delphi, unde o parte a pistei antice pe care se juca a fost împărțită în câmpuri și fâșii de lumină, apărând astfel pe fundalul spațiului deschis ca un sistem de înrămări. La o reprezentație cu “*T. S. E.*” – spectacol ce se născuse încă din 1993, pentru un festival din Gibellina – în spațioasele hale Hetzer din Weimar la Festivalul artelor din 1996, a existat de asemenea împărțirea suprafeței de joc în câmpuri de lumină, publicul fiind plasat la marginile, marcate numai prin frontiere de lumină, ale spațiului de joc. Prin strategia lui Wilson de multiplicare a mijloacelor teatrale

prin care se pot crea rame, fiecare detaliu capătă o valoare proprie de expunere, e afectat încă o dată de funcția estetică izolatoare. Contururile de lumină acționează ca niște rame pentru corpuri, definiția locurilor lor pe sol prin câmpuri geometrice de lumină, *precizia sculpturală* a gesturilor, concentrarea potențată a actorilor având prin asta un efect “ceremonial” și astfel, iarăși, de cadru. Un mers, ridicarea unei mâini, o răsucire a corpului sunt astfel ridicate, ca fenomene, la nivelul unei noi vizibilități. *Înșirarea* non-ierarhică a fenomenelor este legată aici cu *precizia* lor excesivă și cu intensitatea tot mai mare a înrămării. Ar fi interesant să descriem aici tradițiile clasiciste, neoobiectiviste, supra-realiste și, în final, trăsăturile care își au originea în estetica barocului: dintre acestea, sar în ochi de pildă înrămările conținându-se una pe alta din pictură și arhitectură.

2. Jocul cu spațiul și suprafața

Întotdeauna, în teatrul dramatic s-a pus problema creării unui cadru adecvat experienței dramaticului, un spațiu totodată real și spiritual, o imagine de fundal, un simbol alegoric; chiar conjunctura scenică însăși a fost folosită ca imagine. Odată cu autonomizarea experienței imaginii în era modernă, a fost creată premisa pentru ca scena să se apropie concepțional de logica tabloului și, în consecință, pentru ca ea *să-și însușească într-o anumită măsură modul de receptare ce caracterizează tabloul*. Reproșul, atât de răspândit, referitor la faptul că prin această evoluție spre vizual ar fi alungată din loja regală percepția orientată dramatic-literară ignoră câștigurile care au devenit posibile astfel. În felul acesta, în viața teatrală se “furișează” acum receptarea imaginii ca imagine, percepția dinamică a acelei “opsis” a lui Aristotel, “vederea văzătoare”, în sensul lui Max Imdahl.

La Achim Freyer sau Axel Manthey se cuvine pornit de la cadrul scenei ca “plan imagistic” definit abstract. Ei concep cadrul scenic ca “suprafață a unui tablou”, pentru a practica teatrul ca *pictură scenică*. O accentuare a picturalului pe scenă au oferit-o scenografiile lui Axel Manthey, de pildă pentru “Inelul” de la Frankfurt regizat Ruth Berghaus (din 1985 până în 1987) sau la începutul anilor 80, la Köln, pentru Jürgen

Gosch. Liniile și emblemele lui Manthey, adeseori reci și transformându-se aproape în hieroglife, creează imagini autonome, în cadrul cărora în prim-plan se situează relația personajele de pe scenă cu suprafața. Atunci când își fac apariția elemente fundamentale simple precum bilă, cub, semne simbolice precum mână, săgeată sau simple motive naturale, caracterul conștient de mângăleală sau de infantil al scriiturii amintește în permanență de pictură. În tradiția intelectuală a constructivismului și a Bauhaus-ului se situează și limbajul imagistic pregnant vizual, dar nu de o opulență suficientă sieși al lui Manthey, pe care el l-a creat și pentru William Forsythe, dar de cele mai multe ori și pentru teatrul dramatic: de exemplu, scara uriașă care umple scena în “Menschenfeind” (“Mizantropul”) al lui Gosch (montarea din 1982 de la Köln) sau, doi ani mai târziu, în “Ödipus”, ciudatul palat semănând cu un cort. Spațiul se transformă în temă, nu în ultimul rând din cauză că numeroși regizori vin din pictură, sculptură și design – o întâlnire care încă de la începutul secolului avusese efecte cât se poate de productive asupra teatrului.²¹⁷ La cei de la Wooster Group, la Jan Lauwers, în unele lucrări ale lui Jürgen Kruse este izbitor procedeul de a-i posta pe actori în față, chiar la marginea scenei, cum s-ar spune, ca pe suprafața unei picturi, foarte aproape de al “patrulea perete”. Uneori, așa cum s-a întâmplat cu montarea lui Kruse cu “Richard II” la Stuttgart, în felul acesta survine un efect de compoziție care face ca felul în care sunt aranjați actorii în față la rampă să dea senzația irepresibilă de pictură.

3. Montaj scenic

O altă formă de spațiu postdramatic o întâlnim în lucrările lui Jan Lauwers. Aici, corpurile, gesturile, atitudinile, vocile și mișcările sunt smulse din continuum-ul lor spațio-temporal, recombinate, izolate și “montate” în manieră de tablou. Ierarhiile obișnuite ale spațiului dramatic (loc al feței, al gestului semnificativ, al confruntării antagoniștilor) au încetat să existe și, odată cu ele, un spațiu “subiectivat”, amprentat de eul subiectului. Scena nu mai este interpretată ca un câmp omogen, ci se compune din “câmpuri” în care se joacă alternativ și sincron și care sunt marcate prin lumini și obiecte. Spațiul de joc este definit clipă de clipă

pe toată desfășurarea acțiunii. Spre deosebire de acțiunile paralele la Wilson, adeseori percepute ca neavând nicio legătură între ele, aici, conexiunile obiective sunt mai clare, spațiul este “mai literar”. E vorba, în pofida fragmentării, de *spații definite tematic*. Caleidoscopul, alcătuit din structuri spațiale, recuzită și spații de lumină, corespunde unei prelucrări de text alcătuite din montare și demontare. În piesele lui Shakespeare, pe care Lauwers le-a tot pus în scenă, continuitatea fabulei e, ce-i drept, deconstruită, dar temele ei precum moartea, prietenia, puterea și însingurarea organizează logica montajelor scenice și sunt, astfel, păstrate. În ciuda fragmentării, a scurtării și a redecupării, fabulele sunt povestite în trăsăturile lor fundamentale.

Spre deosebire de teatrul cu intenții epice, aici nu există dorința de a lega între ele, printr-un cadru al continuității narative, evenimente desfășurate în locuri diferite ale spațiului scenic. Dimpotrivă, centrele de joc vizibile de la bun început (o masă, un podium, câteva obiecte pe care să se poată așeza actorii, un fundal abstract, poate sugestia unui aranjament scenic din elemente de recuzită) intră în joc printr-o *schimbare de centru de interes* dramaturgic și înglobează astfel un moment de experiență cinematografică. Confruntat cu câmpul de joc desfăcut în părți definite eterogen prin “cadre”, observatorul are sentimentul că este purtat încoace și-ncolo ca într-un film în secvențe paralele. Procedul montajului scenic duce la o percepție care amintește de *decupajul cinematografic*. În contextul acesta se cuvine evidențiat un principiu de organizare ce caracterizează și pictura: prin faptul că, pe scenă, actorii se comportă de fiecare dată *ca niște spectatori* față de ceea ce fac ceilalți actori, ia naștere un tip de focalizare aparte asupra acțiunii astfel observate. Ea funcționează în chip analog cu “regia privirii” din picturile clasice: prin direcțiile în care sunt îndreptate privirile personajelor reprezentate, aceasta pre-desenează “calea privirii” observatorului, căruia îi este pusă la dispoziție în felul acesta o anumită “lectură” secvențială și o ierarhie a scenelor reprezentate. Cam tot așa și la Lauwers: “Contemplarea scenelor – acțiunea de a privi – este un element constitutiv al jocului: privirile actorilor structurează ceea ce se povestește scenic. Un fragment din ceea ce se întâmplă pe scenă (o constelație de

actori/personaje, un loc, un câmp vizual) este ‘decupat’: El devine o unitate de montaj. O mutare a privirii face ca focalizarea să sară...”²¹⁸

Dacă, pentru un moment sau altul, actorii par a “ieși” din joc și a acționa ca spectatori împreună cu ceilalți spectatori, cadrul acestui teatru ca tablou dinamizat rămâne incert ca sistem. Pentru receptare, asta înseamnă că spectatorului îi este dată posibilitatea de a se lăsa condus de “regia privirii” ori de a se abate și de a-și opri privirea asupra detaliului din afara ariei focalizate, sau măcar de a-l vedea și pe acela. La urma urmelor, spectatorul este acela care operează montajul sau participă la stabilirea cadrelor și s e hotărăște dacă și cum vrea să-și focalizeze privirea. Astfel, formularea “montaj deschis”, utilizată uneori pentru a desemna acest procedeu, este exactă, dar poate să și inducă în eroare prin faptul că sugerează că el face parte din aceeași specie ca și construcția filmică. Libertatea spectatorului se cuvine înțeleasă aici ca reprezentând mai degrabă un pas al teatrului în direcția libertății *lecturii*, decât ca apropiere de film. În cinema, s-a spus, privirea spectatorului este aceea care în fond pune fragmentele cap la cap, le sintetizează în conștiință, însoțit de probabil plăcutul sentiment al puterii de a fi acela care “face” el însuși filmul. Dar privirea de “aparat de filmat” cu care se identifică spectatorul de film nu este numai o închipuită putere absolută, ci în același timp privire captivă, care se livrează, lipsită de voință, neputincioasă, privirii aparatului de filmat, regiei. Așadar, implicării imaginare și confirmării imaginare i se opune împrejurarea că densitatea semnelor filmice (imagine fotografică, mișcare, muzică, sunet, redarea unei lumi reale) abia dacă mai permite libertatea de a reflecta, de a “transforma sensul”, de a încerca și de a respinge. Prin comparație, în teatrul postdramatic, montajul scenic deschis oferă astfel de libertăți și tocmai de aceea e limpede că ochiul privitorului nu se transformă în ochi al aparatului de filmat. – Diverse alte forme de spațiu multiplu devin posibile datorită mediilor: pot fi transmise acțiuni care se întâmplă în alte încăperi aflate în relație cu scena. Într-o situație extremă, spectatorii ajung să nu mai vadă direct nici măcar un singur actor, ci receptează doar imagini din alte încăperi. În sensul acesta s-ar cuveni analizate spațiile lui John Jesurun, dar și o serie de spectacole experimentale, în care sunt amplasate bariere în calea vederii directe și a transmisiei de

sunet și imagine. Importantă este tocmai împrejurarea că, în niciuna din aceste forme de teatru, nu este vorba de o adaptare la nevoile percepției mediatice, la fantasma posibilităților nelimitate de transmitere electronică de spații temporale și de timpuri spațiale. Dimpotrivă, spațiul teatral postdramatic stimulează reconectări și conexiuni imprevizibile ale percepției. El vrea mai degrabă să fie citit și închipuit, decât înregistrat și înmagazinat ca dat informațional, el școleşte o nouă “artă de a fi spectator”, vederea ca modalitate liberă și activă de a construi, cuplare rizomatică.

4. Spații-timp

De teatrul postdramatic țin și producerea și utilizare de *environments*, după exemplul artelor plastice. În 1979, Grüber a organizat în fostul hotel berlinez de lux “Esplanade” o acțiune teatrală (sau o instalație) în cursul căreia, între pereții clădirii degradate, între proiecții și mici scene, vizitatorii au ascultat o versiune scurtă a nuvelei “Rudi” de Bernhard von Brentano, din 1933: un spațiu al memoriei.²¹⁹ Într-o lucrare teatrală desfășurată la Berlin, Heiner Goebbels a plasat publicul în așa fel încât noaptea, imediat sub Zidul Berlinului iluminat fantomatic, spectatorii au putut vedea venind spre ei un vaporeș cu un personaj la început aproape imposibil de recunoscut (și un câine), în timp ce David Bennent recita textul “Maelstrom Südpol” de Heiner Müller (după Poe). Un alt exemplu îl constituie instalația concepută de Michael Simon după “Bildbeschreibung” de Heiner Müller în cariera de piatră Ehringsdorf de lângă Weimar. Aici, publicul s-a lăsat condus de scene și procese mai mari sau mai mici, de imagini, situații și tăblițe cu text plasate în zona respectivă. În numeroase astfel de spații se vădește intenția ca, prin diferite concepții spațiale, prin alegerea unor locații cu semnificații istorice ori (și) prin instalații ridicate anume, să se mijlocească o anumită *experiență temporală*. Lucrul acesta e valabil de pildă pentru una dintre lucrările cele mai impresionante ale unei artiste care a murit înainte de vreme, Elke Lang, și care a scos în 1989 la TAT din Frankfurt “Die andere Uhr” (“Celălalt ceas”), un *environment* de sunte și spectacol muzical cu texte de Rolf Dieter Brinkmann, Wolf Wondratschek, Djuna

Barnes și alții. Spațiul (Xenia Hauser) consta dintr-o serie imposibil de cuprins cu privirea, de întortocheate și labirintice colțuri, pasaje înguste, deschideri cât să poți arunca o pirivă, încăperi prin care spectatorii pășeau în ritmul lor, și unde dădeau peste o sumedenie de diverse materiale ale memoriei (fotografii, zgomote de copii la joacă, muzică, obiecte de tot felul). Această *dramaturgie spațială* făcea ca tema realizării trecerii timpului să devină eficientă teatral ca timp propriu al spectatorilor în mișcarea lor.

La Pina Bausch, spațiul este un partener de sine stătător al dansatorilor, ce pare a marca timpul dansului prin comentarea derulărilor corporale: în “Café Müller”, scaunele răsturnate devenite *environment* depun mărturie pentru mișcărilor aprige și pline de pasiune care tocmai s-au consumat. Dansul și spațiul reprezintă o dinamică coerentă. De-a lungul timpului, câmpul cu mii de “garoafe” din aceeași lucrare este călcat în picioare, cu toate că, la început, dansatorii încă mai evită cu grijă să calce pe flori. În felul acesta, spațiul funcționează *cronometric*. În același timp, el devine un loc al urmelor: întâmplările rămân prezente în urmele lor, după ce deja s-au întâmplat și au trecut, timpul se condensează. O altă posibilitate de a trezi spațiul la viață e procedeul de a spațializa auditiv acțiunile corporale cu ajutorul unui spațiu sonor alcătuit din microfoane și difuzoare. Întregul spațiu pare să devină corp atunci când zgomotele generate de trupurile omenești – scaunele care se răstoarnă, foșnetul obstinat al frunzelor moarte pe care corpurile alunecă, se târăsc, se tăvălesc (“Blaubart”) – sau viața organică interioară umplu spațiul exterior. Astfel, cu ajutorul unui amplificator al sunetului emis de ritmul cardiac, bătăile inimilor dansatorilor se aud tare, la fel și inspirația și expirația în forță, amplificată prin microfoane. Un astfel de *timp-corp*, spațializat direct, încărcat cu *physis*, vizează transmiterea nervoasă directă asupra spectatorului și nu informarea lui. El nu contemplă, ci se realizează pe sine în interiorul unei spații temporale.

În anii 90, spectacolele create de Christoph Marthaler și Anna Viebrock au atras atenția prin particularitățile lor stilistice. Există, în ele, un fel de “*spațiu traumatic*”: o sală, un ceas, piese de mobilier care alcătuiesc, printr-un colaj din motive ale pieselor puse în scenă, un decor oniric, traumatic. Este vorba, în aceste spații ale memoriei, de istorie –

de cele mai multe ori, germană – dar tema propriu-zisă o reprezintă traumele copilării: încăperi înspăimântător de mari, respingătoare, imense, în care ai fost pierdut, claustrarea, frica și disciplina dormitoarelor comune și ale claselor școlare. Amintirea copilăriei devine mediul expresiei istorico-politice. Pe bună dreptate s-a vorbit de o “mitologie a profanului”, despre o calitate a spațiului de interior lipsit de exterior²²⁰. Viebrock și Marthaler recurg izbitor de des la introducerea în scenă a realității autorilor sau compozitorilor respectivi. În “Luise Millerin”, montat la Frankfurt, scena era luată în stăpânire de mobilierul lui Verdi și deschidea privirii, lateral, accesul la un bar italianesc: e vorba de cârciuma preferată a lui Verdi, așa cum arată ea astăzi. Teatrul nu își încheie realitatea ca plămuire care izvorăște din nimic, ci se deschide spre preistoria sa, așadar spre viața lui Verdi, realitatea istorică a nașterii operei sale, a celui care a creat-o; spre timpul producției, al lucrului propriu-zis la respectiva montare (teatrul concret, real, rămâne vizibil și nu dispare într-o generare de iluzie); spre dialogul producătorilor cu opera și spre propriile ei condiții de viață. Spațiile temporale din teatrul postdramatic deschid un timp cu multe straturi, care nu este numai timpul reprezentatului sau al reprezentării, ci timpul artiștilor care fac teatrul, al biografiei lor. Astfel, spațiul temporal cândva omogen al teatrului dramatic se fărâmițează în aspecte eterogene. Sarcina privirii spectatorului este aceea ca, văzând printre ele, amintindu-și și reflectând, să se miște încoace și n-colo și să nu le sintetizeze forțat.

5. *Spații ale conflictului*

În teatrul lui Einar Schleef, spațiul în care se joacă pătrunde cu agresivitate în spațiul spectatorilor, se îmbulzește în față la modul cel mai fizic, până dincoace de rampă. Sigur că, auzindu-i numele, mulți s-ar putea gândi mai întâi la componenta auditivă: limba sacadată, violența ritmică a vocilor corale; s-ar gândi de asemenea la trupurile actorilor: presiunea fizică și presiunea suplimentară a acțiunii scenice, munca corporală aprigă, pe alocuri chiar periculoasă – teatrul său este și unul al dramaturgiei vizuale, de neînchipuit în absența simțului extrem de ascuțit al pictorului Schleef pentru structurile imagistice. Crucea ca formă pe

care o ia nu o dată scena, drumuri prin public contribuie la senzația că dinamica spațiului se năpustește asupra publicului din adâncimile scenei. Seria de spectacole realizate la Frankfurt – “Mütter” (“Mame”), “Vor Sonnenaufgang” (“Înainte de răsărit”), “Die Schauspieler” (“Actorii”), “1918”, “Urgötz”, “Faust” – și montările de la Berlin sunt marcate de spații plastice și de acțiune, care cuprind în ele și locul și perspectiva spectatorilor, făcând imposibilă distanța contemplativă. Câteodată, aranjamentul te împiedică pur și simplu să auzi, să vezi, să înțelegi “întregul” – de pildă, în cazul drumului scenic îngust, lung de 70 m, din “Urgötz”, unde publicul era evident că nu putea să urmărească decât ceea ce se petrecea pe și sub porțiunea de drum din proximitatea locului propriu. La “Faust”, dinamica optică a scenografiei – un triunghi din pereți înalți din stofă, retrăgându-se până departe în adâncimile scenei – fugea spre spectator. În “Vor Sonnenaufgang” a existat o rampă ce ducea de la scenă prin mijlocul stalului până la peretele din spate al clădirii, unde un număr de actori plasați în spatele spectatorilor se făceau auziți prin coruri agresiv ritmate și prin zgomotul sticlelor de bere lovite de mesele de lemn. Aceste drumuri care pornesc de la scenă și trec prin public apar tot mereu la Schleef. În montarea cu “Fräulein Julie” (“Domnișoara Iulia”) din 1974 de la Berliner Ensemble cu B. K. Tragelehn, “ieșirea” Juliei, așa cum o descria Wolfgang Storch, arată așa: “Când, în sfârșit, cuplul s-a iubit în noaptea de miez de vară, șaizeci de tineri au năvălit de afară, au început să danseze rock’n roll pe muzica unei cunoscute formații din R. D. G. și apoi au plecat. După aceea, totul a fost altfel. Pângărire. Julie, hotărâtă să se sinucidă, pune un picior pe spătarul unui scaun din rândul întâi și roagă un spectator să o ajute, vă rog, mulțumesc, și pășește astfel, susținută de spectatori, printre capetele și umerii lor, rând după rând, afară din viață – afară din viața în această societate...”²²¹

6. Loc-excepție

Ca interogare reflexivă a situației “teatru”, spațiul postdramatic poate să fie ca un fel de loc-excepție. În acest caz, datul spațial ajunge să fie folosit pentru o tematizare a căutării în procesul teatral (și nu numai). Teatrul se afirmă ca o *situație de excepție*, ca distanțare de cotidian. În

ceea ce face compania vieneză “Angelus Novus”, modul acesta de folosire a spațiului a devenit un act politic, fără să se simtă nevoia unui mesaj politic, ci fiindcă el cerea, pur și simplu prin felul său de a exista, un timp în mod utopic *diferit*, o altă formă de comunitate. Lucrul lor a fost prezentat mai sus. Aici e vorba numai și numai de faptul că, în spectacolele lor, ajungem să recunoaștem nevoia unui *spațiu comunitar*, în care teatrul a fost chemat să se transforme tot mereu, începând din Antichitate: în polis-ul atenian, în Evul Mediu, în ideile timpurii de festival ale lui Wagner. Premisa pentru încercarea de a recâștiga teatrul ca spațiu comunitar a livrat-o însăși evoluția teatrului: accentuarea ideilor de integrare și comunicare, redescoperirea relației dintre teatru/ritual și stilul de joc deschis au condus la intenția de a readuce la viață ritualul comunitar în teatru. Uneori poate să apară impresia că multe companii teatrale au ajuns să prefere numai din motive pragmatice bisericile și clădirile care aduc a biserică, la fel și halele de fabrici și uzine, care pot cu ușurință să amintească de spațialitatea copleșitoare a catedralelor și, înstrăinându-le de celelalte funcții “lumești” ale lor în ceea ce privește producția materială, să le câștige o nouă aură prin teatrul care are loc în interiorul lor. În cartea lui Theodor Lessing despre Nietzsche se spune: “Pentru filosoful modern, spațiile contemplative ale trecutului – bisericile și mănăstirile – nu mai pot fi folosite. *Vita contemplativa* modernă s-a desprins iremediabil de *vita religiosa*. Bisericile și mănăstirile sunt fosile pietrificate ale unui alt spirit, care i se vâra pe gât celui pe carel poartă pașii prin ele. Așadar, ceea ce lipsește este spațiul contemplativ al viitorului, ale cărui caracteristici le definește Nietzsche: “Va fi nevoie cândva, și probabil cât mai curând, de ceea ce lipsește înainte de toate în marile noastre orașe: locuri tăcute și întinse, în care să se poată sta pe gânduri, spații înalte și lungi, ganguri ca niște hale, pentru vreme rea ori pentru vreme prea însorită, în care nu pătrund zgomotul mașinilor ori strigătul... edificii și amenajări care, în întregul lor, exprimă sublimul reflecției și al izolării.”²²²

7. *Theatre on Location*

În afara spațiului teatral obișnuit, există posibilități care, recurgând din nou la o formulă preluată din artele plastice, se numesc *Site Specific Theatre*. Teatrul își caută o arhitectură sau un alt tip de loc – în lucrările timpurii ale companiei “Hollandia”, câmpia –, și anume nu neapărat din cauză că (așa cum o sugerează termenul “site specific”) locul (site) s-ar potrivi foarte bine cu un anumit text, ci pentru că, prin intermediul teatrului, el însuși este făcut să vorbească. Expresia “theatre on location” se apropie mai mult de miezul problemei.

Putem deosebi cel puțin două variante de *theatre on location*. Acel spațiu deosebit poate fi pe de o parte utilizat *tel quel*, actorii evoluează pur și simplu printre mașinăriile din fabrică, printre utilajele care există acolo; ei joacă într-un atelier de reparații al căilor ferate, iar publicul se află de asemenea în acea locație – pot să existe scaune sau tribune pentru spectatori, fără ca lucrul acesta să schimbe acest caracter fundamental al locației în care se joacă. A doua variantă o constituie construirea, în “site”, a unei scene proprii, cu decoruri și recuzită. În cazul acesta, ia naștere o scenă în scenă, între cele două se creează o relație care poate prezenta contradicții, ogindiri, corepondențe mai clare sau mai puțin evidente. Când “Stallerhof”, de Franz Xaver Kroetz, e jucată de compania “Hollandia” într-o biserică sătească și publicul ia loc într-o tribună din paleți și snopi de fân, sunt scoase în evidență motivele rurale și religioase ale piesei. Mai târziu, când piesa a fost prezentată într-o fabrică părăsită, în prim-plan a trecut tema inechității în condițiile relațiilor capitaliste.

Un motiv esențial pentru a se juca “on location” își are originea în atmosfera politizată a anilor 70. La vremea aceea se dorea ca, prin mutarea teatrului în locuri neobișnuite, să se ajungă la publicul din acele locuri. Pentru “Hollandia” – cea mai importantă companie teatrală olandeză a acestui Site Specific Theatre –, motivul politic se armoniza cu unul foarte pragmatic. Subvențiile Regiunii Nordholland erau condiționate de obligația de a juca în mai multe locuri. “Hollandia” nu a ales modelul obișnuit, care caracterizează și scenele rurale din Germania, de a scoate o producție și de a pleca apoi în turnee, ci a făcut, din nevoie,

o virtute, anume de a alege de fiecare dată o localitate deosebită din regiune, în care să joace și să invite oamenii din împrejurimi.

Site Specific Theatre înseamnă că “site”-ul însuși apare într-o *lumină nouă*. Atunci când se joacă într-o hală de fabrică, o uzină electrică, un depozit de fier vechi, asupra acestora cade o privire nouă, “estetică”. Spațiul se prezintă pe sine. El devine, chiar fără să aibă fixată o semnificație precisă, participant la joc. El nu este deghizat, ci făcut vizibil. Participanți la joc sunt însă, într-o astfel de situație, și spectatorii. Fiindcă ceea ce se pune în scenă de către acest Site Specific Theatre este și un plan în care actorii și spectatorii sunt *împreună*. Ei sunt cu toții în egală măsură *oaspeți ai locului*, ei sunt cu toții străini în lumea unei fabrici, ai unei uzine electrice, ai unei hale de montaj. Ei trăiesc aceeași experiență, nicidecum cotidiană, a unui spațiu imens, umiditate neobișnuită, poate și degradare, în care simți urmele producției și ale istoriei. În această situație spațială comună, se face din nou simțit motivul concepției teatrului ca timp împărtășit, ca experiență comună.

8. Spații eterogene

În vreme ce, la formele teatrale care tocmai au fost pomenite, spațiul de joc neobișnuit se coroborează cu prezentarea unui joc scenic, există o altă practică ce se îndepărtează și mai mult de ceea ce este desemnat în mod obișnuit drept teatru. La fel ca în artele plastice, și mai cu seamă în *performance art*, au avut și au loc tot mereu proiecte al căror mobil îl constituie o activare a spațiilor publice. Lucrul acesta poate lua forme cât se poate de diferite. Prin acțiunile ei, compania “Station House Opera” a lui Julian Maynard Smith caută să se racordeze la cotidian, concepând teatrul ca pe un demers de aducere în conștiința oamenilor a proceselor arhitectonice. Cu cărămizile lor mari și albe din sticlă, ei reprezintă procese de construcție, reconstrucție, demolare legate de un edificiu care există în realitate. În felul acesta ia naștere un spațiu teatral definit *urban* și arhitectonic, în care istoria citadină a construcției poate să apară ca într-o filmare accelerată. De exemplu, la ediția de la Dresda a festivalului “Theater der Welt”, diferitele scene, muzica și procesul “muncii” ca per-

formance, au făcut ca ruinele celebrei Frauenkirche să apară într-o nouă lumină.

Într-o cu totul altă manieră s-a produs procesul de deschidere a teatrului în cadrul unui proiect cu titlul “Aufbrechen Amerika”, pe care l-a realizat în 1992 (la împlinirea a 500 de ani de la descoperirea Americii) Christoph Nel împreună Wolfgang Storch și Eberhard Kloke la Bochum și în jurul Bochumului. Practic, a fost vorba de o combinație, programată de-a lungul a trei zile, de “călătorii” trăsute cu autobuze, trenuri, tramvaie, vapoare prin diversitatea eterogenă a peisajului industrial dintre Bochum, Duisburg, Gelsenkirchen și Mülheim – călătorii în cursul cărora sfera vieții din regiune s-a transformat în scenă. În multe locuri au avut loc acțiuni, de cele mai multe ori “eveimente” muzicale; multe dintre ele, de pildă un cântăreț care fi văzut brusc pe o pajiște, nu au putut fi percepute decât din trenul care trecea încet prin dreptul lor. Timpul călătoriei, al muzicii și experiența personală s-au întrepătruns, frontiera dintre scenele regizate și viața cotidiană nu mai era deloc sigură în cursul acestei călătorii a atenției. Ea a cuprins parcurgerea, cu un vehicol sau pe jos, a unor spații miniere, hale de depozitare, porturi industriale, zone de lucru în care altminteri accesul e interzis; dar și vizita pe un hipodrom, unde participanții s-au împrăștiat în vastitatea suprafeței cu iarbă, iar spre seară o cină la mese interminabil de lungi pe malul unui canal, unde oamenii s-au strâns din nou unul într-altul. Oare aici se mai poate vorbi de teatru? Regizorii și-au botezat inițiativa cu numele simplu “O călătorie în trei zile”. Ceea ce se poate afirma aici e că un teatru care demult își are centrul altundeva decât în punerea în scenă a unei lumi dramatice fictive, o include și pe aceasta: spațiul eterogen, spațiul cotidian, întinderea câmpului care se deschide între teatrul încadrat și realitatea cotidiană “neînramată”, de îndată ce părți ale acesteia din urmă ajung să treacă în orice fel de ipostază scenică menită să le evidențieze, să le accentueze, să le distanțeze, să le distribuie în alte roluri.

Probleme ale timpului în teatru

Straturi temporale

Pentru teatru, e vorba tot mereu de timp trăit, de trăirea timpului pe care actorii îl împart cu spectatorii și care bineînțeles că nu poate fi măsurată exact: ea poate fi doar simțită. Analiza timpului teatral și refelcția pe care o provoacă se referă la această experiență, se referă la ceea ce Henri Bergson numea “durată” (*durée*), deosebind-o astfel de timpul (*temps*) obiectivabil, măsurabil. Acolo unde nu se poate măsura cu adevărat, se recomandă ca măcar să se opereze distincții noționale. Scopul analizei timpului nu poate să fie acela de a produce rastere obiectivabile ale descrierii, ci de a diferenția planurile experienței timpului în teatrul post-dramatic în așa fel, încât ele să contribuie la înțelegerea “temporalităților” în arte.²²³

De îngustarea perspectivei pe care o generează ignorarea diferenței dintre teatru și dramă suferă în special percepția dramaturgiei timpului, care face parte din textul *performance*-ului și din textul punerii în scenă. Se oglindește, în această dificultate, și granița instituțională între teatrologie și teoria literaturii. Ce se cuvine reținut de la bun început e că nu putem să pornim de la cercetările asupra timpului în dramă, dacă vrem să înțelegem dramaturgia timpului în *teatru*. Constitutiv, pentru tot ce înseamnă teatru, este un amalgam specific de timpuri, în care tim-

pul imaginat și reprezentat în suporturile textuale nu este decât un factor între alții. Se pot deosebi următoarele straturi temporale:

1. *Timpul din text*: Lungimea cât se poate de pragmatică (sau durata lecturii). La fel ca lungimea unui roman ori a unei epopei, scurtimea unei nuvele sau a unei drame contribuie la formarea percepției spectatorului sau a cititorului. Acesta este un strat la îndemână al fiecărui text literar scris, inclusiv al unui text de teatru și tocmai de aceea el este de cele mai multe trecut cu vederea. Pe lângă criteriul exterior al lungimii textului, la crearea unui ritm propriu al textului – un ritm alcătuit din încetinire și accelerare – mai contribuie și modalitatea de compoziție a frazelor, ritmul lor, lungimea și scurtimea, complexitatea sintactică și pauzele exprimate prin puncte și alte semne de punctuație. Sunt ritmuri diferite, care se pot amesteca și intersecta în text. La nivelul conținutului, sunt epoci și timpuri întregi care se pot deschide – adeseori cu un singur cuvânt. O posibilitate suplimentară, mai cu seamă în epoca modernă, este autoreferențialitatea, care aduce în joc însuși actul scrisului (sau al cititului). Ea poate să fie combinată cu o dezorientare deliberat jucată, cu inserarea timpului când s-a scris textul ori a timpului reprezentării teatrale.

2. *Timpul dramei* se referă la ceea ce Aristotel numește “mythos”: alcătuirea specifică a acțiunilor și proceselor prezentate în cadrul unei dramaturgii. Durata și succesiunea fiecărei scene în parte nu e identică cu durata și ordinea întâmplărilor în ficțiune, ci își construiește propriul ei interval de timp, de o importanță hotărâtoare în teatrul centrat pe text. În textul dramatic, organizarea timpului se compune din suita de procese și scene reținute în text, dar complică de foarte multe ori structura temporală prin demersuri anti-cipative, flash-back-uri, secvențe paralele și salturi în timp care, după toate regulile, folosesc la comprimarea timpului. Putem să le denumim timp al dramei, chiar dacă în ele predomină forme narrative sau forme de reprezentare colaționate. Pentru “preparadise sorry now”, autorul, Faßbinder, precizează că părțile piesei pot fi jucate într-o ordine diferită. În orice caz, alegerea va conține o dramaturgie, fie ea și una aleatorie.

3. *Timpul acțiunii fictive* (inclusiv posibilele ei falii și fracturi temporale interne: încrucișare și dublare a unor fire ale acțiunii, intervale

de timp intermitente șamd.) se cuvine conceput independent de timpul reprezentării lui în textul dramei, indiferent și de timpul teatral efectiv al reprezentării. În lumea imaginară, “posibilă” a ficțiunii pot să se scurgă lungi intervale de timp care, în reprezentarea scenică, ar fi foarte scurte. Este evident că timpul acțiunii dramatice fictive și timpul dramei se situează în analogie cu deosebirea, uzuală în cercetarea naratologică, dintre timpul povestit și timpul povestirii. Durată și ritm, succesiune temporală și stratificarea timpului povestirii se cuvin deosebite analitic de durata, ritmul, succesiunea temporală și stratificarea timpului a ceea ce este povestit, ambele planuri se pot lega în diverse moduri. Nu altfel stau lucrurile cu teatrul. Deja teatrul tradițional dispune de multiple posibilități de a face să treacă mari intervale de timp, de pildă prin costume (perucile albe în “The Long Christmas Dinner”), schimbarea luminilor, supraexpunerea prin muzică sau pasaje epic-lirice. Nu timpul “real” al ficțiunii, ci angrenajul complex al reprezentației decide asupra timpului realizat estetic. În “Hamlet”, începutul (Actul I, Scena 1) durează de la miezul nopții până în zorii zilei. Acest interval de timp care cuprinde mai multe ore se joacă, fără probleme de credibilitate, în 20 de minute. Ceea ce ia naștere, în teatru, ca iluzie a unei curgeri diferite a timpului, depinde mult mai puțin decât s-ar crede de realism și de logica succesiunii. Este foarte consistentă acea parte a literaturii de analiză a dramei care se ocupă de întrebarea cum este mijlocită, în textul de teatru, temporalitatea acțiunii fictive. Timpul acțiunii a fost și un interval de timp al dezbaterilor poetologice în jurul regulii celor trei unități în teatru. Pe noi ne preocupă însă doar marginal întrebarea referitoare la mijloacele care pot fi folosite pentru crearea iluziei de intervale de timp.

O structură temporală uzuală a dramei merită totuși menționată în mod special: *timpul scurt*. Să ne gândim la tematica filosofică și socială a prigonirii în “Woyzeck”-ul lui Büchner; la presiunea timpului, așa cum apare ea în “intriga” multor piese de teatru; la folosirea motivului expirării timpului sau a ultimatumului în film (suspense după motto-ul “În cinci minute are să explodeze bomba”); la schema salvării în ultimul minut din filmele western. Nimic nu este mai la îndemână decât producerea de tensiune printr-o dramaturgie a scurtării timpului. Timpul nu ajunge niciodată. Chiar și atunci când o dramă are ca temă mersul în gol

al plictiselii (acel “mal du siècle” din “Lorenzaccio” al lui Musset, din “Danton” de Büchner), teatrul dramatic poate decide să facă un principiu de organizare din scurtarea timpului, din trecerea unui termen stabilit. *Timpul scurt este modelul fundamental al dramatizării*. În spatele ei se află întotdeauna granița vieții. Un frumos exemplu pentru traducerea *teatrală* a acestui motiv întâlnim la Bertolt Brecht, în “Măsura”. Când, în relatarea lor, cei patru agitatori ajung la momentul în care, fiind ei înșiși amenințați și urmăriți în fuga lor, iau hotărârea de a-l lichida pe tovarășul tânăr și de a-l arunca în groapa cu var, în text se spune:

CORUL DE CONTROL

N-ați găsit nicio soluție ca să-l men-
țineți în luptă pe tânărul luptător?

CEI PATRU AGITATORI

Într-un timp atât de scurt n-am găsit nicio ieșire
Cinci minute, urmăritorii se apropiu,
Ne-am tot gândit la o
Soluție mai bună.
Și voi acum vă gândiți la o
Soluție mai bună.
Pauză.

CEI PATRU AGITATORI

Văitându-ne ne-am bătut cu pumnii în cap
Fiindcă nu știa să ne dea decât sfatul ăsta cumplit...²²⁴

În dramaturgie circulă mult și tema înrudită a lui *prea devreme* sau *prea târziu*, a momentului ratat: *kairos*, momentul favorabil unic și care nu se mai întoarce; *tyche*, întâlnirea incalculabilă, întâmplătoare, ținând de destin, a mai multor împrejurări într-un anumit moment. Toate aceste aspecte ale unei experiențe a timpului în care singurul lucru care contează e să nu se rateze momentul își găsesc expresia ideală în intriga dramatică din teatrul clasic. Când modelul intrigii a dispărut din teatru, și timpul scurt și-a pierdut interesul și a migrat în schimb în alte medii precum filmul. – Timpul prea scurt e totodată expresia unei mai profunde economii din estetica dramatică a timpului. Fiindcă, acolo, e vorba tot mereu de o *comprimare* a curgerii timpului, tendința e una de *dedrama-*

tizare a timpului, care vrea să facă vizibil conflictul sufletesc și spiritual abstractizat în toată puritatea lui, independent de timp și de spațiu. În această spiritualizare, cuvântul vorbit se transformă, după posibilități, într-un act pur al vorbirii, care nu depinde de nicio condiție materială exterioară.²²⁵

4. Teatrul cunoaște *dimensiunea temporală a punerii în scenă*, care îi este caracteristică. Aici nu este vorba în primul rând de a deosebi montarea, ca realitate estetică *idealiter* în intenție, de aceea de fiecare dată concretă și de fiecare dată diferită a *reprezentăției*. Este limpede că aceasta din urmă, ca “stare de spirit” specifică a unei serii, prezintă, prin erori sau prin prestații deosebit de reușite ale actorilor, o realitate proprie, ce nu poate fi depășită decât teoretic sau doar empiric de la un caz la altul, prin urmare ea vădește și un ritm unic al timpului. Prin deosebiri în tempo-ul vorbirii, în pauze și racorduri, “aceeași” montare poate avea, în două serii diferite, durate de spectacol uimitor de diferite. Hotărâtor este faptul că și în cazul unei presupuse identități între intenție (punere în scenă) și ceea ce se întâmplă practic (spectacol), “accidentalul” din procesul material care e teatrul rămâne o determinantă *constitutivă* a realității sale artistice – altfel decât la substratul ideal al unui text. În vreme ce textul îi lasă cititorului opțiunea de a citi încet sau mai repede, de a repeta și de a insera pauze, în cazul teatrului, timpul specific al spectacolului, cu propriul său ritm și cu propria lui dramaturgie (rapiditatea vorbirii și a acțiunii, durata, pauzele șamd.) face parte din “operă”. (Un fenomen interesant îl constituie în această privință lectura publică, pe care, în abordarea aleasă aici, se cuvine să o considerăm un teatru minimal.) Acestui timp, spectatorii îi sunt livrați în aceeași măsură ca și actorii – și aceștia din urmă depind de ritmul temporal al partenerilor de scenă. Aici nu mai este vorba despre timpul unui subiect (care citește), ci de timpul comun al multor subiecți (trăind împreună același timp), astfel încât, în montare, sunt întrețesute indisolubil o realitate corporală, senzorială a experienței timpului și o realitate mentală: “concretizarea” estetică a ceea ce s-a dorit în punerea în scenă.

“L’Age d’Or” al companiei Théâtre du Soleil (1975), un reper în istoria teatrului de după al doilea război mondial, istorisea, pe etape distincte, viața unui muncitor emigrant din Algeria (scene de familie,

conflicte de muncă șamd.) în stilul reprezentațiilor *commedia dell'arte*. Hala uriașă de la Cartoucherie din Vincennes a fost împărțită în patru văi mari, acoperite de un covor în tonuri calde de ocru, pe ai cărei “versați” era așezat publicul care se uita în “valea” în care deja se juca. De la o scenă la alta, publicul era dus la câte o altă vale, o trecere în urma căreia rezultau tot mereu alte grupuri și o nouă ordine de așezare a spectatorilor. Intensitatea și densitatea ficțională a jocului, care, în ciuda și din cauza tehnicilor sale epizante, fixa publicul în “celălalt timp”, lua naștere și datorită numeroaselor invenții aiuritoare. Un exemplu: muncitorul cade de pe o schelă foarte înaltă, pe care e nevoit să muncească în ciuda furtunii puternice, și moare. Felul în care actorul, stând pur și simplu locului, făcea vizibilă poziția corpului la mare înălțime deasupra abisului, depărtându-și picioarele și privind înspăimântat în abis, felul în care arăta furtuna, trăgându-se ritmic de cracii pantalonului, astfel încât aceștia păreau să fâlfâie înspăimântător prin vântul puternic, felul în care se desfășura prăbușirea lui în gol, ca alergare cu pași mari și brațele îndepărtate prin hală – toate astea au constituit un moment de mare magie teatrală. La sfârșitul spectacolului s-a ajuns la un moment demn de atenție: Când cortinele au fost trase la o parte, de afară a pătruns o lumină foarte puternică. Era vorba de o lumină a zilei imitată extraordinar de bine, dar sentimentul, apărut brusc, de pierdere a noțiunii timpului i-a făcut pe mulți spectatori să se uite fără voie la ceas – ca și când ar fi fost cu puțință să fi venit într-adevăr zorii zilei, fără ca ei să fi realizat trecerea atâtor ore. Timp de un moment extrem de prețios de derută, a fost posibil ca spectatorii, deși neîncredători, să-și pună problema unei treceri diferite a timpului: “celălalt” timp, acela al montării, se impusese în fața realismului ceasului interior.²²⁶

Acțiunea fictivă și punerea în scenă mai cunosc o dimesniune aflată în răspăr cu straturile temporale amintite aici, *timpul istoric*. Ea este importantă pentru întreg teatrul dramatic, care lucrează cu texte mai vechi și trăiește din evocarea unor personaje și istorii din trecut. Programul teatrelor publicat în ziare e o paradă a fantomelor: Antigona, Regele Lear, Hamlet, Penthesilea, Unchiul Vania, Galilei... Cuvinte al căror ecou s-a stins de mult, lumi de idei mucegăite devin participanți la o *séance* a zilelor noastre, materialul din trecut este supus unui demers de

structurare contemporan de resuscitare. Între intervalul de timp istoric (mitic, imaginat) al ficțiunii și punctul „acum” al reprezentației intervine, ca un al treilea strat temporal, epoca și timpul în care a trăit autorul (model: un romantic scrie o piesă despre Evul Mediu iar piesa este montată în 1999. Această demontare rămână însă teoretică pentru receptarea teatrală, fiindcă aici ia naștere un amalgam care topește straturile temporale eterogene în *unul și același* timp al reprezentației.) Și o serie de structuri rafinate precum teatrul în teatru, anacronismul, colajul temporal sunt considerabil mai puțin importante pentru teatru decât sunt pentru text. Procesul spectacolului viu își aduce în joc timpul real în așa fel încât, prin asta, toate straturile temporale pe care le putem identifica ajung să fie supradeterminate.

5. Vizavi de timpul din dramă și de structura temporală a punerii în scenă se cuvine să scoatem în evidență *timpul performance-text*-ului. Împreună cu Schechner, desemnăm întreaga situație reală și înscenată a reprezentației teatrale ca *performance text*, pentru a accentua impulsul de prezență care este întotdeauna dat în el și care motivează *performance art*-ul în sensul mai strict. *Performance text*-ului îi este proprie o structură a timpului de fiecare dată aparte pentru teatru și public: pauze, întreruperi, interludii, mese luate împreună inserează teatrul într-un proces social. Și pentru actori se cuvine să desoebim timpul de inactivitate între aparițiile lor de jocul propriu-zis, așadar participarea lor la *performance text* de participarea lor la textul punerii în scenă. În măsura în care, în epoca modernă, străpungerea percepției automatizate a devenit un criteriu fundamental al semnificației estetice, în teatru avansează, în afară de asta, abaterea de la timpul cotidian, care ajunge până la rangul unei esențiale posibilități de structurare. Aici își au locul și elemente “exterioare” care nu sunt exterioare, precum drumuri lungi de parcurs până acolo, ore târzii, de pildă nocturne, joc desfășurat timp de câteva zile (“Mahabharata” lui Peter Brook în cariera de piatră de la Avignon, care a început spre sfârșitul după-amiezii și a durat până dimineața). Se cuvine astfel să înțelegem “timpul real” al reprezentației teatrale în totalitatea lui, în preludiul și postludiul său și în circumstanțele care-l însoțesc: împrejurarea că receptarea lui “consumă” timp în sensul practic, “timp

teatral”, care e timp din viață și nu se suprapune cu timpul punerii în scenă.

Timpul „celălalt”

“Time that double-headed monster of damnation and salvation” (spune Samuel Beckett în eseuul său despre Proust) este esențial pentru înțelegerea practicii și receptării teatrului și cu atât mai mult a aceluia care nu mai este îndatorat reprezentării unui interval de timp dramatic. Bineînțeles că nici în teatru curgerea de neoprit a timpului nu este întreruptă, nici topologia timpului nu este răsturnată în mod real. Totuși, există o serie de procedee care conduc la tematizarea explicită, la evidențierea, conștientizarea sentimentului temporal, precum și la deformarea și deconcertarea lui. Dintre aceste metode, cele situate în planul reprezentatului sunt încă cele mai simple: la Tom Stoppard, atunci când unele scene din prezent au loc și – după toate aparențele, cu aceleași personaje – cu mai mult de o sută de ani în urmă (“Arcadia”); la Shakespeare, când trec intervale mari de timp (“Poveste de iarnă”), sau la Thornton Wilder, unde există întoarceri în timp care răstoarnă obișnuita experiență liniară a timpului. Scene fără o indicație concretă a timpului pot să creeze o temporalitate imponderabilă, incertitudine în legătură cu succesiunea părților narative. În planul spectacolului teatral se ajunge la fenomene mai greu de înțeles, ținând de o temporalitate aparte. Este posibil ca, prin repetări obstinate, prin încremenire aparentă, prin răsturnarea urmărilor cauzale, prin salturi în timp și surprize șocante, percepția timpului să pară cumva “paralizată”. Și durată extremă sau accelerarea pot să conducă la o deformare a percepției pentru curgerea măsurabilă a timpului. În teatrul postdramatic, toate astea ajung să devină mijloace constitutive, din cauză că ele mută tematica timpului din planul semnificatului (al proceselor denotate prin mijloace scenice) în acela al semnificantului (al proceselor scenice înseși).

E izbitoare antipatia multor regizori față de pauza odinioară atât de obișnuită în teatru. Ea a încetat să mai fie un lucru de la sine înțeles, iar atunci când apare, este adeseori folosită conștient, estetizată, ca motiv teatral propriu. Când Einar Schleef a montat în 1997 la Düsseldorf “Sa-

lomeea” lui Oscar Wilde, la început a fost ridicată cortina de fier și, în lumina gri-albastră, cei 18 actori au stat timp de 10 minute nemișcați, aranjați într-un tablou scenic. Nu s-a întâmplat nimic altceva, apoi, cortina de fier a fost coborâtă din nou: Pauză. În sală s-au aprins luminile și publicul a ieșit, discutând iritat, în foaier. Aproape inutil de menționat că acest început a condus la o remarcabilă autoînscenare a spectatorilor: gălăgie, râsete, strigăte și reacții la strigăte, proteste (deja după vreo 3 minute!). Pauza și durata statică au fost, aici, momente ale unei estetici teatrale care s-a ciocnit violent cu așteptările publicului. Motivul aver-siunii față de obișnuita pauză în teatru nu este, așa cum s-ar putea crede, grija față de menținerea iluziei, ci păstrarea unui interval de timp autonom și foarte clar delimitat al trăirii. De cele mai multe ori, acesta este introdus în teatru printr-un spațiu și un timp al *trecerii*: din stradă în foaier, intrarea, timpul de adaptare pentru comunitatea spectatorilor ale cărei gânduri se află încă pe jumătate în cotidian, care mai vorbesc de una, de alta, stingerea luminilor în sală, tăcere. E vorba în orice caz de timpul, scos în evidență, al unei inițieri: se trece peste un prag și astfel se parcurge un fel de pregătire psihologică pentru celălalt timp, care începe dincolo de pragul piesei.²²⁷ Ruptura cu timpul cotidianului prin zona de prag a clădirii teatrului creează o “diferență”, gândul la un *alt* timp, cealaltă temporalitate a *performance text*-ului, al experienței teatrale în întregul ei, nu doar celălalt timp al spectacolului de pe scenă, al lumii ficțiunii. Această deosebire este esențială pentru teatrul postdramatic, fiindcă ea organizează pentru receptare o *relație* concretă și complexă între timpul teatral și timpul ficțiunii, nu contopirea lor.

Timpul dramei, duel

Sâmburele dramei a fost subiectul uman într-un conflict, într-o “coliziune dramatică” (Hegel). Aceasta construiește eul în primul rând din perspectiva unei relații intersubiective față de antagonist. Se poate spune că subiectul teatrului dramatic există în general numai în spațiul acestui conflict. Din acest punct de vedere este intersubiectivitate pură care, prin conflict, se constituie ca *subiect al rivalității*. Timpul ca intersubiectivitate trebuie să fie unul omogen, unul și același timp care-i unește pe

dușmani în conflict. Este nevoie de un timp în care adversarii se întâlnesc, în care în general să se poată întâlni agonsit cu antagonist. Nu este de ajuns aici perspectiva subiectului individual, izolat (lirism, monolgie) și nici numai timpul unui context în care se consumă coliziunea lor (epos, estetică a cronicii). Recunoaștem perspectiva acestei descrieri: în măsura în care intersubiectivitatea descrisă – să o numim: duelul – nu mai are loc, s-a dus și forma intersubiectivă de timp aferentă. Și vice-versa: dacă timpul comun omogen se împrăștie și se dizolvă, dueliștii, cum s-ar zice, nu se mai regăsesc, se pierd în particule, acționează pe platouri între care nu există niciun fel de relație. Pentru ca un conflict între subiecți cu o conștiință care se luptă pentru “recunoașterea” de către cealaltă conștiință să fie reprezentabil, este nevoie de o platformă comună unde încurcătura să se poată întâmpla și rezolva. Numai într-un astfel de interval de timp trăit în comun de antagoniști se poate constitui un subiect, schimbându-se cu un altul egal în drepturi, rivalizând cu el într-o chestiune comună, războindu-se cu el pe un câmp de bătaie, putând să iubească într-un spațiu stăpânit de aceeași pasiune. Dacă, dimpotrivă, personajele nu au toate același grad de realitate, ci își fac apariția unii ca proiecție a altora, locuind așadar într-un alt interval de timp, timpul dramatic începe să se fărâmițeze.

Criză a timpului

“Criza dramei” de la începutul secolului este, în ultimă instanță, o criză a timpului. Schimbările petrecute în imaginea științifică a lumii (relativitatea, teoria cuantelor, spațiul-timp) au contribuit la ea în egală măsură cu experiența harababurii haotice de viteze și ritmuri diferite a marelui oraș și cu noile revelații despre structura temporală complexă a inconștientului. Bergson deosebește timpul resimțit concret, “durée”, de timpul obiectiv (“temps”). Schisma din ce în ce mai mare și mai evidentă dintre timpul proceselor sociale (societatea maselor, economia) și timpul experienței subiective acutizează “disocierea dintre timpul lumii și timpul vieții” constatată de Blumenberg pentru epoca modernă. Blumenberg afirmă că această disociere e generată de perspectiva extinsă a istoriei asupra trecutului și viitorului, de experiența pe care o produce această

perspectivă, nouă pentru subiectul uman individual, a “unei imagini a istoriei atât de vaste, încât viața individuală nu mai pare să însemne nimic în ea.”²²⁸ Louis Althusser a proclamat “alteritatea” ireductibilă dintre timpul dialecticii sociale și experiența subiectivă a timpului ca model fundamental al oricărui teatru “materialist” și critic, care ar avea sarcina să zdruncine “ideologia” în sensul unei percepții și distorsionări a realității centrate pe subiect. Spectatorului, însă, nu i-ar fi înlesnită atât înțelegerea unor aspecte ale realității sociale, cât dimpotrivă experiența unei sciziuni specifice între perspectiva temporală a trăirii subiective și a timpului social, care diferă de cel dintâi. Nu o “cunoaștere” este aceea care creează un astfel de teatru, ci o analitică a non-cunoașterii și a erorii, o conștientizare a ocultărilor și a orbirilor percepției centrate pe subiect.

Funcția “simțului interior”, la Kant, a fost aceea de a garanta unitatea conștiinței de sine prin forma unei “ordini temporale”. Timpul era definit ca “formă a simțului interior”, el este supus schimbărilor imaginilor care altminteri ar trebui să pulverizeze conștiința, continuum-ul stăruitor al timpului pe care Kant îl prezintă prin analogie cu linia. Acest continuum liniar poartă în ultimă instanță unitatea subiectului, fiindcă le conferă experiențelor radical discontinue una față de cealaltă simțul direcției, orientare. Identitatea ca familiaritate “apriorică” a subiectului continuu cu sine însuși se află, cel târziu de la Nietzsche și din momentul în care discursul inconștientului a devenit descriptibil, sub semnul bănuielii de a fi o himeră. Subiectul și, odată cu el, oglindirea intersubiectivă prin care a putut tot mereu să se aprofundeze în continuare, își pierde, în epoca modernă, capacitatea de a integra reprezentarea într-o unitate. Sau invers: fărâmițarea timpului ca și continuum se arată a fi un semn al disoluției sau măcar al subminării *subiectului* care la vremea lui era o certitudine. Tocmai lucrul acesta îl garantase subiectul ca *dramatis persona* al unei fabule: integritatea, chiar și în cea mai policromă conflictualitate a fenomenelor. În lipsa unui subiect care să organizeze teatrul și drama, dispare însă și o condiție esențială a reprezentării ca atare: posibilitatea de a se răspunde la întrebarea “cine” pe “cine” reprezintă. În locul unei distanțe interioare a reprezentării, își face apariția gestul subiectului de a arăta întrebător spre sine. Astfel, subiectul – de acum încolo, fixabil în acest mod de a fi doar ca *gest* – revelează o dis-

poziție care nu mai e decât momentană, instabilă. În schimb, momentul *deictic* devine central. În locul reprezentării unei desfășurări temporale – *desfășurarea prezentării* în propria ei temporalitate.

Dispariția semnificației perspectivei temporale subiective, discontinuitatea, relativitatea, fărâmițarea timpului și o formă temporală a înconștientului și a visului, alogică, încălcând trecutul, prezentul și viitorul – toate acestea au reușit să impună noi modele de reprezentare, care au generat mai întâi de toate noi forme ale *textului dramatic*. Logica dramatic-teatrală a dezvoltării teatrului în secolul XX duce însă apoi – într-o primă fază, încă în cadrul teatrului *de text* – la o nouă estetică *teatrală*. Dar, pentru noile procedee ale acesteia, care o vor rupe chiar și cu ordinea temporală articulării lingvistice, criza *continuum*-ului temporal este una dintre condițiile esențiale. Dacă, la început, este *reprezentată* o discontinuitate a experienței ce subminează orice articulare de sens, într-o a doua etapă, procesul acesta cuprinde și *modul de reprezentare* însuși. În decursul acestei evoluții, teatrul se va îndepărta din ce în ce mai mult de reprezentarea unui interval de timp omogen. Este inevitabil ca apoi alienarea timpului reprezentat să devină uzuală: ceasul care bate sălbatic în “Cântăreața cheală” a lui Ionesco, dublarea, irealizarea și montajul timpurilor, salturi între timpul real din scenele cotidiene și timpul eterogen din imaginile onirice șamd. Este simptomatic că o scenografă importantă ca Anna Viebrock manifestă o predilecție pentru ceasuri care își pierd cifrele sau arătătoarele, că anunțarea mecanică a timpului pe scenă la Wilson contracarează ritmul imaginilor, că, pe scenă, și nu numai în teatrul-dans, se aduce frecvent un metronom care menține în conștiință ritmul timpului real care trece.

Beckett, Müller, timpul

O scurtă asigurare în legătură cu măsura și radicalizarea declinului timpului în literatura teatrală mai nouă pe baza a două texte marcante, poate chiar epocale, ale ultimelor decenii s-ar putea dovedi utilă. Vor fi menționate aici pentru că exprimă, cu rară claritate, o stare de conștiință și o stare a problematicei artistice care nu se referă numai la dimensiunea literară, la teatru în totalitatea sa. Ele aruncă încă o lumină asupra crizei

timpului, așa cum a fost ea analizată, și pot în același timp să servească drept un fel de prolog pentru descrierea esteticilor postdramatice ale timpului în teatru.

În 1974 a apărut “That Time” a lui Samuel Beckett. Ca și în celelalte piese ale lui, există și aici o unitate de loc și de timp, dar, se înțelege, parodiată. Nimic din ceea ce, în teatrul dramatic, este legat de unitatea de timp nu se potrivește aici. Tocmai că nu există nicio unitate, ci o dezagregare a experienței timpului. Firul continuității interioare e rupt. Vocea A își amintește de încercarea de a se întoarce într-un loc al copilăriei. Dar totul s-a schimbat, drumul nu mai există, autobuzul care mergea până acolo nu mai circulă, toată căutarea rămâne zadarnică. Vocea B relatează o scenă de dragoste ratată, sau și mai bine: care nu a avut loc. Povestitorul șade paralel lângă o fată pe o piatră fără ca ei să se atingă sau fără ca măcar să se privească. “never turned to each other just blurs on the fringes of the field no touching or anything of that nature always space between if only an inch...”²²⁹ Vocea C își aduce aminte de obiceiul de a se refugia din calea ploii în muzeu, uneori într-o bibliotecă ori la poștă. Există narațiune fragmentară, dar niciun spațiu-timp pentru acțiunea dramatică în prezentul scenei. Timpul nu înaintază, ci se îngroapă singur, se învârtă și se pliază ca timp amintit. Căutarea unui timp pierdut este tema comună a celor trei scene ale amintirii din “That Time”. Vocea A caută timpul unui trecut individual, personal, *timp al copilăriei* – “when that was” este întrebarea recurentă. Vocea C relatează căutarea unei continuități a unui suprapersonal *timp al culturii*, al coerenței sociale, al tradiției: de aceea și vechile portrete în muzeu, biblioteca, sistemul social al scrisului, poșta. Vocea B ratează *timpul naturii*, împerecherea sexuală. Pretutindeni, căutarea este ratată.

Estetica reducăției din teatrul clasicist, în special din acela al lui Racine – durată de timp foarte scurtă, un singur loc, cocentrarea asupra unui conflict care aproape că nu mai e decât sufletesc în condițiile excluderii tendențiale a oricăror elemente reale ce ar putea umple spațiul și timpul – se întoarce, cu niște mutații, în radicala dramaturgie beckettiană a punctului zero. (De altfel, pe când predă la Trinity College din Dublin ca asistent de literatură franceză, Beckett a scris despre tragediile lui Racine și, în același an, și-a scris și el prima piesă. Purta titlul “The

Kid” și era o parodie după “Cidul” lui Corneille. Cu excepția unui mic număr de studii, pentru Beckett, importanța tragediei clasice abia dacă a mai fost atestată.) Personajele sale, parodie a abstracțiunii și spiritualizării clasice, duc o existență spirituală aproape lipsită de corp, în “That Time” este vorba de un simplu cap – unul dintre ultimele roluri ale lui Julian Beck. Acest cap izolat ascultă. Structura fundamentală a limbii și a identității subiective, anume vorbirea-ascultare, actul de a se asculta vorbind s-a dezintegrat el însuși în spațiul și aranjamentul scenic respectiv: “Listener’s Voice” vine din trei difuzoare care, întrerupându-se și alternându-se unul pe celălalt, reprezintă, fiecare în parte, o altă scenă din amintirea lui. O imagine cu sugestii apocaliptice dintr-o bibliotecă încununează dezastrul. Iată cum sună finalul textului: “not a sound only the old breath and the leaves turning and suddenly this dust whole place full of dust when you opened your eyes from floor to ceiling nothing only dust and not a sound only what was it it said come and gone was that it something like that come and gone come and gone no one come and gone in no time gone in no time”.²³⁰

Nu există timp, numai particule. Decompoziția și pulverizarea dimensiunii temporale manifestă declinul și moartea individului. Praful baroc, praful vremurilor culturale, care a fost înmagazinat în milioanele de pagini de carte iar acum blochează vederea – asta-i tot ce rămâne din timp ca formă de experiență. Această descompunere a timpului amintește în mod straniu de ultimele fraze ale unui alt text, “Der Auftrag” (“Misiunea”), de Heiner Müller, apărut în 1979. Debuissou, cel care iese din revoluția socială, ajunge să-și trăiască lipsa de loc și atemporalitatea într-o imagine foarte asemănătoare: “Debuissou recurge la ultima amintire care nu-l părăsise încă: o furtună de nisip în dreptul orașului Las Palmas, odată cu nisipul, pe vapor au venit și greierii și i-au însoțit peste Atlantic. Debuissou se încovoia ca să se ferească de nisip, se freca la ochi să-și scoată nisipul din ei, își astupa urechile să nu audă cântecul greierilor. Pe urmă, trădarea s-a aruncat asupra lui ca un cer, fericirea labiilor ca roșeața zorilor.” La Beckett, praful de jos până în tavan, la Müller, furtuna de nisip fără formă, care îngroapă acele alte furtuni ale realităților devenite ireconciliabile în conștiință, pe care tocmai le amintise mai înainte Debuissou: “A uitat asaltul asupra Bastiliei, marșul

foametei celor optzeci de mii, sfârșitul Gironde-ei șamd.”²³¹ În textul lui Müller, ca și în cel al lui Beckett, are loc o descompunere a unității de timp și a continuității. Deja prin montajul formelor eterogene de text – scrisoare, scenă, narațiune în proză, dialog de roluri – curgerea timpului se împotmolește tot mereu, în același timp însă se regăsește și aici conștiința unei multitudini temporale eterotopice, care îl împiedică să fixeze un punct în *acum*-ul conștiinței, punct ce i-ar permite o perspectivă cuprinzătoare asupra realității propriiei sale vieți. Viziunea, visul, amintirea, speranța și prezentul “real” nu se lasă despărțite.

Estetica postdramatică a timpului

La sfârșitul anilor 1950 a început să se observe că, în pictura informală, în muzica serială și în literatura dramatică aveau loc evoluții anologice, care vizau o despărțire de integralitățile construite de tradiție. Un critic a scris despre “Chelnărul mut” și despre “Intendentul” lui Pinter că aici ar ieși în evidență “renunțarea radicală la un final inteligibil”, în schimb s-ar întâlni numai “fragmente dintr-un proces (în principiu) fără sfârșit.”²³² Se constată pierderea *cadrelui temporal*. Dacă, în anii 60, Stockhausen anunța că se putea întârzia la concerte și se putea pleca mai devreme, dacă Wilson a făcut furori cu precizarea “pauze după cum consideră fiecare”, lucrul acesta este încununarea unei tendințe esențiale a noilor dramaturgii ale timpului. Ele anulează legea unității timpului cu început și sfârșit în chip de cadru care închide ficțiunea teatrală, pentru a câștiga dimensiunea *timpului “împărțit”* de actori și public în sensul plurivalent al cuvântului, ca *procesualitate* deschisă din principiu și care, structural, nu are nici început, nici mijloc, nici sfârșit. Tocmai asta revenidicase Aristotel drept regulă fundamentală a dramei, ca premisă a nașterii unui întreg, “holon”. Noul concept al *timpului împărțit* îl vede pe cel structurat estetic și pe cel trăit în mod real ca fiind unul și același timp, pe care spectatorii și actorii și-l împart. Că este vorba de timp ca de o experiență împărtășită de toți – ideea aceasta se află în centrul noilor dramaturgii ale timpului: de la multitudinea de deformări ale timpului, până la asemănarea cu viteza Pop-ului, de la rezistența teatrului lent, până la

apropierea teatrului de *performance art*, cu modul ei radical de a afirma *timpul real ca situație trăită laolaltă*.

La începutul spectacolului lui Robert Wilson “A Letter for Queen Victoria”, se văd două siluete care se învârtesc. El funcționează ca arătătoarele unui ceas. Se “realizează” timp prin faptul că o serie de mișcări omenești, asemenea unui ceas, “aduc înaintea ochilor”, în teatru, trecerea reală a timpului – aparat uman de măsurare a timpului – *FigOre*. În vreme ce Jean Genet declara hotărât că e împotriva flăcării pe scenă, cu justificarea că ea depășea granița (era una și aceeași cu flacăra din spațiul spectatorilor și, de aceea, înșelăciune: înșelăciune încercând să mascheze prăpastia dintre spectatori și scenă), *fumatul* pe scenă se numără printre semnele folosite de-a dreptul obsesiv în teatrul nou pentru a semnala timpul real comun. În comunitatea postdramatică dintre scenă și theatron, groapa care desparte ficțiunea de receptarea ei este astupată. În scopul acesta, renunțând la intenția de a face mai mult decât cea mai rudimentară ficțiune, teatrul își reglează adeseori timpul în așa fel încât să fie identic cu acela al *adunării* spectatorilor. Se poate întâmpla ca nici să nu mai fie aruncată în joc o durată “proprie”, toate procesele rămânând orientate asupra contactului cu publicul sau a faptului care este prezența acestuia.

Revendicarea ca spectatorul să iasă din timpul său cotidian și să pătrundă într-un domeniu clar delimitat al “timpului oniric”, ca el să-și părăsească sfera lui temporală ca să pășească într-o alta, a fost fundamentul teatrului dramatic. În teatrul epic, “astuparea orchestrei” (Benjamin) a însemnat un element comun pe planul reflecției. Astfel, era dorit spectatorul care să gândească și, cum se știe, să și fumeze eventual. Fumatul însă trebuia să fie un semn al lejerității sale detașate, nicidecum (precum focul pe care-l critica Genet) manifestare a *acelui* interval de timp. Căci spectatorul lui Brecht nu se scufundă nicidecum în *acel a fi aici* al său, contopit emoțional cu cele ce se întâmplă pe scenă, ci fumează destins, distanțat în timpul “său”. E drept, estetica postdramatică a timpului real nu caută nici ea iluzia, dar asta nu înseamnă decât că procesul scenic nu poate fi detașat de timpul publicului. Din nou iese la iveală cu claritate contrastul între gestul epic și cel postdramatic. Ca emblemă timpurie a aceluia poate fi considerată parodiarea, de către

John Cage, a modelelor temporale muzicale moștenite, atunci când a ales o măsură obișnuită pentru o piesă mai mică pentru pian, numind compoziția “3’44” și a proclamat ca exact pe parcursul acestei durate să nu se întâmple nimic cu caracter “de operă” în sensul definit de tradiție, ci numai trăire a timpului – de fiecare dată absolut unic, doar timp de nereprodus – al adunării prilejuite de acest concert, cu toate zgomotele ei intenționate ori neintenționate.

Timpul ca timp

În cartea sa despre cinematograful, Gilles Deleuze făcea deosebirea între “image mouvement” (imaginea-mișcare) și “image temps” (imaginea-timp). Aceasta din urmă, care se referă la noul cinema, se distinge prin faptul că, în ea, timpul nu apare ca “image de mișcare” reprezentată, ci ca temporalitate expusă a înseși imaginii de film, care alcătuiește în variante diferite *cristale de timp*. Se poate trasa (*mutatis mutandis*) o paralelă între polaritatea dintre teatrul dramatic și cel postdramatic și polaritatea dintre “ imaginea-mișcare” și “ imaginea-timp” în film. Ca și cinematograful clasic, teatrul dramatic s-ar caracteriza prin faptul că el nu vrea și nici nu poate să oprească timpul să apară. Timpul, aici, nu este o “condiție” interesantă în sine însăși a reprezentării. El apare numai indirect, și anume ca obiect și temă a reprezentării dramatice, ca și conținut mijlocit de aceasta. La fel stau lucrurile și în filmul clasic, motiv pentru care Deleuze poate să constate și aici că “ imaginea-mișcare este legată fundamental de o reprezentare indirectă a timpului și nu ne livrează nicio reprezentare directă a lui, așadar o imagine-timp. Dimpotrivă, în cinematograful modern, imaginea-timp nu e nici empirică, nici metafizică, ci ‘transcendentală’ în sens kantian: timpul se eliberează din ancorarea sa și se prezintă în stare pură.”²³³

Când timpul devine astfel obiectul unei experiențe “directe”, atunci, în mod logic, trec în prim-plan mai cu seamă o serie de tehnici de *distorsionare a timpului*. Fiindcă abia o experiență a timpului ce se abate de la obișnuit provoacă percepția ei explicită, o face să promoveze de la condiția de dat oarecare, inexprimabil, la rangul de temă. E dat, în felul acesta, un fenomen nou din punctul de vedere al esteticii teatrale. Căci,

atunci când în centru își face loc intenția de a folosi specificul teatrului ca *modus* de reprezentare pentru a face din timp ca atare, din *timp ca timp*, obiectul unei experiențe de estetică teatrală, atunci, timpul efectiv măsurabil al însuși procesului teatral devine el însuși obiectul prelucrării și reflectării artistice. El ajunge să fie conștientizat, percepția lui este intensificată și organizată estetic. Prezență și joc al interpreților, prezență și joc al publicului, durată și situare reală a timpului reprezentației, simplul fapt al adunării ca interval de timp comun – toate aceste premise, întotdeauna date, dar rămase *implicite* ca atare, ale teatrului, apar ca timp consumat aici și acum de toți cei prezenți în comun, iar nu re-prezentat în cadrul unui univers narativ fictiv.

1. *Duration*

O durată care să fie conștientizată de public este un prim factor important al distorsionării timpului în experiența teatrală contemporană. Prezența unor elemente dintr-o *estetică durativă* poate fi constatată în numeroase creații teatrale ale prezentului, ele fiind deosebit de frapante la Jan Fabre, Einar Schleef, Klaus-Michael Grüber (“Hamlet”, “Bacantele”), Christoph Marthaler, dar și într-o multitudine de spectacole în care se pun în valoare imobilitatea, pauzele întinse, durata absolută a montării ca atare. Fragmentarea timpului trăit prin cotidian, medii, organizarea vieții cu urmările ei dezastruoase a fost descrisă de Kluge și Negt.²³⁴ Teatrul ar trebui să rămână un domeniu esențial al rezistenței împotriva fărâmițării sociale a timpului și a parcelării lui iar o primă premisă pentru asta este un teatru “care își ia timp”. Întinderea timpului este o trăsătură izbitoare a teatrului postdramatic. Robert Wilson a creat un teatru al “încetinelii”. De fapt, abia de la “descoperirea” lui Wilson se poate vorbi de o estetică a duratei, *duration*. Ia naștere o dublă experiență: pe de o parte, spectatorul va simți trecerea din cale afară de înceată a timpului surprins, chinuit, sedus senzorial ori de-a dreptul hipnotizat. Orice percepție, se știe, e o percepție a diferenței și astfel simți cu claritate deosebirea dintre ritmica percepției în viața reală și vizavi de ritmul teatrului. Timpul cristalizează și transformă mișcarea percepută, de pildă pe cea încetinită, într-o “formă de timp”. Obiectul vizual de pe scenă pare să înmagazineze

timp. Din curgerea timpului ia naștere un “continuous present”, ca s-o cităm pe Gertrude Stein, modelul lui Wilson; teatrul se aseamănă cu o structură cinetică, devine *sculptură în timp*. Lucrul acesta este valabil mai întâi pentru corpurile omenești, care, prin *slow motion*, se transformă în sculpturi cinetice, dar și pentru tabloul teatral în general, care pe baza ritmicii sale “ne-naturale” creează impresia unui timp propriu – situat la mijloc între a-cronia unei mașini și timpul vieții actorilor umani, cognoscibil prin experiență și care câștigă, aici, vraja marionetelor.

Important e faptul că, în acest caz, durata nu figurează durata. Iar încetinirea, pe scenă, nu se referă nici la încetineala unui univers fictiv, care ar fi în legătură cu universul nostru²³⁵; și nici despre faptul că, prin ironie sau antifrază, încetinirea s-ar referi în principiu la brutalitatea ori la furia vieții “reale”²³⁶ nu poate fi vorba. Teatrul trimite dimpotrivă la propriul său proces. Dacă un spectacol de Robert Wilson durează 6 ore, experiența teatrală hotărâtoare nu este durata obiectivă, timpul “pe ceas” care, într-o primă fază, captează atenția, ci experiența immanentă a întinderii timpului. Firește că, pe de altă parte, modul în care este resimțit timpul nu este cu totul independent de durata reală a reprezentației. Tocmai de aceea ar fi o problemă interesantă de analiza spectacolului, modul în care ar fi de descris astfel de forme de teatru, în care timpul teatral autonom se întrepătrunde atât de strâns cu *durata și încetineala* (căutată conștient) a *reprezentatului*, încât, pentru percepție, “durata teatrală” și “durata povestită” abia dacă pot fi deosebite una de alta. Ce semnificație are extragerea teatrului din “rama” cotidianului printr-o întindere temporală care nu se potrivește în niciun ritm circadian “normal”, în epusurile teatrale ce se întind pe multe ore, ale lui Peter Brook, Ariane Mnouchkine ori Robert Lepage? În ce raport se află aici reprezentarea (timp al dramei, timp al punerii în scenă) și prezența timpului (durata spectacolului, *performance text-ul*)? Cum se raportează trăirea fizică și fiziologică a duratei la ritmul spectacolului?

2. Timp și fotografie

În studiul său despre fotografie, Roland Barthes ajunge să vorbească despre o legătură între teatru și fotografie care se referă nemijlocit la

dimensiunea timpului. El subliniază faptul că nu prin pictură are loc contactul între fotografie și artă, ci – prin teatru: “*Camera obscura* este aceea care, la o privire de ansamblu, a generat apariția picturii în perspectivă la fel ca și a FOTOGRAFIEI și DIORAMEI și toate trei sunt arte ale scenei; dar, dacă văd FOTOGRAFIA ca având o legătură mai strânsă cu teatrul, asta se întâmplă pe baza unei medieri mai aparte (poate că sunt singurul care vede lucrurile în felul acesta): aceea a MORȚII. Relația inițială între teatru și CULTUL MORȚILOR e cunoscută: cei dintâi actori se separau de comunitate; prin faptul că jucau rolul MORȚILOR: a se machia însemna a se desemna drept corp viu și în același timp mort: trunchiul vopsit în alb în teatrul totemic, bărbatul cu fața vopsită în teatrul chinezesc, machiajul din pastă de orez în India în Katha Kali, masca din No-ul japonez. Aceeași relația o regăsim acum în FOTOGRAFIE; chiar dacă te străduiești să vezi în ea ceva viu (iar această încrâncenare cu care se încearcă să creeze ‘apropierea de viață’ nu poate să fie decât negarea mitică a unei neliniști vizavi de moarte), FOTOGRAFIA este totuși un fel de teatru original, un fel de ‘imagine vie’: reprezentarea plastică a feței imobile, machiate, în care îi vedem pe cei morți.”²³⁷

Caracterul static și ceremonial al teatrului lui Wilson atestă o legătură între teatru și fotografie. Se știe că, nu rareori, Wilson folosește fotografii ca material de plecare pentru lucrările sale și că, acolo unde pornește de la film, îl duce, prin repetiție, până în proximitatea fotografiei. În “the CIVIL warS”, punctul de plecare l-au constituit fotografii din Războiul Civil american iar filmele folosite în spectacol arată, într-o repetare obstinată, tot mereu aceleași secvențe. Caracterul melancolic al teatrului lui Wilson, un teatru ce pare să tindă să abandoneze și acel minim de acțiune și de mișcare ca să se întoarcă într-o imobilitate scrisă cu lumină, arată o înrudire subterană cu fotografia – cea pe care atât Benjamin cât și Barthes au pus-o în relație cu melancolia.²³⁸ Ceea ce Barthes a evidențiat ca “punctum” la fotografie, nu este nimic altceva decât relația ei cu efemerul. Prin faptul că o fotografie arată un om din trecut și afirmă astfel că el “are să moară”, “pentru mine, moartea se trece la viitor.”²³⁹ Timpul înmagazinat este acela care-i conferă fotografiei melancolia. Teatrul lui Wilson cunoaște și el impresia de timp înmagazinat în

corpurile care se mișcă în *slow motion*. Încetinirea arată, la corp, curgerea temporală a gestului și intensifică astfel sentimentul pentru valoarea nesfârșită și pentru ceea ce este imposibil de adus înapoi din fiecare moment trăit – efemerul fără posibilitatea de suspendare, justificat doar ca fenomen plin de vrajă.

3. Repetare

Pe lângă estetica durativă, s-a dezvoltat și o *estetică* aparte a *repetării*. E aproape cu neputință să mai găsim un procedeu atât de “tipic” pentru teatrul postdramatic ca repetarea – de-ar fi să-i numim doar pe Tadeusz Kantor, repetiția dusă la extrem în unele baletе ale lui William Forsythe, repetarea ca temă explicită într-o creație a lui Heiner Goebbels și Erich Wonder. O variantă plină de umor de repetiție care nu vrea să se mai termine se găsește la Marthaler, în “Ora zero sau Arta servirii”, în scena devenită notorie a marelui dormitor comun, cu paturi și structuri de dormit care se rup tot mereu în modurile cele mai neobișnuite. El utilizează repetiția recurgând la muzică și la analogia cu mecanica goală de sens a comicului grotesc din filmul mut. La Jan Fabre sau Einar Schleef, funcția ei principală e disconfortul și agresivitatea – uneori, disperată – și care include și agresiunea împotriva publicului. Este respinsă, în repetiția agresivă, nevoia de divertisment superficial prin consumul pasiv de stimuli. În loc de variație care omoară timpul, efort al privirii care face ca timpul să devină perceptibil. În spatele mâinii devine recognoscibilă căutarea unui contact real, bineînțele conform motto-ului “lovitura de pumn e atingere”. Premiera Pinei Bausch cu “Blaubart. Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks ‘Herzog Blaubarts Burg’” (“Barbă-Albastră. La ascultarea unei înregistrări pe bandă de magnetofon a operei lui Béla Bartók ‘Cetatea Duceului Barbă-Albastră’”) – inaugurare senzațională a stilului ei de teatru-dans, în care mișcarea, spațiul și o intensitate a expresiei situată în tradiția dansului de expresie se situau mai presus de evoluția dramatică, de narațiune și frumusețe – a provocat un scandal în 1976 la Wuppertal. Repetarea se număra printre procedeele care au generat cele mai înverșunate proteste. În fond, însă, dacă se voia, multiplicarea provocatoare a acelorași gesturi ale resemnării, fricii și

abandonului putea fi interpretată la fel de bine prin prisma unei concepții tradiționale, ca simbol al încercării zadarnice, tot mereu reînnoite, de a stabili un contact, ca și pentru o stare generală de timp anistoric, circular, despre a cărei calitate în teatrul Pinei Bausch, Heiner Müller a scris o dată: “Istoria apare sub formă de deranj, ca muștele vara.”

În *repetition*, la fel ca în *duration*, are loc un proces de cristalizare a timpului, o mai mult sau mai puțin subtilă concentrare și negare a însăși curgerii timpului. Desigur, ritmul, melodia, structura vizuală, retorica și prozodia repetiției au fost dintotdeauna folositoare: niciun ritm muzical, nicio organizare imagistică, nicio retorică eficientă, nicio poezie, pe scurt: nicio formă estetică nu s-a putut lipsi de demersul repetitiv, folosit deliberat. În noul limbaj teatral, repetitivul capătă însă o semnificație diferită, chiar opusă: dacă, înainte, el folosea la structurarea, la construirea unei forme, aici e implicat tocmai la *destructurarea și deconstrucția* fabulei, a semnificației și a totalității formei. Dacă o serie de procese sunt repetate în asemenea măsură, încât nu mai pot fi trăite ca parte a unei arhitecturi scenice și ca structură a organizării, atunci, pentru receptarea suprasolicitată apare impresia că ea ar fi lipsită de sens și redundantă. Sugestia ei se răstoarnă, devenind una de desfășurare ce “nu vrea să se mai termine”, cu neputință de sintetizat, necontrolată și incontrollabilă. Ceea ce percepem este foșnetul semnelor, la fel de monoton ca acela al valurilor, și care s-au golit de caracterul lor de comunicare, ne mai putând fi puse cap la cap ca parte a unui întreg cu caracter de operă poetică, scenică, muzicală: versiune negativă, postdramatică a sublimului.

În ultimă instanță, însă, privind lucrurile în față, nici în teatru repetarea nu există cu adevărat. Deja situarea în timp a ceea ce este repetat este alta decât aceea a originalului. Întotdeauna vezi și altceva pe lângă ceea ce ai mai văzut. Același lucru, repetat, este inevitabil modificat: în și prin repetare, vechiul, amintitul, este golit (se știe deja) sau supraîncărcat (repetarea conferă însemnătate). Contextul care, orice ar fi, a suferit mutații, fie și minimale, încărcarea a ceea ce a fost văzut cu ceea ce s-a întâmplat deja dizolvă identitatea a ceea ce s-a repetat. De aceea, însă, repetarea este capabilă să și terzească o nouă atenție, amestecată cu amintirea a ceea ce i-a premers, o *atenția îndreptată asupra*

deosebirilor înfime. Nu e vorba de semnificația întâmplărilor repetate, ci de semnificația percepției repetate, nu de ceea ce a fost repetat, ci de repetarea însăși. *Tua res agitur*: estetica timpului transformă scena în loc al unei reflecții a actului vederii la spectatori. Este nerăbadarea lor sau indiferența lor care devin vizibile în procesul repetării, privirea interesată sau refuzul de a adânci timpul; înclinația sau aversiunea lor, prin adâncire străină de sine în vedere, prin încordarea lor și prin disponibilitatea de lăsa lucrurile să se pună în valoare, de a lăsa loc diferenței, detaliului celui mai mic, fenomenului timp și de a le recunoaște legitimitatea. “Până și repetarea cea mai mecanică, cea mai cotidiană și pe deplin stereotipă își găsește locul ei în opera de artă și ajunge astfel să fie tot mereu pusă în raport cu alte repetiții, și anume cu condiția ca din ea să se poate extrage o diferență pentru aceste alte repetiții. Căci singura problemă estetică constă în a lăsa arta să pătrundă în viața cotidiană. Cu cât viața noastră cotidiană pare mai standardizată, mai stereotipă și supusă unei tot mai rapide redproduceri a obiectelor de consum, cu atât mai mult e chemată arta să intervină și să smulgă acea mică diferență (...) Fiecare artă își are propriile tehnici de repetiții angrenate între ele, iar forța lor critică și revoluționară poate să atingă punctul cel mai înalt ca să ne abată de le repetările golite de sens ale obișnuinței, pentru a ne conduce la repetările adânci ale memoriei și apoi la repetițiile ultime ale morții, unde în joc se află libertatea noastră.”²⁴⁰

4. Timp-imagie

În teatrul dramatic, imaginea a jucat în principal simplul rol de fundal – chiar dacă, în anumite momente, datorită efectului reprezentației, acesta a fost apreciat ca deosebit de atrăgător și de impresionant și a fost intens gustat ca atare. Vizualul se retrăgea în favoarea conflictului reprezentat, a peripețiilor dramatice, a șocului emoțional și a întorsăturilor surprinzătoare ale acțiunii. În teatru a existat întotdeauna efectul spectaculos, fie că ne gândim la opulența costumelor în Renaștere, fie că e vorba de iluziile create de pictura culiselor, ori, mai târziu, de detaliile realismului din teatrul cu decoruri complexe. Teatrul postdramatic creează, dintr-o intenție formală conștientă, un spațiu teatral al imaginii, care aduce la-

laltă o importantă cucerire a modernismului în artele plastice, anume intensitatea percepției pentru spațiul și suprafața imaginii ca atare cu teatralitatea devenită autonomă. Caracterul static al teatrului, caracter care, dincolo de mișcarea dramatică, este generat prin *duration* și *repetition*, are așadar consecința demnă de toată atenția că, așa cum s-a observat deja, în percepția teatrului pătrunde *atitudinea de așteptarea a unui "timp-imagine"*, dispoziția percepției specifice a contemplării unui tablou. Premisa pentru ca teatrul să-și însușească și să-și adapteze cumva dimensiunea logicii tabloului a fost dată odată cu autonomizarea experienței imaginii în epoca modernă. La fel ca teatrul, artele plastice îndrăzniseră deja pasul de a face din realitatea lor materială, faptică, factorul dominant al constituției lor, prin urmare, și să "renunțe" la temporalitatea imaginii în favoarea receptării: în felul acesta, se ajunge ca receptorului să i se ceară ca, văzând, să realizeze aspectele temporale ale tabloului, nu doar temporalitatea a ceea ce este reprezentat în el. Altfel nu ajunge să se bucure de experiența virtuală a vederii care, cum s-ar spune, îl așteaptă în tablou.

Din faptul că teatrul activează, la cei care-l receptează, dispoziții de percepție care, înainte de asta, funcționau numai vizavi de operele de artă plastică, rezultă nemijlocit că, de acum, teatrul participă la o problematică a teoriei artei care abia de curând se bucură de o atenție mai intensă, anume de *temporalitatea* specifică a *daturilor vizuale*. Iată ce scrie Gottfried Boehm despre percepția tabloului: "Dacă, văzând (sau interpretând), desprindem de exemplu o scenă sau un ambient, ca 'strat' sau ca 'substanță a lucrurilor' de planul tabloului, ne concentrăm asupra lucrurilor, a conținutului, a sensului lor – atunci reprimăm, cel puțin parțial, condițiile de reprezentare. – Dacă însă luăm act și de cele percepute marginal în mod neexplicit, personajul și non-personajul, dacă acceptăm, odată cu suita de obiecte recunoscutibile, și planul contextului planimetric al contextului tabloului, atunci abia ne apropiem de fenomenul real, de tablou ca un câmp simultan și ca un continuum. (...) Pentru această percepție de acum, inexprimabilul unor elemente particulare nu poate fi desprins de explicit decât prin procesul vederii, pentru următoarea percepție altfel. *Timpul reprezentat și timpul reprezentării* nu mai pot fi separate unul de altul."²⁴¹ Între timp, în teoria artei, tema

“image și timp” (Boehm) a ajuns să fie acceptată după ce, din motive lesne de înțeles, o lungă tradiție a acestei discipline a observat plastica în special din punctul de vedere al spațiului. Însă, de vreme ce de acum temporalitatea este recunoscută ca o structură, eventual chiar esențială, a plasticii, devine cu atât mai presant să recuperăm acest stadiu al reflecției și în teatrologie.

Să pornim, împreună cu Boehm, de la premisa că tabloul, ca “formă de relație”, vădește un “timp al tabloului” care îi este specific numai lui. El apelează la acel simț al timpului pe care îl are observatorul – anume de a reconstitui mental și afectiv mișcarea care a fost oprită în loc în tablou, latentă, și de a o aduce mai departe, de a o “produce” el însuși. Tabloul reprezintă un dat care la început pare “atemporal”, dar observatorul ajunge să cunoască – prin propriul său simț al timpului, prin imaginație, empatie și capacitatea de a reface psihic derularea unor mișcări – deplasarea temporală din tablou, care “suplimentează” vederea lui (în cazul reprezentărilor reale ale unor obiecte sau personaje mișcate) sau o repetă, respectiv o produce abia atunci (în cazul unei imagistici în care lipsesc obiectele ori al uneia puternic abstractizate). Prin refacerea în minte a structurilor vizuale, a ritmicii și temporalității imanente a unor forme, suprafețe și linii, i se deschid ambele aspecte, unite într-o experiență a timpului global al unui tablou în toate straturile sale. Dimpotrivă, în teatru, care e deja o artă a timpului, relațiile sunt diferite. Mișcarea corporală, limba, sunetul, pe scurt: teatralitatea însăși este deja timp și proces temporal – excepție nefăcând nici teatrul extrem de static. Dar, în funcție de modul în care, în teatru, momentele ritmice și vizuale sunt puse în legătură cu o dramaturgie scenică a timpului, acesta poate lua calitatea de obiect cinetic, ce nu mai poate fi înțeles prin perspectiva comportamentului vizual obișnuit în teatrul narativ. Sub semnul dramaturgiei vizuale, percepția teatrală nu se mai așteaptă ca aparatul senzorial să-i fie “bombardat” cu imagini în mișcare ci, la fel ca în fața unui tablou, activează capacitatea dinamizantă a privirii de a genera, “în regie proprie”, o serie de procese, o combinatorică și un ritm pe bazele datelor de pe scenă. Atunci când semiotica vizuală pare să vrea să oprească timpul teatral și transformă întâmplarea care se derulează temporal în *imagini mentale*, privirea spectatorului se simte somată să dinamizeze, prin

văz, staticul durativ ce i se oferă. Drept urmare, percepția oscilează între contemplarea “roditoare” de imagini teatrale și tendința de a se lăsa “luată pe sus” de ceea ce se petrece pe scenă, între activitatea vederii și trăirea afectivă (mai mult pasivă). În felul acesta, teatrul postdramatic generează o mutație a percepției teatrale – pentru mulți, provocatoare, de neînțeles, plictisitoare – de la atitudinea de a te lăsa smuls de șuvoiul unei narațiuni, la participarea constructivă la edificarea structurii audio-vizuale de ansamblu a teatrului. Se ajunge la o experiență spațială și plastică a cărei durată și succesiune temporală este mult mai puțin fermă, la un *compromis temporal* între secvența ordonată acțiune/narațiune și durată, în principiu lipsită de direcție, a contemplării spațiale și plastice. Un teatru de acest fel, un teatru al contemplării încetinite, mai apropiate de modul de receptare a unui tablou, se desprinde cu atât mai mult de fratele său mai popular, cinematograful, în măsura în care nu împărtășește aplecarea acestuia spre fabulație, ci pune în locul *liniei temporale* a unei acțiuni experiența unui timp global al teatrului, care se situează mai presus de ritm. Numai dacă te instalezi în ritmul acesta scenic și te lași acaparat de el, poți să ajungi la percepția – de multe ori fragmentată – a unor “narațiuni reziduale” de conținut, a unor posibile povești, teme, asociațiuni.

Paul Valéry a fost acela care a făcut frumoasa observație cum că, în muzee, ar trebui de fapt așezat câte un scaun în fața fiecărui tablou. Într-adevăr, muzeele te ispitesc ca până și acolo să precedezi la transformarea experienței vizuale în simplă informație. Această problemă impune întrebarea dacă în viitor mixturile de expoziție și teatru nu vor câștiga cumva o importanță mai mare. Pe de o parte, specificul experienței teatrale e că, aici, privitul tablourilor are de regulă drept obiect tablouri *foarte mari*. Teatrul este întotdeauna un tablou uriaș, spațiul teatrului, de obicei, e și el dimensionat la scară mare. În același timp, întinderea temporală a reprezentăției provoacă la o observare răbdătoare, tot mereu modificată, de contexte noi. Așadar, așa cum estetica duratei se desprinde de graba proceselor dramatice, ea are și capacitatea de a concretiza o calitate a experienței vizuale ce mediază între timpul teatral și caracterul static al imaginii. Teatrul este o galerie a viitorului – așa cum nu se poate exclude că, în alte specii (precum deja comentatul teatru

al lecturii), el se poate dovedi un refugiu al lecturii atente și lente –, ca neașteptată realizare a viziunii lui Mallarmé, pentru care cartea absolută era teatru.

5. *Estetici ale vitezei: accelerare, simultaneitate, colaj*

Spre deosebire de încetinire, încremenire și repetare, în alte forme de teatru postdramatic se întreprinde încercarea de a se prelua viteza epocii mediatice și chiar de a o supralicita. Se cuvine menționat aici recursul la estetica videoclipului, coroborată cu citate din media, amestecul de prezență live și înregistrări ori segmentarea timpului teatral conform procedeeului din serialele de televiziune. Lucrările din anii 90 ale unor oameni de teatru mai tineri accentuează stilul acesta, ele nu se lasă descurajați nici de apropierea de spectacolele multimedia, nici de show-business, ci apelează la modelele mediatice ca material de care se folosesc mai mult sau mai puțin satiric și de cele mai multe ori într-un ritm rapid. Își au locul, aici, o serie de lucrări create de Barberio Corsetti, Wooster Group, John Jesurun. Pe de o parte se ajunge la dizolvarea omogenității timpului prin mixarea de *live-action* și de material care e “*prerecorded*”. În felul acesta, este dizolvată acea ideologie care se delectează cu prezentul viu, pretins nescurtat, în teatru. Când actorii își unesc corpurile cu vocile altora, când vorbirea lor se adresează unor parteneri care nu sunt de față (vizibili doar pe un monitor), sau când sunt aduse înregistrările unor actori pe video, astfel încât aceștia iau parte la reprezentație *in absentia*, atunci nu avem de-a face numai cu un ecou difuz al contextului vieții cotidiene, marcat de medii. Cu siguranță că este oglindită și realitatea timpului fărâmițat, dar, înainte de orice, faptul că, în era computerelor, *intervalele de timp eterogene* pot fi fără efort “reconectate” altundeva prin mediile electronice. În această reconectare, identitatea temporală a fiecărei realități în parte se pierde și devine o componentă a unui interval de timp heterotop, determinat electronic, cu o sugestie de simultaneitate venind din toate părțile. Prin radio și televiziune, prin internet, se poate integra în reprezentație realitate din toate părțile lumii, spectatorii intră în contact cu persoane aflate foarte departe de locul spectacolului. Ceea ce ar rămâne banal ca simplă demonstrație

de comunicare mediatică este o manifestare, în cadrul teatrului, a conflictului latent între momentul trăirii și suprafața de timp electronică virtuală.

Evoluția formelor de teatru moderne a fost influențată decisiv și de fenomene precum varieteu, circ și cabaret²⁴², forme timpurii ale divertismentului modern de mase. Vareieteu a luat naștere cam pe la 1870 ca parte a noii *culturi urbane*. El a reunit artiști din zone diferite, jongleuri, muzicieni, acrobați, iluzionști, mimi. Frecventat mai întâi doar de păturile inferioare ale populației, a ajuns să fie repede acceptat de toată lumea, prilej îndrăgit de amuzament pentru clasele de sus (Grădina de iarnă din Berlin). La fel ca varieteu-ul, cabaretul s-a bazat pe principiul *numerelor*. Pe la 1900, Otto Julius Bierbaum scria: “Orășeanul de azi are (nervi de varieteu); el nu mai are decât rareori capacitatea de a urmări încrengături dramatice ample, de a-și acorda viața afectivă de-a lungula trei ore de teatru pe un singur ton; el vrea variație, – varietăți.”²⁴³ Pe baza senzualității sale, a valorii de divertisment și a lipsei sale de scrupule vizavi de “gustul ales”, varieteu-ul va ajunge în curând să fie preferat teatrului, nota Oskar Panizza în 1896²⁴⁴. Fărămițarea timpului teatral în bucăți din ce în ce mai minuscule este influențată de această respirație scurtă și ajunge să devină determinantă și pentru tempoul și ritmul din teatrul anilor nouăzeci, influențat decisiv de pop. La Leander Haußmann și alte staruri ale regiei teatrelor germane de repertoriu, se întâlnește influența certă a mediilor în fragmentarea de tip videoclip a acțiunii scenice în țandări minuscule, adeseori eterogene. În vreme ce, adeseori, strategia asta nu urmărește decât efectul comic și succesul (în conformitate cu idealul industriei divertismentului), se pot observa și prelucrări pline de substanță ale esteticilor mediatice. Portoricarul new-yorkez John Jesurun lucrează cu principiul serialului (serialul său teatral “Chang in a Void Moon” se joacă la New York din 1987); la Jürgen Kruse, inserarea de elemente pop și de citate mediale duce la interpretări interesante ale dramelor; grupul danez Von Heyduck integrează iluzia filmului; jocurile unor regizori de teatru mai tineri precum René Pollesch, Tim Staffél, Stefan Pucher sau Gob Squat mizează pe viteza esteticii pop și mediatice.

Simultaneitatea care, aici, devine dominantă, se numără și în acțiunea scenică propriu-zisă printre trăsăturile esențiale ale abordării postdramatice a timpului. Ea produce viteză. Simultaneitatea unor acțiuni verbale și inserții video diferite generează interferența ritmurilor temporale diferite, împinge timpul corpului într-o relație de concurență cu cel tehnologic și, prin faptul că nu se știe dacă o imagine, un sunet, un video este produs atunci, transmis în direct sau într-un timp diferit, arată că “timpul” și-a ieșit din fățâni, făcând în permanență “salturi” între intervale de timp heteronome. Renunțarea la timpul omogen răpește experienței în curs de dezintegrare posibilitatea confirmării prin repetare. Odată sărită în gol, experiența senzorială nu se mai poate sustrage direcției ei de zbor. Principiul conștiinței ca, prin repetare, să-i confere continuitate și identitate obiectului experienței, este subminat. “Fracturile și discontinuitățile distrug suprafața netedă a operelor de artă și lasă loc unei prezențe care nu este aceea a prezentului care se scurge în continuum-ul timpului, ci dimpotrivă întreruperea aceleia.”²⁴⁵

Teatru și memorie

Memoria istorică

Maurice Halbwachs ne-a învățat: memoria colectivă – din care face parte și memoria culturală – se compune, ce-i drept, dintr-o sumă de “memorii” individuale, dar deja dificultatea de a alcătui pluralul de la memorie o atestă: memoria colectivă e altfel și mai mult decât suma memoriilor individuale. Mai mult chiar, existența unei memorii este o condiție indispensabilă pentru coagularea celei individuale. Abia memoria colectivă le conferă performanțelor memoriilor individuale formă, loc, adâncime și sens. E nevoie prin urmare de ceva precum implicarea experiențelor colective pentru ca istoria, amintirea personală, experiența personală a unui trecut să se poată reprezenta și să capete formă. Nu există memorie individuală independent de cea colectivă. Teatrul este un *spațiu al memoriei* și face dovada unei relații evidente cu tema istoricității, cu atât mai mult cu cât, în alianța computerizată dintre mărfuri și medii, “libertatea” nu mai apare decât ca absolvire completă a individului de orice

îndatoriri. Teatrul are de-a face cu memoria, căreia, iarăși, nu putem să nu-i atașăm ideea unui soi de îndatoriri. Fiecare *Acum* care știe despre sine că vedește urme ale originii sale, se regăsește, în trăsăturile sale bune ca și în cele rele, ca element într-un lanț fără de care nu ar exista. În pofida acestui context de dependență și îndatorire pe care conștiința, prin urmare și teatrul, îl întreține în chip necesar cu istoria, teatrul nu *este* istorie, nici reprezentare politică directă (funcție pe care, mai ales astăzi, i-o preiau alte medii). Heiner Müller iubea mențiunea cum că cel mai important eveniment al epocii elisabetane, distrugerea, în 1588, a Armadei, nu apare în nicio dramă a acelei epoci.

În contextul de față, termenul de memorie nu se referă la un rezervor de informații, indiferent cum ar fi el conceput; prin amintire nu se înțelege un proces în care este activat, după plac, cutare sau cutare fișier aflat în depozitul memoriei. Termenul de “trecut” nu se referă la așa-numite fapte din istorie. Acela care, după obiceiul bunicilor, caută în teatru “conținuturi” culturale de ieri și de alaltăieri, nu subliniază potențialul de memorie al teatrului, ci doar funcția lui muzeală. Muzeul, însă, nu este acel *spațiu al memoriei* despre care e vorba aici. Muzeul este un mijloc: un mediu, un mediu de depozitare. Dimpotrivă, un spectacol de teatru *nu este un mediu* pentru altceva ori unul care vizează altceva, de pildă o conștiință istorică acută care să se declanșeze în momentul în care, după spectacol, pășești din nou în stradă. Memoria are loc altfel – anume “atunci când în timp se deschide o fantă prin care o privire poate vedea o altă privire” (HeinerMüller), când, între o imagine și alta, ceva nevăzut devine aproape vizibil, când ceva neauzit devine aproape audibil între o notă și alta, când ceva ce nu poate fi simțit devine aproape palpabil în spațiul dintre sentimente.

Amintirea corpului

Dincoace și dincolo de cunoaștere și de “înțelegere”, teatrul activează *memoria pentru corp*, pentru afect, și abia pe urmă pe aceea pentru conștiință.²⁴⁶ Descoperirea lui Proust că cele mai valoroase dintre amintiri pot fi situate în cot, iar nu în memoria mentală, a devenit un loc comun. Corpul este un loc al memoriei, “un rezervor pentru gânduri și

sentimente gata a fi folosite”²⁴⁷ și ca atare are capacitatea de a putea fi obiect al trăirii în realitatea teatrului, atunci când vederea lui, gestul lui declanșează pe neașteptate în observator “amintirea” de (propriul) corp. Structural, lucrul acesta este conținut în chiar forma teatrului, pentru că acesta are drept obiect prezența naturală a corpului uman care, în pofida oricărei dematerializări și “spiritualizări”, pare de neocolit – prezența corpului teatral, care se deosebește radical de toate corpurile reprezentate plastic sau prin intermediul iluziei, fotografiate ori simulate. Prin amintirea unor suferințe, posibilități compromise, promisiuni nerespectate, care dormitează în corpuri și în afectele lor, eul privește dincolo de zidurile care reprezintă granițele identității sale și se deschide, fie și inconștient, spre *istoria speciei* sale, spre interferențele cu ceilalți, spre dimensiunea responsabilității care se află în legătură cu istoricitatea lui. Pare util ca, în contextul acesta, să amintim de o noțiune a lui Marx, “conștiința speciei”.²⁴⁸ Singură această dimensiune a cunoașterii, anume că individul este în același timp membru al unei specii, ne ajută să ieșim din autosuficiența din ce în ce mai limitată a unui individualism aflat în declin, afirmat în mod reflex și spasmodic, dincolo de absolutizarea unui anumit *prezent fetișizat* (din perspectivă eurocentristă).

Teatrul poate să însemne: amintire a ceea ce a rămas pe dinafară, trecut și viitor, memorie și anticipare; spargerea prezenței mult prea pline, mult prea complete alcătuite din informații, consum și așa-numita conștiință. Teatrul devine semnificativ ca spațiu al memoriei acolo unde îl ia pe spectator prin surprindere, spărgând carapacea anti-emoții, care reprezintă și o protecție împotriva întâlnirii cu acest timp diferit, un „ne-timp”, care nu poate fi conceput fără spaimele necunoscutului. La Walter Benjamin, iadul este definit ca “eterna reîntoarcere a noului”. Acest iad ar putea fi desemnat ca paradis al omului postistoric, pentru care, într-un perpetuu prezent, înfloresc divertismentul/informațiile/consumul în ciclul modelor. În opoziție cu asta, experiența are loc în acest “timp diferit”, atunci când elemente ale istoriei individuale se întâlnesc cu altele din istoria colectivă și ia naștere un *timp prezent al amintirii*, care este în același timp memorie străfulgerând involuntar și, indisolubil legată de asta, *anticipare*. Experiența o trăiești în aceste momente de neînțelegere, de șoc, de percepție mută a situației de a fi expus într-un *alt*

timp, care nu este un simplu prezent și care, în multidimensionalitatea lui, poate că nici măcar nu este timp într-un sens care să poată fi menționat cu claritate. În orice caz, memoria, aici, este întotdeauna și o pierdere în răspăr a istoriei, un fel de negare a sensului în care curge timpul ei. În sensul lui Walter Benjamin, amintirea de acest fel nu ar fi nicio-dată conformistă, ci mai degrabă “anti-memorie” în sensul lui Michel Foucault. Ce-i drept, ar fi cu puțință ca și în formele radicale de teatru din prezent să întâlnim repetarea unor mituri. Numai că, în toate culturile, teatrul a întretesut afirmarea mitică a eternității cu demontarea ei. Conștiința tradiției și imaginile aparent anti-iluministe ale mitului reprezintă o dimensiune a teatrului care se împacă foarte bine cu anti-memoria. Așa se face că au revenit narațiunea cu sugestii epice, marile spații ale trecutului mitic la Wilson (“The Forest”), Peter Brook (“Mahabharata”), Ariane Mnouchkine (“Les Atrides”, “La Ville Parjure”, “Si-hanouk”), Robert Lepage (“Die sieben Ströme des Flusses Ota” – “Cele șapte torente ale râului Otta”), Silviu Purcărete, Tomaz Pandur și mulți alții.

Degrevare

Cu siguranță, avangarda teatrală a acestui secol s-a apărat de povara apăsătoare a trecutului prin radicale afirmări ale lui *Acum*, a reabilitat timpul prezent și impulsurile futuriste. Împotriva forțelor afirmate ale tradiției, modernismul teatral a urmărit ceva ce ar putea fi numit *un program de degrevare*. Totuși, de când transformarea experienței în informație – transformare produsă odată cu consolidarea societății mediatice – face posibilă dispariția totală a experienței timpului ca teren străbătut de venele a tot ce e mort și a tot ce e nenăscut, începând din anii 80, reflecția teoretică și artistică se întoarce cu o nouă intensitate spre amintire. Heiner Müller n-a obosit niciodată să repete că, în esență, teatrul e invocare a morților. Pe la începutul anilor 1990 au existat în teatru multiple încercări de a se îndrepta cu o nouă intensitate către tema memoriei și a identității istorice. Răsturnările politice aduseseră tema din nou la ordine zilei. În 1990, Christof Nel și Michael Simon au scos, în 1990, “memoria se măsoară în funcție de viteza uitării” la TAT în

Frankfurt. Era vorba despre timpul de după schimbare, spațiul scenic se prelungea în acela al publicului: o suprafață rotativă cu acoperirea parțială. Nu era posibilă o postură stabilă în acest spațiu-timp, în care materialele narative politice și personale se alternau cu inserții scenice. Un alt proiect tipic a avut loc în Italia, e vorba de “Lo spazio della memoria” (1992) al lui Leo de Berardini, reunește texte de Dante, Ginsberg, Pasolini cu muzică (Steve Lacy). Începând din a doua jumătate a anilor 80, “Le Théâtre de Répère” lucrează, sub conducerea lui Robert Lepage, la “Trilogie des Dragons” (1987), tot o dezbatere despre memoria politică. Și instalația concepută de Robert Wilson împreună cu Heiner Müller, “Memory Loss”, precum și lucrări de William Forsythe și Peter Greenaway își au locul în această categorie.

Timp al vinovăției

Că teatrul nu acționează doar la modul general ca spațiu al memoriei, ci a avut întotdeauna foarte mult de a face cu trecutul și cu poveștile lui despre vină și vinovăție – povești tragice, comice, grotești – nu este o întâmplare: vina este însăși *dimensiunea dramatică a timpului*. O problemă mai de demult a rămas nerezolvată și ea își adresează pretențiile de soluționare către prezent și viitor. O acțiune a lăsat urme în viitor. Vina nu este numai în tragedie o amintire a faptului că eul nu se sprijină pe sine. În teatrul postdramatic, spulberarea tocmai acestei experiențe se situează în centru, fiindcă teatrul are din ce în ce mai puțină încredere că un canon dramatic moștenit ar avea puterea de a comunica acea dimensiune temporală a îndatoririi. Comunicarea intervine aici ca auto-întrerupere a sa, ca rezistență împotriva formulelor de comunicare socială familiare și bine unse. Și aceasta este un motiv pentru care teatrul, în loc să scrie în continuare istoriile vinei în forma dramatică consacrată, dă viață *momentului teatral* însuși. Astfel, istoria pare adeseori să se piardă în sensul dublu al termenului: ori nu apare, ori este arătată sub forma a ceva ce a fost sau este pierdut. Dar căutarea unei forme în teatrul nou și în cel mai nou, care evită referirile la “marile” *teme* ale istoriei, politiciii și moralei nu este totuși nimic altceva decât căutarea – adeseori inconștientă de sine – a unor forme teatrale pentru îndatorire și respon-

sabilitate, care sunt înscrise în dimensiunea amintirii. De aceea, noile forme de teatru, care vizează reactivarea participării spectatorilor, formele para-rituale, esteticile agresive ale refuzului, deschiderea procesului teatral în direcția sărbătorii, teatrul ca situație sau ca înțelegerea de sine regională, etnică, politică – toate aceste forme de teatru, deci, scot în evidență, sub diferite aspecte, *prezența spectatorului*.

Pe de altă parte, tendința aceasta nu exclude ca timpul teatral să nege utopic puterea timpului dominant. El poată să facă o temă și din eliberarea de timpul vinei. În însemnările lui Peter Handke la “Die Stunde da wir nichts voneinander wußten” (“Ora când încă nu știam nimic unul despre altul”) găsim utopia unei observări atente, pentru care tot ce este zărit, oricât de lipsit de importanță ar fi, devine un prilej de fericire, fiindcă poate fi perceput ca “locuitor”, ca semn al unei alte vieți posibile²⁴⁹. Dacă e să ducem mai departe reflecțiile lui Handke, teatrul nu trebuie să arate ceea ce a arătat el întotdeauna: timpul unei povești despre vinovăție, „ci mai degrabă ceva care ar putea fi numit un *spațiu al nevinovăției*. Ar fi un teatru utopic, în care spectatorul ar vedea “Personajele lumii reale... fără lesa istoriei lor”.²⁵⁰ Această aparentă negare a istoriei se poate citi ca încercarea de deschidere a unei alte priviri asupra ei, dincolo de demonia vinei. Handke: “Nimic nu s-a întâmplat. Și nici nu era nevoie să se întâmple ceva. Eliberat de orice așteptare, așa eram, și de parte de orice beție.”²⁵¹

Excurs asupra unității timpului

Regula unității timpului nu a fost esențială doar într-o singură privință pentru tradiția aristotelică a teatrului dramatic. Poate că ea fost de la bun început concepută conform unității unei zile de proces și a unei deliberări – Adorno numește undeva tragedia antică “deliberare fără verdict”. Iar acolo unde nu se tindea spre o unitate exterioară a timpului (ca de exemplu în teatrul elisabetan), teatrul stătea sub semnul ideal de închidere organică ce trebuie să aveau urmări asupra reprezentării timpului. Prin comparație, se cuvin scoase în evidență acele dramaturgii care, în secolul XX, au transformat înțelegerea noțiunii de teatru. Noțiunea lui Brecht de “dramaturgie non-aristotelică” pe care a cultivat-o în anii 1930, delimita

teatrul nu atât de regulile clasice ale teatrului dramatic, cât de țelul de a genera, prin empatie, “catharsis-ul” la spectator. “Desemnăm o dramaturgie drept aristotelică atunci când aceasta generează empatie, indiferent dacă folosește sau nu regulile menționate de Aristotel. De-a lungul secolelelor, actul specific al empatiei este îndeplinit pe căi cât se poate de diferite.”²⁵² Critica lui Brecht nu se referea atât la tragedia greacă, ci mult mai mult la intențiile de impact emoțional ale naturalismului și expresionismului. În același timp, pe el îl interesa ca, printr-o formulă incendiară, să legitimizeze noua formă epică a teatrului ca alternativă la un antipod a cărui statură trebuia să fie aleasă, firește, cât mai mare cu putință. Teatru epic versus dramatic, dramaturgie non-aristotelică versus aristotelică, Brecht versus Aristotel.

Din schema teatrului epic face parte dramaturgia salturilor temporale care prezintă realitatea omenească și tipurile de comportament uman ca pe un discontionuum: “Spectatorul modern nu își dorește să fie ținut sub tutelă și violat (și anume prin “toate stările afective posibile”), ci vrea pur și simplu să-i fie aruncat în față materialul uman, *pentru ca el însuși să-l pună în ordine*. De aceea îi și place la nebunie să vadă omul în situații care nu sunt chiar atât de clare, și pentru asta el nu are nevoie nici de explicațiile logice, nici de motivațiile psihologice ale vechiului teatru.” Și: “Relațiile dintre oamenii timpului nostru sunt neclare. Teatrul trebuie prin urmare să găsească o modalitate prin care să reprezinte această lipsă de claritate într-o formă cât mai clasică posibil, asta înseamnă cu toată liniștea epică.”²⁵³ În timp ce Brecht privilegiază saltul pe toate planurile, pe cel logic și pe cel temporal, la Aristotel, unității de timp îi revine o importanță centrală pentru a asigura unitatea de acțiune ca pe o totalitate coerentă. Nu trebuie să apară salturi și divagații care pot să tulbure claritatea, să tulbure înțelegerea. Se cuvine, dimpotrivă, să domnească o logică recognoscibilă pe care să n-o întrerupă nimic. Esențială în acest context este o expunere, doar rareori analizată mai exact, din *Poetica*, în capitolele 6 și 7, cum că acțiunea dramatică trebuie să aibă o anumită mărime – în sensul de întindere în timp. Aristotel folosește o comparație ciudată (relevantă numai în sensul ideii de unitate și integralitate a acțiunii) între acțiune și un animal. Frumosul, se spune, nu se sprijină numai pe ordine, ci și pe mărimea corectă. “De aceea nu poate fi frumoasă nici

o vietate mică (fiindcă vederea se tulbură atunci când obiectul ei se apropie de o mărime abia perceptibilă), nici una foarte mare (fiindcă vederea nici măcar nu mai ajunge să se producă, din contră, unitatea și integralitatea li se sustrage din vedere privitorilor, ca atunci când o ființă ar avea o mărime de zece mii de stadii).” Care ste sensul acestei comparații cu efect grotesc – un animal cu o lungime de 1500 de kilometri, altul la limita de jos a perceptibilității? Este vorba de *evitarea tulburării* și de *simultaneitate* (Hama). Fără nicio târăgănare a timpului, dintrodată, dintr-o singură privire, așa trebuie să poată fi trăită și stăpânită forma – frumusețea, armonia organică – a obiectului observației. Raportat la acțiune: logica și intergitatea ei coerentă, acel *holon*, nu are voie să-i scape spectatorului. De aceea, așa sună în continuare argumentul, acțiunea trebuie să se deruleze astfel încât să rămână “eusynopton” – ușor de cuprins cu privirea – și totodată ușor de amintit: “eumnemóneuton”.

Este nevoie de o perspectivă clară, de evitarea tulburării, de consolidarea unității logice. În sensul acestui ideal al “perspectivei ușor de cuprins cu privirea”, lungimea corectă a acțiunii dramatice este determinată în așa fel încât timpul să ajungă exact atât cât să facă posibilă o răsturnare, o *peripetie*. Un în sus și-n jos, cu alte cuvinte: *timp pentru logica unei răsturnări*. Drama aduce logică și structură în derutanta abundență și dezordine a firii: de aceea se situează mai presus de istoriografie, care nu face decât să relateze întâmplările haotice. Este esențială unitatea de timp, cea care trebuie să suțină unitatea acestei logici care trebuie să se manifeste fără tulburare, divagații și fracturi. Un aspect al conceptului de unitate de timp care, la Aristotel, rămâne doar implicit, e acesta: În măsura în care timpul și acțiunea ajung să aibă coerență interioară, continuitate fără fisură și o perspectivă unitară, ușor de cuprins cu privirea, o astfel de unitate trasează totodată o graniță fermă între dramă și lumea exterioară. Ea îi asigură tragediei desăvârșirea închisă. Lacunele și salturile în continuum-ul temporal intern ar trebui dimpotrivă să constituie totodată spărturi prin care să pătrundă timpul real exterior. Coerența internă și etanșizarea vizavi de realitatea exterioară sunt aspecte complementare ale acestui timp teatral unitar. Plăcerea estetică nu are voie să se producă în absența ordinii – extazul ritual comun sau un comportament “mimetic” debordant, la care apare amenințarea

unei contopiri afective, se cuvin evitate. Așadar, conceptul aristotelic al unității de timp caută 1) să delimiteze o sferă închisă a esteticului cu un timp propriu al artei, 2) să imagineze o experiență a frumosului care îl constituie ca analogon al raționalității. Acestei analogii îi slujesc revendicările privind continuitatea internă, coerența, simetria organică și perspectiva temporală clară. De partea cealaltă se situează cunoașterea clară în acțiunea cea mai intens emoțională a teatrului – *Eleos* și *Phobos* sunt afecte aprige. *Katharsis*-ul urmează ca, recurgând la un fel de încadrare, să le îmblânzească prin logos.

Indiferent de implicațiile ei filosofice, poetica lui Aristotel este un text pragmatic și descriptiv. În epoca modernă, observațiile lui au fost dimpotrivă reinterpretate ca reguli normative, normele ca instrucțiuni, instrucțiunile în legi, descrierea s-a transformat în prescripție. În Renaștere, încă mai rivalizau o concepție despre artă neoplatoniciană, orientată spre *furor*-ul poetic, și una aristotelică, orientată spre rațiune și respectul față de reguli. Linia aristotelică a ieșit învingătoare și a devenit definitorie pentru ideile teatrale ale epocii moderne, în special pentru clasicism. În “Discours sur les trois unités” din 1660 al lui Pierre Corneille, se spune că dramaturgul ar trebui să încerce să găsească, dacă se poate, o identitate între timpul reprezentat și timpul teatral al reprezentăției. Această regulă, explică el, nu izvorăște numai din autoritatea lui Aristotel, ci pur și simplu din rațiunea naturală (“raison naturelle”). Poemul dramatic (“Le poème dramatique”) ar fi, cum de altfel se înțelege, o imitație sau mai exact un *portret* al unor acțiuni omenești (“une imitation, ou pour en mieux parler, un portrait des actions des hommes”) Această comparație sare în ochi. Ea este pusă de îndată în serviciul argumentului principal; fiindcă desăvârșirea unui portret se măsoară – “hors de doute” – după asemănarea cu originalul. În ceea ce privește funcția unității de timp, cuvândul-cheie semnificativ apare acolo unde Corneille explică din ce motiv timpul reprezentat nu are voie să iasă mult mai lung decât timpul reprezentării, așadar de ce și în acest punct al întinderii, originalul și “portretul” ar trebui să se asemene cât mai mult cu puțință. Există un motiv special pentru care se tinde spre identitatea dintre timpul reprezentat și timpul reprezentării: teama de prăbușirea în lipsa oricăror reguli – formularea lui Corneille sună așa: “de peur de

tomber dans le dérèglement”²⁵⁴ Identitatea pragmatică și tehnică dintre timpul reprezentat și cel al reprezentării nu este motivul propriu-zis pentru unitatea de timp, ci mai degrabă *frica de dereglare* și derută. Cauza regulii este – afirmarea regulii. De împiedicarea dezorientării e vorba, de împiedicarea unor volute libere, neconduse și nereglate de procesul dramatic al imaginației, de împiedicarea izbucnirii receptării imaginate în cine știe ce alte lumi și timpuri.

Urmărirea unor perioade mai lungi de timp, acolo unde este necesar, trebuie să fie astfel reglată încât timpul necesar a se scurge să fie amplasat *între* acte; în general tematizarea timpului real este evitată prin faptul că, în textul vorbit, nu se fac precizări referitoare la timp. Și relatările despre evenimente petrecute înaintea acțiunii scenice trebuie reduse cât mai mult posibil, pentru a nu se suprasolicita capacitatea intelectuală și memoria spectatorului²⁵⁵. Ca dublură cât mai desăvârșită cu puțință a realității și totodată ca instanță a raționalității și coerenței sugestive, teatrul are nevoie de unitatea de timp, de concentrarea asupra întâmplărilor prezente și de excluderea intervalelor de timp cu mai multe straturi. Unitatea creează continuitatea care are funcția de a face nevăzută orice fisură între timp fictiv și timp real. De vreme ce orice fractură în structura timpului ar aduce cu sine pericolul conștientizării diferenței dintre original și copie, dintre realitate și imagine iar spectatorul – consecință inevitabilă – va fi condus înapoi în timpul *său*, în timpul real. Atunci, el ar putea să fantazeze necontrolat, să reflecteze, să se lasă pradă unor eforturi intelectuale ori chiar să viseze. Structurile temporale ale tradiției aristotelice nu sunt numai un mecanism marginal nevinovat și, astăzi, învechit, ci o componentă esențială a unei tradiții puternice, de o eficiență împotriva căreia teatrul contemporan încă trebuie să se mai afirme tot mereu, chiar dacă nimeni nu mai vrea să afirme într-un sens formal norma unității timpului. Concepțiile estetice și dramaturgice fundamentale ale acestei tradiții se cuvin descifrate ca definiții și delimitări ale receptării, ca încercare de a structura modul în care funcționează imaginația, gândirea și simțirea în teatru. În acest context, unității de timp îi revine valoarea unui sistem de o importanță decisivă. Au fost abordați aici Aristotel și Corneille. Însă și în secolul XVIII, sub steaua așa-numitelor semne “naturale”, poetica teatrală rămâne muncă

în scopul controlului și formării fantazării, chiar până la habitus-ul corporal.

Părțile complementare ale unității de timp – *continuitate spre interior; caracter închis spre exterior* – au fost și sunt până astăzi reguli de bază nu doar ale teatrului, dar și ale altor forme mediatice de narațiune, așa cum ar demonstra imediat o privire asupra filmelor hollywoodiene, cu idealul lor de “montaj invizibil”. Tradiția aristotelică a dramaturgiei timpului a urmărit, cum putem rezuma acum, nu în ultimul rând următorul scop: *să stăvilească apariția timpului ca timp*. Timpul ca atare ar trebui să dispară, să rămână redus la o condiție neînsemnată a existenței acțiunii. Iar pentru ca el să rămână neobservat, s-au folosit până la urmă chiar regulile privind tratarea lui. Nimic nu trebuie să-l elibereze pe spectator din vraja întâmplării dramatice. Sensul propriu-zis al esteticii aristoteliene a timpului nu este unul estetic. Dimpotrivă, unitatea de timp în teatru – în chip de continuitate a unui timp fictiv al dramei și timp al reprezentării – trimite la o și mai adânc situată *image închipuită a continuum-ului*. Teatrul se cuvine să oglindească și să adâncească continuum-ul social de interacțiune și comunicare, continuum-ul unei corelații socio-simbolice de idealuri, valori și convenții. Și vice-versa, rezultă că: dacă teatrul pornește de la fractura acestui continuum mai adânc, atunci și unitatea de timp are să înceteze și nu doar în dramă, ci și în realitatea *performance-text*-ului.

CORPUL

Priviri asupra corpului

În nicio altă formă de artă, corpul omenesc, realitatea lui vulnerabilă, violentă, erotică sau “sfântă” nu se află în asemenea măsură în centru ca în teatru. Chiar și în strip-tease mai trăiește ceva din nuditatea rituală a acelui *ritus paganicus* care invocă forțele fertilității, chiar și în cea mai anostă prefăcătorie actoricească, în jocul de măști, cel care odinioară trebuia să îmblânzească demoni. Cu un act corporal începe totul, se știe. Teatrul a început atunci când un individ s-a desprins din colectiv, a pășit în fața acestuia și a început *să facă ceva*: încrezutul, *booster*-ul, care își arată și își expune corpul, un corp poate deosebit de frumos și de puternic, se costumează, vorbește despre (propriile) fapte eroice. Sau curajosul, care îndrăznește să iasă din colectivul protector, pășind într-un *alt spațiu*, situat de cealaltă parte a grupului și provocat de acesta. Străin și neliniștitor rămâne acest areal, astfel încât scena păstrează ceva din Hades: aici se plimbă duhurile. Corpul teatrului este deja dintotdeauna al morții. Scena este un alt spațiu, cu un “timp” propriu – sau fără vreunul – și rămâne un moment de frică inconștientă legat de faptul de a arunca o privire interzisă și voyeuristă în imperiul morților. O intuiție a gândirii antice face legătura între hybris și teatru. Hybrisul îl face pe om să se prăbușească afară din colectiv, în *vizibilitate*. Ea înseamnă expunere și pericol. Locul care simbolizează acest pericol este scena. Omul ca mai-mulț-decât-el-însuși, omul ca hybris are și activează în sine un fel de distanță față de sine însuși, o trufie față de sine care este totodată și trufie față de ceilalți. Așa se face că omul atrage asupra sa invidie, ostilitate și

dorințe de răzbunare: prețul ieșirii în evidență. Corpul pășește pe scenă ca să se expună și ca să expiază.

Corpul viu este o rețea complexă de instincte, intensități, puncte energetice și curenți, în care coexistă procese senzomotorice, amintiri corporale înmagazinate, codificări cu șocuri. Fiecare corp se compune din mai multe: un corp pentru muncă, un corp pentru plăcere, un corp pentru sport, un corp public și un corp privat, un corp din carne și oase.²⁵⁶ Imaginarea culturală a ceea ce ar fi “corpul” este supusă unor schimbări “dramatice” iar teatrul articulează și reflectă astfel de imaginici. El reprezintă corpuri, dar are totodată corpuri ca material esențial de semne. Dar funcția aceasta nu o acoperă *corpul teatral*: în teatru, el este o valoare sui generis. Cu toate acestea, înainte de epoca modernă, realitatea fizică a corpului a rămas neglijabilă. Corpul era un dat primit cu recunoștință. El a ajuns “stăpânire a naturii manifestată prin om” (Rudolf zur Lippe) devenită manifestă; disciplinat, antrenat și format pentru serviciul de semnificant, el nu constituia totuși o problemă autonomă și nici o temă a teatrului dramatic, în care el ca atare a rămas mai degrabă un fel de *sou-entendu*. Lucru care nu ar trebui să uimească, de vreme ce drama a apărut totuși în cea mai mare măsură prin abstractizarea operată pornind de la densitatea materialelor, prin concentrare “dramatică” asupra conflictelor “spirituale” – spre deosebire de dragostea epică pentru detaliu. Astfel, sexualitatea apare ca iubire, durerea și decrepitudinea ca moarte și “suferință”. Noul teatru se mișcă, dimpotrivă, pe o pistă care duce de la *abstracțiune la atracțiune*. Tema asta o discută deja Eisenstein, atunci când vorbește despre “montajul atracțiunilor”. Un proces în cursul căruia ar fi dificil să “delimitezi locul în care încetează atracția exercitată de caracterul nobil al eroului și unde începe seducția personală (asta înseamnă, un efect erotic)”²⁵⁷. Nu se poate reproduce aici în detaliu cum anume a decurs această metamorfoză a corpului, de la condiția de element implicat în tradiția teatrală dramatică la aceea de temă în avangarda istorică și în final la cea de realitate determinând forma în teatrul postdramatic. Atâta doar: Cu siguranță că atracțiunea care pornea de la actori, dansatori sau cântăreți a fost dintotdeauna un fel de elixir al vieții pentru spectacol. Apariția corporală a starurilor, eleganța și frumusețea lor (ori neajutorarea lor comică, stăpânită cu la fel

de multă virtuozitate) sunt determinante pentru bucuria provocată de un spectacol – și adeseori, mai mult chiar decât dramatismul oferit. Înainte de epoca modernă, însă, corporalitatea devenea obiect explicit numai în cazuri de excepție, care veneau să confirme regula delimitării ei discursive: falusul din comedia antică, durerea lui Filoctet provocată de rană, tortura și chinurile iadului în în teatrul creștin, cocoșa lui Gloucester, boala lui Woyzeck. Abia odată cu vremurile moderne, sexualitatea, durerea și boala, corporalitatea diferită, tinerețea, senectutea, culoarea pielii (Wedekind, Jahnn) au devenit, din contră, teme acceptate “la Curte”. “Nunta dintre om și mașină” (Heiner Müller) a început în avangarda istorică cu cuplarea dintre organic și mecanic. Ea se continuă sub semnul noilor tehnologii și cuprinde corpul omenesc și tot ce ține de el, corp care, cuplat la sisteme informaționale, naște și în teatrul postdramatic fantasme noi.

În timp ce perspectiva unei organizări sociale utopice raționale era implicită în organizarea spațială a “Baletului Triadic” al lui Schlemmer ori în organizarea suprafețelor la Mondrian, mașinărilor dorinței și ororii mediate tehnologic ale prezentului le scapă propensiunea (dramatică) spre utopic. În locul acesteia apar varietăți ale unui *corp infiltrat tehnic*: imaginile corporale cumplite între organism și mașinărie; *noblețea* de vis a fapturii umane în *slow motion* la Wilson, al cărui teatru se apropie de imponderabilitatea și grația maionetei lui Kleist prin întremediul unor procedee tehnice (filmice); “comutarea” privirii între prezența live și imaginea video a corpului; privirea asupra unor imagini corporale alienată prin procedee tehnologice (*close up, blow up*). Un motiv mai profund pentru această strădanie de a comuta accentul de la abstracțiune la atracțiune ar putea fi găsit în intenția de a contracara, prin corporalitate teatrală, decorporalizarea ce poate fi observată pretutindeni și care, printr-o sexualizare totală de suprafață, desparte corpul de dorință și de eros. Baudrillard scrie: “Fără să mai vorbim de reduplicarea genetică, astăzi deja avem de-a face cu o reduplicare fractală a imaginilor și a modurilor de apariție ale corpului (...) *gros-plan*-ul unei fețe este la fel de obscen ca un organ genital observat de aproape (...) Căutăm împlinirea dorințelor în artificializarea tehnică a corpului și tindem spre multiplicarea lui în obiecte parțiale (...) Astăzi nici măcar nu mai e vorba

de a avea un corp, ci de a fi conectat (*connected*) la propriul corp (...) Până și în clubul de noapte, în barul antifonat, tronăm peste suprafața de dans asemenea piloților peste radarele lor, deasupra pistelor de aterizare...” Că, de altfel, în condițiile acestei paradoxale desenzualizări prin prezența continuă a trupurilor sexualizate, corpul redevine în același timp un purtător de semne *par excellence*, e la îndemână. Ceea ce i-a mai rămas atașat ca noblețe, de pildă, devine totodată semnificativ, “semn pentru”: fitness, apartenență, succes, statut șamd. E cât se poate de limitat modul în care teatrul poate pune în valoare corpul între o semnificație privată de senzualitate și o corporalitate ca semn.

Imagine, teatru și sens

Din egalitatea în drepturi a celor două aspecte (semnificație = personaj întruchipat aici, noblețea eliberată de sens a corpului care întruchipează acolo) se deduce fără ocolișuri că, teoretic, acestea din urmă revendică recunoașterea numai pentru ele, prin urmare noblețea poate exista teatral și fără să se materializeze semnificație. Depășirea corpului deschide noi surse de energie pentru semantică, teatrul modern și teatrul postdramatic. O împrejurare specifică teatrului își intră acum în drepturi: anume, valabilitatea formulei conform căreia, *pe dedesubt, senzorialul e străbătut de sens*. Această situație poate fi ilustrată prin comparația dintre o scenă de teatru și o pictură citată pe acea scenă. Fixarea tuturor datelor senzoriale într-o pictură se oferă privirii *qua* construcție estetică în așa fel încât orice detaliu, “eternizat” prin încremenire, poate să capete un preaplin de sens, oricât ar fi de neobișnuit în sine – în tabloul lui David “Marat à son dernier soupir”, de pildă, cuțitul, scrisorile, penele, apa, atitudinea muribundului șamd. În timp ce tabloul realizează metamorfozarea senzorialului în sens, lucrurile stau cu totul altfel atunci când sunt preluate de corpuri teatrale mișcate, vii și transformate într-o scenă, când la Peter Weiß și Peter Brook, în montarea cu “Marat”, actorii se strâng în jurul lui Marat, al cărui trup prăbușit citează tabloul lui David. Imediat, până și tabloul cel mai încărcat de semnificații este transpus dincolo de orice interpretabilitate în materialitate oarbă, în focul efemer de artificii al acțiunii teatrale.

Un tablou există ca o realitate cu legi proprii, care adună într-un fascicol elementele unei concentrări sincrone, pentru ca apoi “să producă în câmpul vast al materiei o abundență de sens”²⁵⁹. Teatrul, dimpotrivă, reprezintă întotdeauna semnificații într-o desfășurare temporală, astfel încât unele se scufundă deja, în vreme ce tocmai se anunță momente noi. El dizolvă tot mereu la loc forța generatoare de sens a încadrării, distruge în permanență construcțiile prin joc. Totul, în acest joc, chiar și sensul cel mai profund, este supus unei amânări care suspendă conferirea de sens, o garnisește cu tumultul neinterpretabil al lui *physis*. Aici iese din nou în evidență că, în acest *procedere* al teatrului în general, este implicată o lipsă de artă specifică lui ca formă de artă, care nu este proprie unei opere plastice nici atunci când aceasta își aduce în joc straturile preestetice, simpla ei materialitate.

De la agon la agonie

Încă din start, senzualitatea scenei nu face casă bună cu sensul. Ce anume o să se întâmple atunci când realitatea deja “desemantizantă” a corpului cuprins de durere și plăcere (pentru Lacan, frontiere de nedepășit ale discursului în general) va fi ales autoreferențial drept temă pentru teatru? Tocmai asta se întâmplă în teatrul postdramatic. El transformă corpul însuși și procesul observării acestuia în obiect de estetică teatrală. Apare mai puțin ca semnificant, decât ca provocare. În religia atât de impregnată de artă a Antichității, corpul frumos ajunsese în cele din urmă să fie o asemenea valoare în sine, firește, ca revelare de sens. După care a fost pus să semnifice ne-corporalul. A fost nevoie de emanciparea teatrului ca dimensiune proprie a artei, ca să se înțeleagă că, fără o existență de semnificant, corpul poate să fie *agent provocateur* al unei experiențe eliberate de sens, care nu merge pe transmiterea unui element real și a semnificației sale, ci este o *experiență a potențialului*. Neindicând, într-un *auto-deixis*, altceva decât propria sa prezență, corpul deschide plăcerea și spaima unei priviri în golul paradoxal al posibilului: teatrul corpului este un *teatru al potențialului*, care, în situația teatrală, se adresează teritoriului inplanificabil aflat între corpuri și care pune în

valoare potențialul ca privațiune amenințătoare, așa cum îl concepe Lyotard în conceptul *sublimului*, dar în același timp ca promisiune.

Procesul dramatic s-a desfășurat *între* corpuri, procesul postdramatic se desfășoară *asupra* corpului. În locul duelului mental, pe care crima fizică, duelul scenic nu făcea decât să-l traducă într-o formă lesne de înțeles, avansează motricitatea corporală ori împiedicarea ei, forma ori lipsa de formă, integralitatea sau parțializarea. Dacă corpul dramatic a fost purtătorul de *agon*, atunci, cel postdramatic reprezintă imaginea *agoniei* sale. Asta paralizează orice reprezentare confortabilă, redare și interpretare cu ajutorul corpului ca simplu mijloc. Actorul trebuie să se înfățișeze. Valère Novarina observă: “Actorul nu este un interpret, fiindcă corpul nu este un instrument.” El repudiază ideea “compoziției” unui personaj dramatic printr-un actor și opune acestei formule ideea că, pe scenă, ar avea loc mult mai degrabă o *decompoziție a omului*.²⁶⁰ Pe baza acestei mutații, oamenii de teatru cu educație europeană sunt confrunțați cu o nouă sarcină. Ei trebuie să exerseze ceea ce, în alte culturi teatrale, era de la sine înțeles, să-și reînvețe corpul, mai cu seamă legile intensității acestuia. Eugenio Barba, care, la început, i se alăturase lui Grotowski și fusese asistent în “Teatrul celor 13 rânduri” al aceluia, a studiat în India școala Katakali și, în 1964, și-a fondat Odin Teatret iar mai târziu Laboratorul teatral care explorează, în sensul unei “antropologii teatrale”, legile prezenței intensive a corpului actorului. Prin numărul mare de apariții și conferințe publice, workshopuri și scrieri, Barba se numără printre apărătorii cei mai influenți ai unei noi corporalități a actorului. El consideră corpul ca fiind “colonizat”. Acesta are nevoie de un antrenament consecvent, care nu înseamnă pur și simplu eliberare în scopul expresiei spontane, ci mai întâi, spune Barba, o “a doua colonizare”, din care iau naștere o expresivitate corporală sporită, mai multă precizie, tensiune și totodată prezență. Drama care se desfășura între *dramatis personae*, Barba o predă în sensul cel mai literal cu putință corpului organic: “Procesul creator al actorului poate fi îndeplinit cu toată distanțarea. El își poate demonta corpul în părți diferite pentru a și-l remonta și a atinge astfel efecte dramatice, o situație conflictuală sau introvertire sau extrovertire, lăsând diferitele părți ale corpului său

să vorbească între ele. Prin intermediul unei dialectici fizice, el alcătuiește o imagine care face vizibile tensiunile emoționale și psihologice.”²⁶¹

Punctum, antropofanie

Dacă corpul postdramatic se distinge prin *prezența* sa, iar nu prin capacitatea sa de a însemna, atunci devine conștientă capacitatea lui de a tulbura și de a *întrerupe* orice semioză care ar putea porni de la structură, de la dramaturgie și de la simțul limbii. De aceea, prezența sa este întotdeauna – *pauză de sens*. El face să urce la suprafață ceea ce Roland Barthes numește *punctum* în fotografie. El deosebește atitudinea de “studium” (așadar, la fel ca-n expresia *sine ira et studio*, zelul stăruitor, dorința de informare) de ceea ce fascinează de fapt. Asta este acel “punctum”, detaliul întâmplător, amănuntul, o particularitate cu neputință de abordat rațional la ceea ce a fost fotografiat, un moment indefinibil. Spre acest *punctum* îl conduce teatrul postdramatic pe spectator: la vizibilitatea opacă a corpurilor, la particularitatea lor ne-noțională, poate trivială, pe care rămâi incapabil să o denumești, noblețea idiosincronică a unui mers, a unui gest, a unei atitudini a mâinii, a unei proporții a corpului, a unui ritm al mișcării, a unui chip. E o coincidență demnă de toată atenția, că Roland Barthes analizează în acest context tocmai o fotografie a lui Robert Wilson: ceva din “magia” persoanei din fotografia făcută de Mapplethorpe lui Robert Wilson și Philip Glass pare a se transmite asupra lui Roland Barthes, care nu a scris niciodată despre teatrul lui Wilson, dar care aici vorbește despre “Robert Wilson, cel înzestrat cu un *punctum* indefinibil, pe el mi-ar plăcea să-l cunosc...”²⁶².

Conceptul de comunicare teatrală *qua* corp se transformă radical. Corpul îl “lovește” pe spectator mai puțin ca informație decât ca transmitere – așa cum se spune despre energii, anume că ele se transmit unui obiect. O astfel de comunicare corespunde mai degrabă modelului unei “contaminări” prin teatru, așa cum fantaza pe tema asta Artaud în “Teatrul și ciuma”, ca metaforă pentru modul magic de acțiune a teatrului. Comunicarea ca proces de contaminare (ca printr-un bacil) nu este transmitere de informație, ci se aseamănă cu o contopire și o “participare” mimetică. S-ar putea spune că dinamica ce întreține cândva

drama ca formă de derulare a trecut în corp, în condiția lui “banală” de a fi de față. Are loc o *auto-dramatizare a physis-ului*. Impulsul teatrului postdramatic de a realiza prezență intensificată a corpului omenesc (“epifanii”) este o strădanie în direcția *antropofaniei*. În paradigma teatrului postdramatic, însă, nu poate să existe niciun “umanism”, dacă prin asta se înțelege idealul plăsmuit în vreun fel sau altul al “omului”. Întotdeauna va fi vorba de apariția unui om anume, real, individual, despre caracterul inconfundabil al gestului său, despre felul lui de a fi viu într-un timp real, timpul limitat al teatrului ca joc. Asta face ca particularul să devină absolut într-un fel nou, asta îi deschide *physis-ului* o echivalență cu teofania antică. Însă corpul se refuză “eternității” existenței fictive în reprezentatie – o “eternitate” ambiguă, fiindcă e confundabilă cu împărăția morților. Din această poziție fundamentală apar o serie de imagini corporale de feluri diferite, care trimit, toate, la o realitate dată numai în teatru, *teatr(e)alitea*.

Imagini postdramatice ale corpului

1. Dansul

Nu întâmplător, dansul e acela în care putem citi cu cea mai mare claritate noile imagini ale corpului. Caracterizarea lui cea mai pregnantă vine de la ceea ce este valabil în teatrul postdramatic în general: el nu formulează sens, ci articulează *energie*, nu reprezintă o ilustrare, ci acțiune. Totul aici este gest. Trecerea de la dansul clasic la cel modern și apoi la acela postdramatic a fost descrisă ca o mutație care – ca să folosim categoriile lingvistice – au condus de la semantică la sintaxă și apoi la pragmatică, la “sharing-ul” de impulsuri cu spectatorii în cadrul situației de comunicare a teatrului. Mutația este valabilă în general pentru apariția corpului în teatrul postdramatic. Realitatea proprie, străină de sens, a tensiunii corporale trece în locul tensiunii dramatice. Din corp par să se fi eliberat energii până acum necunoscute sau tănuite. Corpul este expus ca solie proprie, a lui și totodată ca elementul cel mai *străin sieși*: ceea ce îi e “propriu”, e *terra incognita* – fie că, prin cruzimea ritualică, este căutată limita extremă a suportabilității, fie că este

mănat la suprafață (epidermă) tot ceea ce pentru corpul însuși este înspăimântător și străin: gesticulare impulsivă, turbulență și tumult, spasm isteric, deazintegrare autistă a formei, pierdere a echilibrului, prăbușire și deformare. Dansul modern și-a creat, în supratensiune și încordări isterice, o expresie corporală care reușea să articuleze dispoziții sufletești extreme. În dansul postmodern, mecanica se întoarce iar fragmentarea vocabularului coregrafic se exacerbează totodată. La nivelul corpului, se evidențiază mai puțin calitatea tradițională a semiozei, unitatea sinelui care dansează, cât potențialul variațiunilor gestice ale aparatului corporal fracționat.

O explorare epocală și cuprinzătoare a corpului în toate direcțiile și – chiar în cazul unei coregrafii geniale – mult mai mult decât un simplu limbaj al baletului între alte limbaje, l-a constituit teatrul-dans al Pinei Bausch. Totul începe încă de la scenografii, care aici sunt umplute de fiecare dată cu material real: frunze, pământ, apă, flori. La fel ca obiectele, și gesturile corporale devin perceptibile ca realități, înainte de declanșarea oricărui demers semnificativ și în acel mod pe care Kracauer l-a teoretizat în cazul filmului: ca “salvgardare a realității exterioare”, pe care, odată cu vederea orientată din ce în ce mai mult spre abstract, nu o mai putem percepe cu adevărat. Corpul suferă de copilăreala pierdută, teatrul-dans o explorează din nou. Reprezentarea dramatică de acțiune și întâmplare este înlocuită, într-o astfel de autodramatizare, prin actualizarea unor percepții corporale latente. Tot ceea ce teatrul dramatic era în măsură să prezinte ca și complexe sufletești și în forma unei dramaturgii simbolice, alcătuirile dansului “traduc” prin ascensiune și prăbușire, prin întrerupere și nou început, prin personaje și înnodări rotindu-se în cerc sau orientate spre un țel. În locul dramei ca mediu al unei reprezentări complex și subtile a unui conflict, apare vânzoleala corporală de gesturi.

Așa cum noul dans privilegiază discontinuitatea, tot astfel sunt rânduite ierarhic membrele (*articuli*), luate în parte, ale corpului, în raport cu totalitatea alcătuirii acestuia. Renunțarea la corpul “ideal” este absolut evidentă la William Forsythe, Meg Stuart ori Vim Vanderkeybus. Lipsesc costumele care să amplifice efectul, fie și cu intenții ironice; posturi de tip nou, din care nu lipsesc prăbușirea, rostogolirea, corpurile

întinse pe jos ori șezând; contorsionări, gesturi precum ridicarea din umeri, implicarea limbii și a vocii, o nou tip de intensitate a atingerilor corporale. Ritmul domină spațiul, aspecte negative precum greutate, povară, durere și violență iau locul armoniei care a fost atât de prețuită în tradiția dansului. Într-o lectură optimistă, această vânzoleală lipsită de sens de pe scena postdramatică e afirmarea nostalgică a unei utopii: în prăbușire și elevație, durere și erotism provocator este căutat, împreună cu Nietzsche, “zeul dansând”, o existență dinaintea de orice determinare dialectică, existență care – cum ar spune Georges Bataille – se pune în scenă în răs și în exces. În vreme ce unele concepții teoretice “responsabile” se istovesc ocupându-se de normele sociale, teatrul se sprijină pe și se aruncă frenetic în sine însuși și spectatorii săi. Nu se lasă convins de toată pălăvrăgeala referitoare la structura și forma numită “dramă” ca formulă de asigurare culturală pentru ordinea contradicțiilor; nici de severitatea discursului ca garanție pentru “sens” și “ordinea lucrurilor”. În astfel de forme de teatru, este adus la suprafață, prin dans, un *Altfel* asocial. Dansatorii pot termina încremeniți sau dimpotrivă într-o agitație labilă, se pot prăbuși epuizați, toți la un loc sau care pe unde. Extenuarea e prevăzută de la bun început. În lucrări ca acelea ale coregrafei Meg Stuart, care s-a născut în America și lucrează în Belgia, se citește câștigul: într-o estetică ce preia și duce mai departe limbajul coregrafic al Pinei Bausch, dar sprijinit pe o atitudine ludică, serile ei de dans deschid un univers de sentimente, transmit joacă (până la aberant) prin gesturi încărcate de melancolie și singurătate colectivă.

2. *Slow motion*

Dintre imaginile corporale care pot fi considerate simptomatice pentru teatrul postdramatic face parte tehnica de *slow motion*, care, de la Wilson încoace, se întâlnește mai pretutindeni. Ea nu se lasă redusă la un efect eminamente exterior. Când mișcarea corporală este încetinită atât de mult, că timpul derulării ei și derularea însăși ne apar ca și când ar fi fost mărite, nu încapă nicio îndoială că corpul este *expus* în toată concretețea lui, focalizat ca printr-o lupă a unui observator și totodată, asemenea unui obiect de artă, “decupat” din continuum-ul spațio-tempo-

ral. Încetinirea izolează un contur de vizibilitate emfatică din spațiu (din câmpul vizual) și captivează totodată privirea iritată din cauza sarcinii neobișnuite care-i revine. Încordările corporale și mentale a artistului care îndeplinește mișcările într-un ritm mult încetinit, îi răspunde cumva încordarea spectatorului care se lasă prins în acest proces al percepției. Amândouă încordările la un loc fac corpul *să devină o apariție*. În același timp, aparatul motric e *alienat*: fiecare acțiune (felul de a umbla, de a sta, de a se ridica, de a se așeza etc.) rămâne recognoscibil, dar este schimbat, ca și cum nu s-ar mai fi văzut niciodată. Actul de a face un pas se descompune, devine ridicare a unui picior, împingerea lui înainte, deplasare a centrului de greutate, așezare prudentă a tălpii: “acțiunea scenică” (mers) se încarcă de frumusețea *gestului pur*, lipsit de finalitate.

Gestul

Giorgio Agamben, într-un text²⁶³ despre care s-a vorbit foarte mult, a reflectat modernismul în lumina unei pierderi a limbajului gestual care aduce cu sine faptul că în același timp “fiecare gest devine destin”²⁶⁴. “Nietzsche reprezintă punctul în care, în cultura europeană, tensiunea asta polară (constând în faptul că, pe de o parte, gestul este șters și se pierde, pe de altă parte, însă, el se transformă în destin) atinge punctul culminant. Căci numai ca gest în care se reunesc potența și actul, naturalitatea și maniera, contingenta și noutatea (la urma urmelor, numai în teatru) devine evident gândul eternei reîntoarceri. *Așa grăi Zarathustra* e baletul unei umanități care și-a pierdut gesturile. Și, atunci când epoca a devenit conștientă de asta, ea a început (prea târziu!) să încerce, precipitat, să-și recâștige *in extremis* gesturile pierdute. Dansul unei Isidora Duncan și al unui Diaghilev, romanul lui Proust, marea poezie Jugendstil, care merge de la Pascoli până la Rilke și, în final, filmul mut descriu cercul magic în care omul încearcă să evoce pentru ultima oară ceea ce amenință să i se piardă pentru totdeauna.”²⁶⁵ În gest se regăsește o “constelație” de fenomene. Dar ce anume se înțelege prin gest? Înainte de toate, în gest este părăsit domeniul mijloacelor orientate spre un scop: Mersul nu ca mijloc de a deplasa corpul, dar nici ca scop în sine (formă estetică). Dansul, de exemplu, este gest mai cu seamă “*pentru că el nu*

e nimic altceva decât îndeplinirea și expunerea caracterului mediativ al mișcării corporale. Gestul este prezentarea unei mediabilități, calea de a face vizibil un mijloc ca atare.” În această descriere pornind de la Walter Benjamin, corpul, modul său gestual de a fi, devine inteligibil ca o dimensiune în care întreaga “potență” rămâne în “act”, într-o plutire, într-un “milieu pur” (Mallarmé). Gest este ceea ce rămâne neanulat în orice acțiune îndreptată spre un scop: un prisos de potențialitate, fenomenalitatea unei vizibilități parcă mai orbitoare, supralicitând privirea care e doar ordonatoare – devenită posibilă, fiindcă nicio finalitate și nicio reprezentabilitate plastică nu slăbește realul spațiului, al timpului și al corpului. Corpul postdramatic e un corp al gestului, cu condiția să înțelegem că: “Gestul este o potență care nu trece în actul propriu-zis, ca să se consume în el, ci rămâne în act ca potență și dansează în el.”

3. Sculpturi

Un mod deosebit de prezență corporală postdramatică e transformarea actorului într-un obiect uman, într-o sculptură vie. De la Renaștere încoace, formele teatrului clasic au tematizat tot mereu, când cu plus, când cu minus, relația dintre corpul actorului și sculptură. În Renaștere, actorul trebuia să se străduiască să imite limbajul nobil de gesturi al Antichității; în secolul XVII, el a fost conceput ca “statuie vorbitoare”, nu numai ca “pictură vorbitoare” (*peinture parlante*). Și atunci când, în secolul XVIII, “făptura naturală” a avansat până la rangul de ideal, noul limbaj gestual urma să folosească drept reper modelul sculpturii. Sare în ochi importanța sculpturilor și a imaginilor cu vase din Antichitate pentru revoluția dansului în avangarda istorică, cea care, în dans și în teatru, îi opunea unei societăți bolnave o cultură sculpturală a corpului. Deja în concepția despre dans a avangardei istorice se observă acea dualitate care apare din nou în teatrul postdramatic, “combinația unei idei despre un dans *vitaliste*, concentrate pe ideea *dinamicii* mișcării, cu o imagine a corpului *statică*, având drept reper sculptura *antică*.”²⁶⁶ Atât imaginea dinamizată a corpului, care sfârșește în extaz, precum și imaginea statuară a corpului, care nu poate nega tendința de a se finaliza într-o “noblețe” soldătească, are o istorie cât se poate de contradictorie

nu doar în teoria dansului, ci și în teoria teatrului. Sunt motive nu doar ale avangardei progresiste, ci și ale utopiilor teatrale conservatoare.²⁶⁷

În teatrul celor de la “Societas Raffaello Sanzio”, sare în ochi estetica sculpturală. Această companie uimitoare, una dintre cele mai importante apariții ale teatrului experimental italianesc, există din 1981. Și ea face parte din tipul teatrului de proiecte. Pentru fiecare lucrare nouă, este alcătuită o nouă trupă în jurul nucleului, frații Romeo și Claudia Castelucci. Adeseori apar, la ei, persoane cu o corporalitate deviantă sau malativ modificată. “Fiecare corp are basmul său”, explică Romeo Castelucci. E vorba de reîntoarcerea corpului ca realitate totodată de neînțeles și de nesuportat. Cele mai importante montări sunt “Santa Sofia – Teatro Khmer” (1985), “Gilgamesch” (1990), “Hamlet – exterioritate vehementă a morții unei moluște” (1992), “Masoch” (1993), “Orestea” (1995), “Giulio Cesare” 1997. În “Orestea” abundă citatele din artele plastice: un actor este ales în așa fel încât să fie lung și uscat ca un personaj de Giacometti. Unul este îmbrăcat și machiat în alb, astfel încât să amintească de statuile lui George Segal, uneori de desenele lui Kafka în atitudini și gesturi. În Clitemnestra apare o actriță care pare să fie literalmente un munte de carne vopsit în roșu, zăcând acolo într-o imobilitate de basm, care se dizolvă. Greutatea ei comunică, prin semn corporal, puterea ei, dar dominantă rămâne impresia senzorială directă, indiferent de interpretare. Casandra este închisă într-un schelet de dulap, cu trăsăturile deformate de geamurile parcă sablate, astfel încât ai impresia că te afli în fața unei picturi de Francis Bacon. Aici, teatrul se găsește în imediata vecinătate a artelor plastice. Fără îndoială că nu întâmplător frații Castelucci își petreceau în copilărie o bună parte din timp alcătuind “imagini vii”.²⁶⁸ Dă de gândit faptul că aici, în Italia, estetica avangardistă se inspiră din marea tradiție a Renașterii, pe când în Germania, ceva comparabil – de pildă, o “societatea teatrală Albrecht Dürer”, ar fi greu de imaginat.

Sculpturalul și iconografia multistratuală sunt legate de aspectul ritualic al apariției pe scenă. Valentina Valentini observă pe bună dreptate că, aici, actorul funcționează ca victimă de care este nevoie pentru ritualul degradării și regenerării în spectacol.²⁶⁹ În “Giulio Cesare” (1997), transformarea actorului în realitate corporală expusă este, dacă

se poate, și mai accentuată. Atunci când pe scenă își face apariția un personaj atât de slab, încât viața lui pare în pericol, la spectator se naște un blocaj în a interpreta această apariție ca semn (într-adevăr, omul a murit înainte de turneul întreprins în 1998 la Frankfurt). Siluetele apar subțiate sau bolnăvicios supraponderale, vocea unui interpret operat la laringe șochează prin sunetul metalic emis de aparatul de vorbit. Rituale ale uciderii, ale sinuciderii și înmormântării sunt jucate pentru public. Castelucci explică într-un interviu: “În ‘Eumenidele’, Apollo intervine în apărarea lui Oreste. Actorul care lucrează cu noi și care-l interpretează pe Apolo nu are brațe. El se prezintă exact ca o sculptură grecească ale cărei brațe au fost rupte. Asta este imaginea pe care o avem despre corpul clasic, imaginea lui Apolo din memoria noastră: un corp desăvârșit, absolut desăvârșit, care tocmai din acest motiv întruchipează ideea divină. O statuie. Un personaj divin...” Aparițiile unor actori ca acela amintit mai sus, fără brațe, trupuri de invalizi, de handicapați, ca băiatul suferind de sindromul Down care-l interpretează pe Agamemnon, autismul interpretului lui Horațiu au ca efect, la marginea normei (și la limita suportabilului), experiența *corpului “inuman”*. Coroborat cu larva produsă de zgomote sunând adeseori mecanic, ia naștere o atmosferă de coșmar, în care corpurile aflate într-o condiție situată între viață și obiect, între animalic și aproape cuprins de moarte, se sustrag oricărei categorisirii și fac cu toate astea vizibilă frumusețea în diformitate, chiar și pe aceea a corpului. “Orestia” a fost categorisită drept “comedie organică”, și e într-adevăr ca și când s-ar oferi spre contemplare scenică o călătorie dantescă prin infernul organismelor, dar și o percepție, altminteri reprimată, a organicului de o frumusețe fascinantă.

Corpul, jertfa, voyeurul

Alte forme de transformare a actorului într-o sculptură se regăsesc în teatrul lui Jan Lauwers și în teatrul-dans al lui Saburo Teshigawara care, la început pictor și sculptor, a ajuns la dans abia în anii 80. El nu dorește să reprezinte emoții, ci le trezește prin prezența sa corporală nemijlocită, care capătă calitatea unei *sculpturi corporale*. La Lauwers, corpurile artiștilor stau adeseori mult timp nemișcate și privesc în public – agresiv,

relaxat, provocator sau curios. Ele revendică privirea dintr-acolo și o întorc. Alteori cineva începe să tremure, zgâlțâit de un hohot “arătat” cât se poate de limpede (dar nu naturalist), totuși cutremurător prin intensitatea lui fizică, ce se întrerupe fără ca personajul să mai facă vreo mișcare sesizabilă. Ori corpurile se expun în poziții cu intenția izbitoare să placă, sau chiar cu intenții provocatoare, spre a fi examinate pe îndelete. Cel târziu atunci când se află pe mici podiumuri ori pe socluri care abia dacă le lasă vreun pic de libertate de mișcare, devine evident cât de mult sunt corpurile interpreților puse în relație cu statuile. Sculptura umană vie care tresare, plastica mișcării între încremenire și viață duce la darea în vileag a *privirii voyeuriste a spectatorilor* asupra actorilor.

Atunci când motivul sculptural revine, în anii 80 și 90, el o face sub auspicii cu totul diferite decât în modernismul clasic. Corpul nu mai e expus de dragul idealității lui plastice, ci spre confruntarea dureroasă cu nedesăvârșitul. Atracția și dialectica estetică a sculpturilor corporale clasice constă nu în ultimul rând în transmiterea evidenței că omul viu nu poate concura cu ele. Sculptură este (și) corpul ideal care nu îmbătrânește, ci exercită, ca formă vizuală, atracție erotică. (Există povestiri antice care nu se sfiesc să relateze despre acte cât se poate de ireverențioase ale unor iubitori prea entuziaști ai statuiilor lui Venus.) Dimpotrivă, în momentul prezent al schimbului de priviri între public și scenă, corpul care îmbătrânește și se degradează (Mil Seghers) suferă, în oboseala și epuizarea lui, o expunere lipsită de menajamente, la fel și corpul nedesăvârșit, gras (Viviande de Muynck). Condiția actorilor de a “fi oferiți”, abia dacă e filtrată de dramă. Corpul vine asupra spectatorilor ambivalent și amenințător – pentru că refuză să devină substanță importantă sau ideal și să intre în istorie ca sclav al sensului/idealului. Într-un anume fel, asta e răsturnarea formulei dansului la Mallarmé: că dansatoarea nu e deloc o femeie care dansează ci, asemenea unui poem fără autor, o *constelație* din sugestii de poezie, asociațiuni și siluete, abstracțiuni fascinantă a tot ce este real, care ar trebui să facă posibilă percepția “simbolistă”.²⁷⁰ Aici, dimpotrivă, din atracția formei revine la suprafață forma concretă. Un joc periculos, căci fixarea în sculptură produce o experiență vizuală de alt fel: performerul se mișcă pe muchie de cuțit

între metamorfozarea într-o piesă moartă de muzeu și autoafirmarea sa ca persoană. El se oferă și într-un anume fel se aduce pe sine ca jertfă: Fără pavăza rolului, fără întărirea prin liniștea idealizantă a idealului, corpul este livrat curții de judecată a privirilor evaluatoare în toată fragilitatea și jalea lui, totodată însă și ca ofertă de atracție erotică și provocare. Din această postură de jertfă, însă, imaginea corpului sculptural postdramatic se transformă într-un act de agresiune și punere sub semnul întrebării a publicului. În clipa în care actorul îi apare în față ca persoană individuală, vulnerabilă, spectatorul devine conștient de o realitate pe care, în teatrul tradițional, o acoperă jocul, cu toate că ea rămâne agățată inevitabil de relația dintre privire și “locul acțiunii”: actul vizual, care e îndreptat voyeuristic asupra actorului expus ca un *obiect* sculptural. Nicio ordine narativă sau dramaturgică nu vine să-i folosească privitorului ca un fel de “scuză” pentru că se holbează la persoanele de pe scenă. Spectatorul se găsește, dimpotrivă, în situația voyeurului care devine conștient de realitatea lui – și de ambiguitatea ei – și, în plus, prin tehnica confruntării accentuate, prin privirile întreptate direct în public, prin frontalitatea dispunerii, este smuls din siguranța imaginării a voyeurului, este, cum s-ar zice, prins în flagrant. Titlul primei părți din “Snakesong Trilogy” a lui Jan Lauwers era “Voyeurul”.

4. Corpuri ale puterii

Un rol deosebit, în noul teatru, mai cu seamă în dans, îl joacă *corpul* athletic, *sportiv*. Sportul se dovedește și într-un alt context o practică interesantă pentru teatrul postdramatic, fiindcă el funcționează în anumite privințe ca un model. În coreografiile lui Wim Vandekeybus, în implicarea laborioasă, însoțită de transpirație abundentă a corpurilor la Einar Schlee, în riscantele demonstrații sportive de abilități corporale la compania canadiană “La La La Human Steps” se reflectă faptul că, într-o lume în care viața e din ce în ce mai puțin structurată de oferte de sens, corpul, performanța lui, puterea și frumusețea se transformă într-un veritabil fetiș, în ultimul adevăr aparent “sigur”. Apariția musculoasă a dansatoarei Louise Lescavalier de la Human Steps și demonstrațiile ei de forță aflate la frontiera cu cercul radicalizează *image-ul* publicitar

para-fascist al corpului pe de-a-ntregul sănătos, pe de-a-ntregul capabil, îndeplinindu-și performanța pe de-a-ntregul Acum, a corpului frumos, zdravăn, puternic. Wim Vandekeybus creează dimpotrivă un teatru-dans al durității fizice, cu corpuri care se prăbușesc, cad unul peste altul, calcă apăsător, tropăie, fac salturi și mișcări riscante, generând o tensiune căreia spectatorul cu greu i se poate sustrage. Coregrafia constă esențialmente din convulsii ale corpurilor dansatorilor întinși pe jos, din prăbușiri, lupte corporale cât se poate de reale și probe de putere. Artistul (joacă el însuși la Jan Fabre, în “Puterea nebuniilor teatrale”) face parte din acea generație de oameni de teatru din Belgia care, încă foarte tineri cu toții, în anii 1980 au ajuns repede la celebritate internațională. Se cuvine menționat și exemplul Roxanei Huilmand care, cu solo-ul ei produs și ca film, “Muurwerk”, o furtună de disperare și de dorință dansată în cizme între niște ziduri de piatră, a atras atenția prin forța și expresivitatea performance-ului ei.

5. Corpul și lucrurile

Corpul este un punct de intersecție în care, la o observare mai atentă, frontiera dintre viu și mort devine problema și tema. Din cauză că, de îndată ce le acordăm atenție, lucrurile sunt întotdeauna un fel de substitut pentru altceva, deloc lesne de fixat în cuvinte, ceva plin de mister, estetica teatrală se mișcă mereu în teritoriul de frontieră dintre omensc și obiectual. Spirite și fantome, acestea sunt materialul din care pare făcută și lumea obiectelor care, în chip misterios, nu este pur și simplu moartă. Și, pentru că, vice-versa, corpul viu poate fi transformat realmente într-un “obiect”, actorul a fost întotdeauna comparat cu șamanul, cu sportivul, cu curva și cu un manechin (adică păpușă). Chiar dacă mecanica corporală a dansatorului deschide o pistă ce se îndepărtează de ceea ce este omenește obișnuit, el nu se apropie numai de o sferă mai “înalță”, dar și de obiecte și de mecanica lor, pătrunde dincolo, în imperiul lor (“teatrul de marionete” al lui Kleist). Atunci când, printr-o artă extremă, vocea umană se îndepărtează cu totul de teritoriul celor obișnuite, pe care-l cunoaștem ca natură, ea transcende granița spre lumea zgomotelor așa cum sunt acestea produse de obicei de lucrurile

moarte. Potențialul de imaginar al lucrurilor devine din nou cognoscibil prin apropierea omului de lumea obiectelor. Teatrul lui Kantor aduce la un loc mișcările spasmodic-mecanice grotești ale oamenilor și funcționarea aparaturilor nebune.

În tradiția teatrului dramatic, includerea corpului în lumea obiectelor a rămas reprimată. Lumea lucrurilor, cu puterea lor magică și realitatea lor concretă, a rămas prerogativul reprezentării lirice și epice – căci performanța paradigmei dramatice în materie de abstractizare este totuși strâns legată de desprinderea trupului de sfera lumii corpurilor moartevii. Și când te gândești că încă de la începuturile teatrului, câteva lucruri – o armă, un băț, costumul, masca – îi aparțin actorului. El se “obiectualizează” la rândul lui prin faptul că face de pildă strâmbături – unde este granița dintre strâmbătură și mască? – și își obligă corpul să adopte poze expresive. Teatrul se joacă – și asta face fascinația durabilă a teatrului de marionete – cu oglindirea, cu faptul că artistul dă viață obiectului, rămânând el însuși ca un aparat ce acționează aproape inconștient, care se lasă într-un anume fel condus de legile ascunse ale mecanicii (sau ale grației). Cu siguranță că și arta scenografică și-a dat silința să contribuie la crearea unei conexiuni inteligibile între acțiunile subiecților și lumea lor alcătuită din obiecte, construcții, lucruri – drama trece în mod suveran peste această includere. Dimpotrivă, ea ajunge de multe ori la momentele ei involuntar ridicole acolo unde le cedează locul obiectelor: batista în “Othello”, limonada în “Luise Millerin”, “furculița fatală” din drama destinului. Numai cu titlu de excepție au existat motive de a reprezenta implicarea autentic fatală sau magică a vieții în lumea obiectelor. Teatrul postdramatic, dimpotrivă, dă o nouă viață acțiunii reciproce dintre corpul omenesc și lumea obiectelor, înruderii dintre păpușă, marionetă și trup – teme teatrale care au fost excluse din teatrul dramatic și cărora nu li s-a mai permis decât o existență marginală în teatrul pentru copii.

În teatrul postdramatic, “comunicarea” corpului mut se emancipează de discursul verbal. O apariție simptomatică în acest sens a fost, în cea de-a doua jumătate a anilor 70, “teatrul de mișcare” care pornise în căutarea unor posibilități de exprimare noi, non-literare, prin accentul pus pe corp până la granița pantomimei, prin renunțarea în mare măsură

la limbă, prin continuarea unor tendințe din *commedia dell'Arte*. Un spectacol timpuriu, care a avut ecouri importante în această direcție, a fost “Door het oog van de diablo” în anul 1976. Pe o schelă de joc cu scânduri groase pe care se putea alerga (evocând cumva celebră scenă “Cocu” a lui Meyerhold), actorii parcurgeau tot mereu aceleași trasee, ceea ce, pe baza ritmurilor diferite, duce la confruntare. Din acest minimalist spațiu al abstracțiunii au fost derivate situații cvasi-dramatice.²⁷¹ În domeniul formelor aparte, străine de dramă, ale teatrului, intră însă înainte de toate așa-numitul teatru obiectual. Acesta a ajuns la o oarecare recunoaștere prin artiști precum Stuart Sherman sau Christian Carrington, Jacques Templerlaud, în Germania Peter Keturkat. Un spectacol de teatru obiectual de Jean-Pierre Laroche și Pascale Hanrot, a fost invitat în 1996 la festivalul Theater der Welt la Dresda. Ar mai fi de amintit companii precum Théâtre Manarf sau Velo-Theatre. În Țările de Jos, acestea, ca și alte forme de teatru mici, se bucură de o atenție deosebită. Cu toate că iubitorii acestor varietăți ale teatrului de animație ar putea fi o specie aparte, în practica lor se exprimă totuși un lucru esențial cu privire la corpul postdramatic: Winicott a elaborat termenul de *obiect de trecere* și a prezentat ceea ce ne fascinează de fapt la un obiect: că acesta devine subiect și trezește astfel sentimentul că, invers, noi înșine nu am fi subiecte vii, ci, în parte, obiecte. E fascinant, atunci când granița devine fluidă, când subiectul tinde spre condiția de obiect, obiectul spre aceea de ființă vie, când se pierde certitudinea că putem deosebi cu siguranță viața de moarte, subiectul de obiect. Teatru cu păpuși, Bunraku și teatrul de marionete, teatrul în care Edward Gordon Craig nu mai voia să lase decât “supramarioneta” – actori pe deplin disciplinați, complet lipsiți de suflet, este un loc privilegiat pentru a trăi experiența trecerii unor astfel de frontiere. Categoria inchietaului, care de la Freud încoace se referă mai ales la această problematică a ștergerii frontierelor între însuflețit și neînsuflețit, ne-ar putea determina să descriem teatrul postdramatic, mai ales având în vedere jocul lui cu corpul mediatic și corpul real, în următoarea lumină: Ce anume este Eul meu, de vreme ce în el se găsește deja ceea ce este străin, altfel spus, obiectul de care vrea să se despartă categorial? Eul acesta pare atunci deplasat, în joc se găsește raționalitatea lui.²⁷²

Prin formele populare ale teatrului de păpuși, cu marea lui tradiție, curge, la fel ca și în cele mai avansate descoperiri ale avangardelor teatrale, un puternic curent al teatrului obiectual, care a inspirat, când mai ascuns, când mai pe față, tradiții teatrale vechi precum și experimentele cele mai noi. Teatrul care se desparte de modelul dramatic are capacitatea de a le reda lucrurilor valoarea lor iar actorilor umani, experiența, care le devenise străină, a obiectualității. În același timp, el câștigă un nou spațiu de joc în domeniul mașinilor care, de la caraghioasele mașinării ale dragostei și morții la Kantor, până la teatrul *high tech*, pun în legătură omul, mecanica și tehnologia. Heiner Müller a remarcat la teatrul lui Wilson “înțelepciunea basmelor, că istoria oamenilor nu poate fi despărțită de istoria animalelor (plantelor, pietrelor, mașinilor).” Acesta ar anticipa “unitatea dintre om și mașină, pasul următor al evoluției.”²⁷³ S-ar părea că, într-adevăr, tehnologizarea din ce în ce mai accelerată și, odată cu ea, transformarea tendențială a corpului dintr-un “destin” într-o mașinărie ce poate fi condusă și aleasă, un tehnocorp programabil, indică o *mutație antropologică*, ale cărei prime zguduirii sunt înregistrate cu mai multă precizie în arte decât în discursurile juridice și politice care îmbătrânesc cu atâta repeziciune. Un capitol aparte al teatrului de obiectual îl reprezintă spectacolele de “mare anvergură” cu mașini în loc de actori umani. Mari și agresive parcuri de mașini au fost prezentate publicului de către SRL (Survival Research Laboratories): un uriaș cazan infernal de mașinării scuipând foc, ciocnindu-se cu zgmot, înzestrate cu gheare uriașe, vagoane, macarale: obiecte care, aici, apar ca un potențial înspăimântător și distructiv al societății industriale. Forme jucăușe ale unui astfel de teatru vast, cu dragoni zburători, mari edificii butaforice, oameni pe picioroaie uriașe și vehicule cât se poate de ciudate este, pe de altă parte, o formă mai degrabă idilică de teatru de mare anvergură, în care predomină obiectele. Aici, fantasmagoria producției industriale avansate cu demonia ei, dincolo circul. Și teatrul obiectual îi deschide dispozitivului postdramatic noi modele teatrale între instalație, artă obiectuală cinetică și artă peisagistă.

6. *Animale*

Prin antropomorfizarea animalelor, genul fabulei a formulat o învățătură dialectică, anume că oamenii se comportă la fel ca animalele (de aceea se poate povesti despre animale ca și când ar fi oameni). Teatrul postdramatic merge atât de departe în negarea antropocentrismului immanent dramei, încât pe scena lui ia naștere o simpatetică egalitate în drepturi a corpurilor de animale și a trupurilor omenești. Corpul mut al animalului ajunge să simbolizeze corpul uman sacrificat. El transmite o dimensiune mitică. Mai cu seamă că mitul se referă la o realitate în care domnește lupta surdă pe viață și pe moarte și în care omul, chiar și când izbuteste să se scuture de această constrângere (sau tocmai atunci), este lăsat din nou fără cuvintele pe care tocmai le câștigă. Corpul, care devine aproape mut, oftează, strigă și scoate sunete animalice, este simbolul unei realități mitice dincolo de drama omenească. La rândul lor, corpurile omenești se apropie de domeniul animalicului prin deformare și monstruozitate, prin autism și tulburări de vorbire. În teatrul postdramatic se explorează în ce măsură această realitate a corpului omenesc este înrudită cu aceea a corpului animal. La Jan Fabre, animalele își fac apariția, egale în drepturi, alături de actori, prezența – condamnată în teatrul dramatic – a animalelor pe scenă (prin existența lor lipsită de conștiință, ele denunță ficțiunea), devine un motiv constant. Animalele sunt o prezență masivă la Wilson. În "Narrative Landscape" a lui Michael Simon, fascinează prezența simultană pe scenă a unui cântăreț și a unui cal, în acțiunile-performance ale lui Joseph Beuys exista un cal ("Iphigenie") sau vecinătatea, timp de mai multe zile, cu un coiote într-o cușcă. Romeo Castellucci a spus într-un interviu referitor la "Orestea": "În prima parte există doi cai negri care merg aproape nevăzuți prin fundal în spatele Casandrei. Sunt caii de la carul care o însoțește. De fapt, nu se aude decât zgomotul copitelor." Și: "Sunt sentimente care nu au nicio justificare. Sunt doi cai care ne însoțesc în turnee și care nu trăiesc pe scenă decât preț de câteva secunde, timp în care ia naștere comunicarea pură prin întremediul animalului. Acesta este un alt element esențial, pentru că aici basmul intră iarăși în joc atunci când animale și oameni trăiesc la un loc și când și animalele au un cuvânt de spus."²⁷⁴ Într-un spectacol pentru copii din

1992 cu fabulele lui Esop, au fost folosite sute de animale vii, în “Amleto”, singurul actor, cel care îl juca pe Horatio, manipula animale din pluș și din stofă.

7. *Corp estetic versus corp real*

Deosebirea dintre contemplarea estetică (sau formală) și plăcerea (sau neplăcerea), nici ea tocmai dezinteresată, a simțurilor, afectează inevitabil corpul în teatru. Aici, forma este totodată practica unei discipline. Istoria noului teatru se poate citi și ca o istorie a încercărilor de a expune corpul ca formă frumoasă și în același timp originea frumuseții sale ideale constând în puterea antrenamentului, prin urmare, nu de a desființa pur și simplu iluzia teatrului, ci de a o face vizibilă. În această istorie, un loc important va trebui să-i fie acordat lui Jan Fabre. În centrul marilor sale lucrări stă un procedeu de formalizare geometrizantă a spațiului scenic și a corpurilor. Acestea par a fi puse să funcționeze ca niște aparaturi mecanice. Tot mereu, o serie de actori fac același lucru conform unui plan (se îmbracă, se dezbracă, dansează...) într-un mod aproape identic – o asemănare accentuat serială. Totuși, în teatru, în mod paradoxal, tocmai serialitatea, repetiția și simetria provoacă trezirea simțului care sesizează deosebirile infime în ceea ce privește corpurile și aura dansatorilor și actorilor, siluetelor lor și stilul lor de a se mișca. Tendenza spre perfecțiune face ca inaccesibilitatea acelora, *neajunsurile și slăbiciunea corpului* să fie trăită de spectatori. Atunci când, în “Puterea nebuniilor teatrale”, interpreții masculini trebuie să ridice femeile și să le care tot mereu dintr-o parte într-alta a scenei, astfel încât epuizarea fizică a bărbaților ajunge să distrugă dinăuntru simetria iar “materialul” corpului sare din formă, are loc o răsturnare prevăzută în concepția spectacolului, o trecere de la percepția formală la aceea “reală” a corpului. În studiul său extrem de relevant despre teatrul lui Fabre, Emil Hrvatin a urmărit diferitele aspecte ale acestor “strategii”.²⁷⁵ Agresiunea exercitată asupra corpurilor, uniformizarea care neagă coprul individual al plăcerii și al percepției în favoarea corpului în funcțiune, destinat muncii și dansului, se răstoarnă, devenind vizibilitate empatică a unui corp individual chinuit de formalizare. Se conștientizează faptul că formalizarea,

moment încă indispensabil al formei estetice pe deplin spontane în aparență, *ca* structură matematică sau ornamentală, produce totodată și efecte estetice individualizante²⁷⁶. Ceea ce în mod tradițional se cuvine ascuns și refulat – balerina delicată nu trebuie să lase să se mai vadă nimic din antrenamentele chinuitoare – iese din nou la iveală atunci când granița formalizării estetice devine sesizabilă și, odată cu ea, granița dintre corpul estetic și corpul real. Atunci când, supus efortului, corpul “își iese din țâțâni”, realul se desprinde din nou de formă și urcă la suprafață.

8. *Durere, catharsis*

Dintotdeauna, teatrul a fost fascinat de durere, chiar dacă, spre deosebire de suferința mai ideală, aceasta nu era foarte bine văzută în estetica tradițională. Durere, violență, moarte și setimentele deșteptate de ele, oroare și milă, s-au aflat încă din Antichitate la “baza plăcerii oferite de obiectele tragice”. Astăzi, eleos și phobos se traduc mai degrabă ca jale și înfiorare. În Poetica, Aristotel presupune o implicare masivă a spectatorilor în procesul teatral, efecte afective intense, manifeste corporal, ale clipei. Teatrul nu este obiectul unei observări contemplative, ci îl captivează pe spectator printr-un atac psiho-fizic – ceea ce de altfel contrastează în mod ciudat cu construcția rațională a formei tragediei și cu caracterul ei preponderent “filosofic”. Tragedie trebuie să provoace “catharsis” în spectator, o “curățare” de aceste stări de jale și de înfiorare. Astăzi, efectul sau chiar și numai existența catharsis-ului este pus sub semnul îndoielii. Adorno îi atestă faptul că, vrând să funcționeze “ca acțiune de curățenie împotriva afectelor”, catharsis-ul “ar fi de acord cu reprimarea” și afirmă: “E învechit catharsis-ul aristotelic, un fragment de mitologie a artei inadecvată afectelor propriu-zise (...) Indiciu al unui astfel de neadevăr e îndoiala întemeiată cum că binefăcătorul efect aristotelic ar fi avut loc vreodată; probabil că înlocuirea a generat dintotdeauna instincte reprimare.”²⁷⁷ Actualitatea neconținută a reflecției asupra noțiunilor de mimesis și catharsis nu se datorează ideii efectelor vindecătoare ale defulării. Lucrul acesta îl asigură mult mai eficient – presupunând că ținem cu tot dinadinsul că credem în astfel de mecanici

ale efectului – descărcările de furie pe stadionul de fotbal, frica și agresivitatea la thrillere. Tematica mimesis-ului și catharsis-ului își merită interesul mai degrabă pe baza legăturii strânse între teatru și spaimă pe care acestea o postulează.

Estetica mediatică se bazează pe dispariția nu atât a corpului muritor, cât a celui ce poate fi supus la chinuri. Video-ul și televiziunea transformă Războiul din Golf în statistică, numărul se bagă înaintea corpului în imaginea electronică. Atunci când cinematograful de divertisment desfășoară efectele puternice ale terorii vizuale (și ale *horror*-ului), el mizează pe faptul că oricum noi nu putem să aducem durerea celui alt în percepția noastră subiectivă empatică, putem doar să înregistrăm semnele ei. În contextul discuției despre performance, Fischer-Lichte trimite pe bună dreptate la analiza întreprinsă de Elaine Scarry.²⁷⁸ În cazul durerii, ambivalența mimesis-ului însuși, reprezentarea ca imitație e mai evidentă decât oriunde. Ea aduce în orizontul simțirii și al gândirii realități nemaipercepute până atunci – și asta este marea realizare a esteticii. Realizarea mimesis-ului e că, într-o anumită măsură, ne apropiem experiențe străine, pe care nu le-am trăit noi înșine, că putem să ni le facem familiare. În același timp, însă, mimesis-ul face posibilă această mijlocire aproape inevitabil printr-un fel de falsificare a obiectelor ei. Asta nu se petrece întâmplător, ci cu necesitate: anume, prin mijloacele care fac posibilă chiar existența lui, a mimesis-ului. El nu ar fi imitație dacă nu și-ar transforma obiectul (o imitație perfectă nu ar putea fi deosebită de original, ar fi un original repetat). Prin procesul, immanent prin structura sa, de slăbire, de atenuare, de reducere a realului, ea creează o percepție care poate că altminteri ar fi insuportabilă. Dar el o creează și cu prețul inevitabil al unei (trans)formări a obiectului său. Lucrul acesta este valabil și atunci când, pentru a compensa această deficiență, el “exagerează” urâtul în relație cu obișnuitul. Falsul – sau, ca să folosim formularea lui Jan Fabre, “falsificarea așa cum e ea, nefalsificată” – domnește pretutindeni. Imaginea televizată a unui *slum* neagă totuși corpul: durata reală, orele, zilele, lunile, anii, generațiile de existență vegetativă. Fără un indice temporal, modul abreviat al prezentării minte, ocolind realitatea. Duhoare, atmosferă grea, dogoare – imaginea le omite, păcălind. Ea stabilește un punct de atracție optică pentru

percepție. Empatia se transformă în empatie imaginată iar aceasta, la rândul ei, în indiferență de imagine în oglindă din partea receptorului. În cazul durerii, reprezentarea mimetică devine problema. În noua lume a mediilor, ea pare să ne arate totul și cu toate astea minte pe de-a-ntregul în ceea ce privește *abisul* pe care ea îl face nevăzut și care tocmai de aceea devine *de netrecut, în imaginea electronică a șocului electric*. O anume “anestezie” a artei vizavi de durere și suferință i-a fost, ce-i drept, întotdeauna imanentă (și ar fi de scris istoria acestei anestezii), dar, în lumea mediilor, această problemă se ascute în asemenea măsură, că imitarea cade în mrejele minciunii, în sens moral. Acestei situații, teatrul postdramatic îi răspunde cu o vultură uimitoare: ea atrage atenția asupra faptului că împrejurarea, altminteri latentă, că teatrul, ca practică corporală, nu cunoaște numai reprezentarea durerii, ci și durerea pe care corpul o resimte în munca reprezentării.

În evocarea ireprezentabilului care este durerea, întâlnim o problemă centrală a teatrului: provocarea de a actualiza neînchipuitul cu ajutorul corpului, care *este* el însuși memorie a durerii, pentru că cultura și “durerea, cel mai puternic ajutor al mnemonicii” (Nietzsche) s-au înscris în el, disciplinându-l. Mimarea durerii înseamnă înainte de toate că tortura, chinul, suferința corporală și oroarea sunt imitate, sugerate înșelător, că ia naștere, dureros, o empatie cu durerea *jucată*. Dar teatrul postdramatic cunoaște înainte de orice mimesis *întru* durere: atunci când scena ajunge să fie la fel ca viața, când pe ea se cade banal de real, când urcă frica referitoare la integritatea *celor ce joacă*. Se desfășoară o trecere de la durerea reprezentată la durerea resimțită în spectacol – aceasta este noutatea care, în ambiguitatea ei morală și estetică, a devenit indicatorul pentru întrebarea vizând reprezentarea: acțiune epuizantă și riscantă pe scenă (“La la la Human Steps”); adeseori, exerciții cu sugestii paramilitare (multe spectacole de teatru-dans, Einar Schleeff); mazochism (“La Fura dels Baus”); joc provocator din punct de vedere moral cu ficțiunea sau realitatea durerii (Jan Fabre); expunerea unor corpuri bolnave sau deformat. Un teatru al *corpurilor dureroase* duce la o schismă a percepției: aici durerea reprezentată, acolo actul ludic, voluptuos, al reprezentării lui, care atestă el însuși durere.

După ce deja în anii 60 artiștii de performance au vrut să reacționeze la insensibilitate folosind realitatea durerii, între timp, gestul acesta a ajuns de mult în *teatru*. În esență, în el se radicalizează formula cea mai veche a teatrului tragic, pe care o cunoaștem de la Eschil: *A învăța prin suferință*. Expunerea, chiar în producția de aparențe a teatrului însuși, a trăsăturii dureroase, mașinale, crude, reprezintă o noutate. Simplei imitări, jocului infantil de-a măștile și de-a masacrul, “teatrul” – nume alegoric al oricărei arte care își asumă această provocare – îi răspunde refuzând informarea neangajantă. În vreme ce aceasta din urmă face ca durerea să devină inofensivă, transformată ori deghizată în efect de senzație, ea însăși, ca element al gestului expus, devine o experiență ce nu poate fi imediat reperată cu distanță de către înțelegere. A articula durerea, și nu doar a o copia, și a include în această articulare *acțiunea de reprezentare ca durere* – asta înseamnă de acum înainte a face teatru. În comparație cu reprezentările mediatice, pe scenă, spaima reprezentată cu mijloace teatrale tradiționale devine oricum ridicolă și neconvingătoare. Dar atunci când actul și prezența momentului corporal al reprezentării înseși trec în prim-plan, actul teatrului trimite înapoi la realul său, acela care, în imagini, se pierde. Teatrul răspunde în parte cu implicația *teroristă* (Fura dels Baus); în parte, cu hipernaturalism și imagini *horror* care, prin parodie și supralicitare, generează *reflecție* și cauzează astfel un tip de empatie care se deosebește de empatia ce se produce în percepția cinematografică sau video (Reza Abdoh); în parte, în linia timpului prezent al performance-ului, care, de la povestirea personală până la performance art, poate să ia forme foarte diferite. Thomas Oberender observă pe bună dreptate care e atitudine ce stă la baza unei părți însemnate din teatrul contemporan, mai ales la oamenii tineri. Ei vor “să fie vorba de adevărul ultim, acela care se sustrage oricărei relativizări – adevărul corporal. Durerea și distracția sunt singurele punți de încredere între doi oameni.”²⁷⁹ Nu despre caracterul de scurtcircuit al acestei atitudini e vorba aici (durerea și distracția sunt bineînțeles factorii cei mai de încredere pentru rivalitate și luptă până la cuțit – nu aici se găsește toată problema), ci despre cunoașterea faptului că formele teatrului postdramatic transformă tot ceea ce a fost cândva obiectul reprezentării în chiar momentul procesului de reprezentare și pentru asta trebuie în mod

legitim să accepte o sărăcire, trivializare și banalizare a obiectelor, ca să obțină un raport cu realitatea. Acesta este motivul pentru care teatrul stă mereu pe margine: gata deja să renunțe la sine însuși ca artă, pentru a fi realitate; în permanență însă în starea de suspensie a semnificării, trăgându-se înapoi, speriat de acest ultim pas.

9. Corpuri infernale

În comparație cu teatrul anilor 60, care a cunoscut un optimism neproblematic cu privire la corp, acesta din urmă s-a transformat într-un câmp de luptă real și discursiv. Mișcarea feministă a zgâlțâit imaginile patriarhale ale corpului, fantasmеle și clișeele, dar asta nu a făcut să fie câștigată noua paradigmă a sexualității libere și eliberate. Dimpotrivă, suntem nevoiți să constatăm o *image a corpului* mai degrabă *neo-barocă, întunecată*. Distorsionările timpului, deformările spațiului, contorsionările trupului și dis-locările nu au loc sub semnul unui nou început și al apetitului pentru experimentul revoluționar; teatrul, dimpotrivă, redescoperă pierderea barocă a lumii, urmărește fascinat curbele de cădere ale corpurilor umane. Această răsturnare ar trebui să fie în legătură cu experiența că acel corp “bun”, idealizat, al lui Eros nu a declanșat eliberarea la nivelul întregii societăți, ci că *Sexus* este acela care se lasă deosebit de bine înscris, acaparat și potolit în mașinăria lumii mărfurilor, în planul satisfacerii pretinselor sale necesități. Coregrafii creează lumi ale ororii din descărcări electrice, fulgere de lumină, gălăgie insuportabilă și pereți metalici dintre care nu există ieșire (Teshigawara), ei desenează panorame întregi ale depravării morale și ale degradării de sfârșit de lume ori atacă nervii publicului cu țipătoare decoruri de groază din arsenalul demonilor: bolnavi însângerați, sexualitate exercitată chinuitor, corpuri goale, înecate-n sudoare, piele, grăsime și musculatură. Ei tind spre imagini infernale ale unei societăți mai mult decât “bolnave de SIDA”, ale unei societăți pierdute și – damnable.

E puțin probabil să fie o coincidență reîntoarcerea metaforei lumii ca spital și ca amăgire fără viitor, la care nu pare să existe nicio alternativă în afara retragerii la fel de catastrofale în izolare solipsistă. Oameni în scaune cu rotile, așa cum apăreau deja la Beckett, la Heiner Müller,

întâlnim în lucrări precum “Dionyssos” (1990) și “Elektra” ale japonezului Tadashi Suzuki, care pune în scenă imagini infernale în tablouri sever formalizate, ca niște procesiuni. Compania spaniolă “La Fura dels Baus” plasează publicul în scenografii claustrofobizante, închise, demonice, alcătuite din imagini ale torturii ce par inspirate din “Infernul” lui Dante: trupuri goale scufundate în apă și ulei părând a clocoti, spânzurate, prăvălite, maltratate; vâlvătăi de foc pretutindeni, oameni înlănțuiți ce par a fi jupuiți de vii și biciuți, călăi care schingiue, urlând porunci într-un spațiu infernal din tobe, urlate și zbierete. De la numele imposibil de interpretat al trupei – Dihorul de pe Baus, un pârâu necunoscut de lângă sâtcul Moia – trecând prin titlurile neclare (“Accions” 1983, “Suz/o/Suz” 1985, “Tier Mon” 1988, “Noun” 1990) până la absența oricărei explicații limpezi pentru coerența și sensul acțiunilor autoagresive, înspăimântătoare, începând cu “Regele Oedip”, compania catalană a situat întotdeauna unitatea dintre violență și mister pe un loc central, făcând din ea miezul teatrului. Violență rituală, durere, moarte și naștere – acestea sunt motivele. Lucrări mai noi precum “Fausto – Version 3.0” (1998) se întorc la teatrul convențional. Cu mult rafinament, compania folosește tehnici multimedia, efecte de lumină, jocuri de umbre și colaje sonore pentru a crea un decor adecvat timpului nostru.

10. Corpuri în degradare

Fotografii, filme și medii – adeseori, toate arată fără niciun fel de menajamente degradarea corporală, violența și durerea. Dar *gestul de a arăta și percepția sunt despărțite*, ele nu au loc în *procesul* ce desfășoară între imagine și observator. Ceea ce e specific pentru teatru se poate ilustra cu claritate prin scena în care Brecht (le premiera “Piese didactice de la Baden”), ca reacție la protestele publicului față de fotografiile șocante cu invalizi de război, a repetat prezentarea acestora cu anunțul “Reluarea contemplării reprezentării, percepute cu aversiune, a morții”.²⁸⁰ Acțiunea de a arăta este ea însăși un proces social. Ea se supune unei transformări care actualizează potențialul latent al acestei realități sociale: Teatrul dramatic transformă în cocon procesul corpului în rol, teatrul postdramatic vizează prezentarea publică a corpului, a degradării sale printr-un

act care nu permite delimitarea fermă a artei de realitate. El nu ascunde faptul că trupul este destinat morții, ci îl subliniază. Actorul Ron Wavter a jucat, cu puțin înainte să moară (a murit de SIDA), într-un dublu portret, doi homosexuali americani. La pauzele neașteptate din performance-ul său nu era deloc clar dacă era vorba de momente de epuizare jucată sau reală. Dacă ne uităm în noul teatru după imagini ale amenințării morții și ale degradării, vedem că, vreme îndelungată, SIDA a constituit sumbrul cuvânt magic: bolnavii de SIDA sunt de fapt nemorții, noile stafii care, “în mijlocul vieții” (Rilke), sunt cuprinse de jur împrejur de moarte. SIDA devenise metafora pentru starea unei societăți sau a unei lumi care nu-și mai poate integra cu adevărat viața instinctuală, fiindcă aceasta nu mai e parte din ea, ci mai degrabă alternativă, ca sex pentru timpul liber ori ca loc de refugiu.

În lucrările lui Reza Abdoh, mort timpuriu de SIDA, duhurile mediatice, istorice și teatrale intrau într-o simbioză între *show* și provocare, între *grandguignol* sângeros și tristețe abisală. Teatrul lui era baroc: senzualitate de o direcție brutală și căutare a transcendenței, sete de viață și confruntare cu moartea. Saraievo, un spital, spectacolul de groază al societății mic-burghize – toate deveneau un frisonant avertisment referitor la o lume părăsită de sens, în care domnesc răceala, durerea, boala, tortura, moartea și depravarea. Fantome, asta sunt personajele acestea, dar altfel decât la Wilson: aruncate în afara coordonatelor spațiului și timpului, învăluite numai în moarte și durere trupească. În același timp, ele iradiază o amenințare și comunică o pătimire care stârnește mila. Abdoh, al cărui “Quotations from a Ruined City” a adus pe scenă un provocator de drastic panoptic al depravării sexuale, morale și politice, criticând mult lăudata reflecție în teatru și declarându-se aprig împotriva atât de răspânditei “auto-ogîndiri”. Pe el îl interesa un mesaj poate foarte direct american, o “celebrare a simțurilor”²⁸¹ înțeleasă cathartic, din care face parte și conștiința morții ca o condiție a corpului și a plăcerii. Nu mult discutatul *horror* șocant al teatrului său – în realitate, în comparație cu efectele filmului horror, el pare blând – era ceea ce conta pentru el, ci teatrul ca “loc în care li se conferă formă ideilor, un fel de for al schimbului de idei”.²⁸²

11. Spirits

Mai departe decât adevărul evident că centrul și fascinația teatrului se articulează în jurul corpului, ne duce conștiința faptului că teatrul, loc al grelei și densei materialități a corpului, trăiește totodată din *transcenderea* corpului și a limitărilor lui. Asta nu se referă la sporirea lui exterioară: adică, la faptul că, în lumina scenei, corpul pare mai frumos, mai însemnat, mai luminos decât în viața comună. Dimpotrivă, fascinația generată de corp, evidentă mai cu seamă în dans și acrobație, dar perceptibilă și în concentrarea corporală și mentală a actorilor, trimite chiar la ideea unei posibile *spiritualizări* a corpului. Herbert Blau vorbește despre această dimensiune spirituală a teatrului și purcede totodată la o comparație cu Philippe Petit, care se balansează pe sârma dintre cele două turnuri ale World Trade Center. Prin disciplină, corpul său aproape că se transformă în spirit, apariția corporală a neîtrupatului. La o asemenea disciplină se ajunge prin antrenament, iar în condițiile credinței deja metafizice în dimensiunile experienței care este atașată mai nou *antrenamentului corporal*, se impune gândul că aici revine ideea străveche a exercițiilor religioase. Ca și acestea, antrenamentul corporal și controlul disciplinat promit un contact cu un domeniu de superioară spiritualizare.

Inspirați de filosofia asiatică, numeroși artiști din domeniul teatrului lucrează cu pietre, plante, pământ și atmosferă, în căutarea unei forme de experiență “mai spirituală”. Se dorește să se restabilească legătura cu acele epoci ale ezotericului, pe care teatrul le-a cunoscut deja. Sunt simpatice aura și faima care-l înconjurau pe Jerzy Grotowski, mort în ianuarie 1999, și care, lângă Pontederra în Italia, împreună cu numai câțiva aleși dintre adepții săi, lucra, printr-un control intens, “spiritual”, al corpului, la ideea unui teatru care seamăna din ce în ce mai mult cu niște exerciții quasi-religioase.²⁸³ La fel de demnă de atenție precum această școală “izolată” și însăși practica ei este rezonanța pe care o are uimitoarea prezență a mereu misterios absentului Grotowski în gândirea oamenilor de teatru radicali, respectul pe care l-a provocat apropierea sa insistentă de “sacru”. Respectul acesta demonstrează ideea tot mereu dezmințită în cotidianul teatral, cum că până și o artă atât de pragmatic ancorată în cotidian cum e teatrul devine lipsită de valoare atunci când

e practică fără o astfel de căutare “imposibilă”. Izolarea lui Grotowski e un exemplu extrem, dar și autori precum Peter Handke sau Botho Strauß au avut tendința să manifeste o dimensiune exclusivistă a experienței și până și la raționalista Ariane Mnouchkine, în “La Ville parjure ou le réveil des erinyes” de Helen Cixous, orașul lumii cade în damnație, putregai și nu mai poate să speră să obțină iertare decât la gândul izbăvirii creștine. Într-unul dintre rarele ei interviuri, Mnouchkine vorbește despre interesul față de sfinți și față de ritual și afirmă fără ocolișuri că ea are nevoie de o anume religiozitate, de o relație cu sacralul.

Probabil că motivul afirmării teatrului ca loc ales pentru reculegere și elevare spirituală este de cele mai multe ori conștientizat doar pe jumătate sau deloc, dar nu rareori el apare și explicit. Oare de ce ajung, la un interval scurt de timp, rusul Anatoli Vassiliev și olandezul Gerhardjan Rijnders (Toneelgroep Amsterdam), ambii, regizori marcanți ai țării lor, la gândul de a aduce pe scenă lamentațiile lui Ieremia? Vassiliev explică: “Drumul materialismului aproape că s-a-ncheiat.” Se caută, se pare, o sferă a lamentației care are o funcție dominantă la Vassiliev, chiar și în “Amphitryon” (1997). Nu numai datorită spațiului scenic bisericesc (Rijnders se orientează după picturile bisericești ale lui Saendam) devine teatrul un loc al rugăciunii: tocmai gestul lamentației deschide spațiul spiritual. Oare lipsește cu adevărat locul în care tânguirea se poate auzi într-o formă grandioasă, care, în pofida optimismului prescris, ar putea articula dezolare, părăsirea fără leac? Este vorba de căutarea unui “ton înalt”, așa cum a fost el reintrodus de lamentațiile lui Peter Handke ca moment al unei noi “spiritualități” și de Botho Strauß ca nouă capacitate senzorială. În rugăciune, ritual, cor și comunicarea de tip comunitar, teatrul ia urma propriilor sale rădăcini “mistice”. În locul psihologiei de scurtă respirație se doresc marile patimi iar în final *patima*. Cât se poate de uimitor: În era tehnologiei, teatrul rămâne un spațiu al accesului la metafizică. Din cauză că realitatea se întinde în fața ochilor noștri ca și când ar fi fost părăsită de Dumnezeu, marcată de o nesfârșită penurie nu numai de ființare, ci chiar și de simplă aparență non-trivială, nevoia aceasta se autonomizează, caută lumi diferite, atopii și utopii în încifrări ale scenei, pentru a parcurge o autentică experiență a spiritualului.

Teatru ± medii

Hegemonia mediilor?

Și modernismul clasic a stat deja sub semnul unei dominații sporite a imaginilor (fotografie, film) pe de o parte, a criticii la adresa efectului paralizant al consumului de imagini iluzorii asupra complexității lingvistice, a imaginației și reflecției pe de altă parte. Dacă cumva imaginile scot din funcțiune înțelegerea, așa cum, după bănuiala lui Thomas Mann, muzica ar șubrezi raționalitatea? Nu vom recapitula aici lunga tradiție a criticii la adresa societății de consum și a industriei culturale, de la capitolul de profil al “Dialecticii Iluminismului” până la critica situaționistă a lui Guy Debord vizavi de “societatea spectacolului” și până la Herbert Marcuse, la tezele lui Jean Baudrillard ori ale lui Paul Virilio. Că ea reunește gânditori care sunt considerați în mod curent a aparține modernismului cu alții ce țin de postmodernism arată o dată în plus că “postmodernismul” nu trebuie înțeles ca o cezură istorică, ci pur și simplu ca o privire modificată asupra modernismului, ca pe o nouă raportare la el. În civilizația multimedia “postmodernă”, imaginea reprezintă un mediu excepțional de puternic, mai informativ decât muzica, mai repede consumat decât scrisul. În același timp, răspândirea globală a datelor electronice are drept urmare faptul că civilizația imaginilor ajunge fără niciun efort la mase și, în felul acesta, dispune de puterea banilor mulți, cuprinzând virtual întreaga “lume” – chiar dacă, faptic, lucru îndeobște

trecut cu vederea, imensa majoritatea a omenirii nu este încă deloc atinsă de binefacerile civilizației electronice.

Imaginea de film iar apoi imaginea video și-au câștigat puterea prin fascinația pe care au declanșat-o. Imaginile mișcate, mai întâi cele fotografice, apoi acelea electronice, acționează asupra imaginației – și asupra imaginarului – incomparabil mai puternic decât corpul prezent în carne și oase pe scenă. Oare nu devine acesta din urmă din ce în ce mai inutil, în linia acelor “imateriaux”? De maximă importanță pentru puterea simulării este un procedeu care se conturase deja în secolul XIX: privirea umane le este transferată aparaturilor. Vederea se emancipează de corp. O “percepție instrumentală” științifică a existat dintotdeauna, bineînțeles. Dar, în procesul dezvoltării tehnice din secolele XIX și XX, “realitatea percepției senzoriale”, aflată până atunci în afara oricărei îndoieli – dacă nu din punct de vedere filosofic, atunci măcar din acela al vieții, al lumii – începe să devină o problemă, din cauză că tot mai multe domenii sunt acaparate de “realitatea percepției instrumentale”²⁸⁴. Pe toate instrumentele posibile, pe toate monitoarele și ecranele sunt citite semne mai mult sau mai puțin abstracte. Aspecte esențiale ale realității se sustrag simțurilor corpului. “Imperiul percepției senzoriale se reduce până la dimensiunile unei minuscule nișe ecologice într-un uriaș spectru de unde mecanice și electromagnetice.”²⁸⁵ Această “nișă ecologică” a percepției nemijlocite este însă acum și domeniul unei intersubiectivități care aduce în joc intercorporalitatea, o relație a stării comune care alcătuiește un alt “timp” *între* subiecți. În miezul comportamentului estetic, înainte de toate însă în acea idee de responsabilitate, așadar în comportamentul etic ca și în miezul afectivității în general, se găsește situația cu neputință de ocolit a “prezenței” celuiilalt. Această “prezență” nu se poate defini pur și simplu prin faptul percepției senzoriale ca atare, dar este totuși legată de ea, în măsura în care intră în joc posibila influență a celui care percepe asupra obiectului. Situația exercitării virtuale de influență are drept urmare faptul că procesul recepției și emisiei de semne nu poate fi despărțit de implicarea subiectului care comunică în dorință, răspundere și datorie.

Obiceiul de a consuma imagini electronice favorizează, dimpotrivă, tocmai această reducere a ideii de comunicare la modelul receptării și

transmiterii de semnale dincolo de registrul răspunderii și dorinței. Dispozitivul telematic umple complet spațiul mental cu “informație”. Dacă moare un *user* la un alt capăt al lumii de cabluri din fibră de sticlă, pentru celălalt *user* situat într-un alt loc al rețelei, evenimentul acesta nu se deosebește cu nimic de o defecțiune în sistem ori de o pană de curent. Într-un astfel de context, subiectul uman este interpretat din principiu ca informație matematizată și prin urmare, la ambele capete ale conexiunii, ca nimic altceva decât o prelungire – ea însăși într-o oarecare măsură imperfectă și sensibilă la defecțiuni – a dispozitivului electronic. Ca o variație la frumoasa frază a Gertrudei Stein “People come and go, party talk stays the same”, aici se poate spune că “Users come and go, the world wide web stays the same”. Această formă cu totul nouă de alienare se constituie în mod paradoxal tocmai prin fantasma familiarității, prin eroarea spontană cum că acela pe care poți să-l accesezi și să-l contactezi pe net ți-ar fi apropiat și accesibil. În comparație cu această falsă aparență a accesibilității, prezența celuiilalt ca și co-prezență face imediat ca și depărtarea ireductibilă, situată la cea mai mare apropiere, a celuiilalt, să se dovedească a fi *în esență inaccesibilitate*, iar aura lui – “apariția unică a unei depărtări, oricât de aproape s-ar afla ea”.

Caracter public, experiență

Se spune: “Experiențele colective noi se fac în realitatea *mediilor*”.²⁸⁶ Receptarea datelor și informațiilor disponibile colectiv nu constituie însă o experiență colectivă. Chiar și dacă, strict tehnic, un colectiv de spectatori ar fi fost odată real (pe când încă erau legați cu toții de un singur program de televiziune), e mult de când coexistența a zeci și zeci de programe a pus capăt acestui fenomen. Dar experiența colectivă nu se naște absolut deloc printr-un simplu repertoriu de lucruri citabile colectiv, prin gesturi cunoscute colectiv, ci numai și numai în conjuncția de istorie colectivă și individuală iar aceasta e legată la rândul ei de un *angajament*, în orice mod ar fi conceput acesta – un angajament care se “referă” la subiectul experienței în realitatea lui de viață. Consumul, depozitarea și transmiterea unor semnale cunoscute de recunoaștere, așa cum sunt ele transformate de medii în standard comportamental, se află extrem de de-

parte de asta. Cel mult comunicarea în grup pe internet pare la prima vedere să facă posibil așa ceva. Aici se pot reuni grupuri de interese, oameni care fac schimb de experiență. Numai că în cazul acesta e vorba în principiu de experiențe *private*. Astfel, în *newsgroup*-urile de pe internet se regăsesc oameni interesați de anumite teme, de pildă înși afectați de accidente de circulație. Internet-ul este generalizarea subiectivului, nu un teritoriu al actelor de comunicare care să-l situeze pe subiect în câmpul luărilor de poziție asumate și responsabile. Putem așadar să desemnăm cu încăpățănare internetul drept mediu de comunicare în masă – după conținut, este un mediu particular, care nu formează ca atare o experiență colectivă. Posibilitățile de care dispune comportamentului estetic pentru a mijloci astfel de experiențe se pot situa prin urmare numai într-o derivație de la dispozitivul medial, nu în utilizarea lui.

La prima vedere, s-ar putea totuși să se pară că viitorul, inclusiv acela al teatrului, ar sta în acumularea de tehnologii informatice, de circulație accelerată a imaginilor și simulacrelor. Utilizarea unor medii auditive și vizuale noi și vechi, film, proiecții, peisaje sonore, spații luminoase rafinate, sprijinită de tehnologii computerizate avansate a dus deja, până aici e corect, la un *high tech theatre* care extinde din ce în ce mai mult granițele interpretării. De la spectacolele radicale de *performance art* până la marile teatre ale *establishment*-ului se constată utilizarea mediilor electronice. Asta face ca imaginea comună a teatrului de text să-și piardă și mai mult din valabilitatea ei normativă, și să fie înlocuită printr-o practică inter- și multimedială ce pare a nu avea frontiere. Există acum, unul lângă altul, un teatru al imaginii care, în tradiția “operei de artă totale”, implică toate registrele mediatice; concentrare pe mijloacele cele mai economicoase; ritm al percepției intensificat până la senzație de atacul prin surprindere, în stilul esteticii video; prezență simplă, întotdeauna aparent “înceată” prin comparație, a omului care respiră; în sfârșit, jocul cu experiența conflictului între corpul prezent și apariția lui pe ecran, aparent imaterială, în cadrul uneia și aceleiași montări.

Ar fi de verificat pentru teatrul *high tech* dacă în cadrul lui are loc într-adevăr fluidizarea, multipilu recognoscibilă, a frontierelor între virtualitate și realitate sau dacă mai degrabă se creează dispoziția de a reacționa cu permanentă îndoială la *orice* percepție. Ezitarea plină de

îndoieli a lui Hamlet (oare fantoma e o fantomă adevărată?) este poate antidotul la mijlocirea operată de medii, chiar dacă posibilitatea unui astfel de mod de percepție al îndoielii, a unei așa-zicând postbrechtienne “estetici a îndoielii” este încă incertă. Acțiunea estetică poate totuși să pornească de la o astfel de “situație suspendată” a îndoielii. Cealaltă posibilitate a teatrului mediatic constă bineînțeles în folosirea artistică a însăși fascinației care pornește de la efectele mediilor. Câteva exemple în acest sens sunt prezentate în capitolul de față. Firește, atracția noului este supusă unei uzuri rapide, atât în interiorul cât și în afara teatrului. Dacă procesul estetizării extrage un lucru din contextul lui, scoțându-l astfel în evidență, atunci, din perspectiva teoriei informației, acesta trebuie să fie caracterizat de neverosimilitate. Semnalele declanșatoare de instinct sunt chiar în lumea animalelor astfel de stimuli care se disting prin neverosimilitate. În măsura în care societatea mediatică a transformat surpriza în normă, șocul în obișnuință, inventarea variantei în regulă, surpriza nu mai surprinde, neverosimilul devine verosimil, “eterna reînnoire a noului” (Walter Benjamin) duce la o stare de disponibilitate a percepției doar în aparență alertă, care în realitate poate să fie un fel de somnolență indiferentă.

A devenit un topos, în teoria teatrului de avangardă, că acesta ar analiza, reflecta și deconstrui condițiile văzului și auzului în societatea mediatică. Indiferent de temeinicia acestei constatări, există motive de îndoială dacă autoreferențialitatea lucrărilor teatrale este susținută înainte de toate de un astfel de patos al analizei, care își are totuși locul mai degrabă în efortul teoretic. Pare mai realist faptul că aici se manifestă o estetică ce caută apropierea de percepția modificată artificial și de tranziția fluidă spre ea. Ca să poată articula experiență, scena trebuie să semene cu lumea exterioară luată care funcționează ca reper. Ca reflex al percepției fragmentate a mediilor pot fi considerate suprapunerea și tot mereu recurenta *întrerupere* bruscă a scenelor și momentelor acțiunii. Așa cum, în viața cotidiană, datorită televiziunii și videoului am învățat să ne descurcăm cu un minimum de continuitate și să pendulăm tot mereu cu atenția încoace și-ncolo, între un moment al acțiunii pe ecranul de televizor și altul în realitatea de zi cu zi (sau de pe un alt program), tot așa, în noul teatru, fie că e vorba de Wooster Group, Jan Lauwers,

t'Barre Land sau BAK-Truppen, actorii se mișcă fără efort între contacte (aparent) private și joc, între diferitele trepte ale realității și lumile de imagini. Atunci când obiectul mai este și un text clasic bine construit dramaturgic din literatura dramatică (așa cum le place celor de la Wooster Group: O'Neill, Wilder, Miller, Eliot, Cehov²⁸⁷), efectul schimbării de program sau asemănarea cu gestul de a butona și de a zappa apare, prin contrast, cu atât mai pregnant.

“Interacțiune”

Ceea ce determină potențialul exploziv al întrebării referitoare la relația dintre teatru și medii *nu* este atât problema, “dramatizată” adeseori eronat, că posibilitățile aparent nemărginite ale redării, prezentării și simultaneității unor realități prin tehnologii informaționale mediatice, sprijinite pe mediul universal care e computerul, depășesc cu mult posibilitățile de redare ale teatrului. Teatrul este deja *per se* o artă a *semnelor*; nu a imitației. (Un copac care, pe scenă, pare autentic rămâne semnul unui copac iar nu o imitație de copac, în vreme ce, în film, un copac poate semnifica orice, dar este înainte de toate și în primul rând ilustrare, redare fotografică a copacului.) Teatrul nu simulează, ci rămâne în mod evident realitate concretă a timpului, a spațiului, a oamenilor care, în teatru, produc semne teatrale – iar acestea sunt întotdeauna semne ale semnelor²⁸⁸. În teatru, lumea obiectelor poartă numele de “recuzită”: realitate iluzorie înseamnă aici: “doar strictul necesar”, obiectele de care ai nevoie în joc. Dar ceea ce trebuie într-adevăr să neliniștească teatrul este trecerea (care deja se conturează) spre o *interacțiune* (momentan, încă primitivă tehnic și în ceea ce privește conținutul), realizată cu mijloace tehnologice, între parteneri situați la distanță unul de altul. Oare o astfel de interacțiune din ce în ce mai perfecționată a domeniului artelor teatrale live, al căror principiu este *participarea*, își va revendica locul pentru totdeauna? Frank Popper spune: “În operele de *high-tech art*, relațiile tehnice reciproce sunt epuizate la capacitățile lor maxime. Ele conțin, cel puțin în modul lor de apariție, elemente de perfecțiune.”²⁸⁹ Și: “Esența *high-tech*-ului poate fi prezentată însă și prin încercările unor artiști de a-i implica pe spectatori în procesul creator.”²⁹⁰.

Opoziția, care nu se întâlnește decât aici, între interacțiunea (mediatică) și simpla participare nu este totuși concludentă: și în participarea teatrală se găsește un moment interactiv; și invers, “inter”-acțiunea cu totul lipsită de participare nu ar fi nimic altceva decât o formă mascată de utilizare solitară a unui instrument.²⁹¹ Prin comparație, în teatru, redarea – care fără îndoială că nu dispăre decât rareori pe deplin – de fenomene pre-existente este din principiu acoperită de acel “datum” senzorial, așadar de ceea ce este dat în și prin însuși momentul teatrului. Nu este o coincidență că, concomitent cu apariția și răspândirea unei civilizații a mediatizării – simulare de realitate, interacțiune tehnologică – teatrul până atunci esențialmente “dramatic” se supune transformării structurale descrise în prezentul studiu. Dominanta dramei și a iluzionării migrează în medii, în timp ce actualitatea performance-ului devine noua dominantă a teatrului. Se conturează faptul că imitarea esteticii mediilor, nu simularea, ci *realul și reflexia* sunt acelea care reprezintă șansa teatrului postdramatic. Ca “mașinărie de imagini”, posibilitatea lui specifică de a reda realitatea rămâne, în pofida tuturor evoluțiilor imaginabile, limitată radical. Dimpotrivă, ca “discurs”, el realizează un proces de neînlocuit, care de altfel mai permite și ignorarea și depășirea granițelor pe care le vădesc filmul și mediile în sine. Nu există niciun mediu care nu ar putea fi integrat în procesele teatrale, contribuind la o practică artistică *de după* medii – “beyond television” (Ritsaert ten Cate).

“Teatralitate”, teatru, moarte

În 1963, Roland Barthes scria în “Littérature et signification”: “Ce este teatrul? Un fel de mașinărie cibernetică.” Oricât de vizionar ar suna peste decenii această formulă, din cauză că pare să includă momentul esențial al recuplării, al interacțiunii – din ea se face auzită în același timp și o limitare a acestui mod de a privi lucrurile: Barthes vedea teatrul – cu totul și cu totul în sensul conjuncturii de atunci a gândirii semiologice – ca pe o mașinărie de informații care produce semnificație, aceasta urmând a fi descifrată de către spectator într-un act cognitiv. Despre ce e vorba în teatru – aceasta este însă o structură comunicațională care nu are își are centrul în procesul recuplării informațiilor, ci într-un alt “mod

al intenției de a spune ceva”, care include moartea. Informația se află în afara morții, dincolo de experiența timpului. Dimpotrivă, teatrul este, în măsura în care în el emițătorul și receptorul îmbătrânesc împreună, un fel de “Intimation of Mortality” – în sensul observației lui Heiner Müller că “muribundul potențial” e cel care-i conferă teatrului caracterul său special. În tehnologia comunicării mediatice, subiectele sunt despărțite unul de altul prin hiatusul matematizării, astfel încât *apropierea și depărtarea* devin *indiferente*. Prin faptul că, dimpotrivă, teatrul insistă asupra unui spațiu-timp comun al mortalității (și constă din el), el formulează, ca act performativ, necesitatea de a intra în relații cu moartea, așadar cu vitalitatea vieții. Ca să folosim în continuare termenii lui Müller, tema teatrului o constituie ororile și plăcerile transformării, în timp ce pentru film, caracteristic e faptul că urmărește moartea în timp ce aceasta-și îndeplinește lucrarea. În esență, aspectul acesta al intervalului spațio-temporal comun al caracterului muritor, cu implicațiile lui de teoria comunicării și etice, este acela care rezistă la urmă ca deosebire categorială între teatru și medii.

Corpuri media și corpuri techno

Atunci când artistul Stelarc (Stelios Arkadion) reflectează că corpul omenesc trebuie să se adapteze structurilor informaționale ale celor mai dezvoltate computere, el formulează perspectiva virtuală a discursului mediativ în general – și care poate că este perspectiva unei mutații antropologice. De exemplu, Stelarc și-a montat de antebraț o a treia mână care “este pusă în mișcare de contracțiile musculare, traduse electric, din jumătatea inferioară a corpului, inclusiv din picioare (Wesemann).” E vorba de o utopie: dezvoltarea corpului în anumite direcții, intenția ca, în viitor, să i se implanteze ochi artificiali sau cine știe ce alte noi funcții imprevizibile. În spatele acestor fantasme ale tehnologiei se ascunde o problemă mai complexă și mai neliniștitoare: întrebarea referitoare la identitate. Se află deja în lucru încercarea ca, prin intermediul computerului, senzațiile corporale proprii să fie transformate în informații, astfel încât o serie de stimuli, impulsuri, succesiuni de mișcări ale propriului corp să-i fie induse altuia (care, așadar, ar acționa apoi la

“programarea” sa asemenea unei păpuși umane). Interesantă este, în acest context, inducția artificială a percepțiilor kinestetice cu ajutorul cărora localizăm situarea în spațiu a diferitelor părți ale corpului propriu (în absența simțului kinesthetic nu prea am fi în stare să ne strângem la un loc vârfurile degetelor de la mână). La coate, senzorii kinestetici sunt situați destul de superficial, astfel încât se poate întreprinde următorul experiment: Se stimulează acești senzori, în așa fel încât probandul să aibă senzația că brațul i se întinde din cot, deși nu e cazul. Dacă, în clipa asta, îl punem să se apuce de nas, el are senzația clară că, asemenea unui Pinocchio virtual, își lungește singur nasul.²⁹²

Dacă, prin intermediul computerului, pot fi transmise din afară impulsuri în propriul corp (fiecare fiind propria sa marionetă), atunci, la orizont se conturează și faptul că, într-o bună zi, vor fi transmise și impulsuri mentale altor persoane, direct. Așa că nu pare deloc ciudat când oameni ca Marvin Minsky²⁹³ se gândesc deja la posibilitatea “de a se introduce printr-un microcomputer date direct în creierul uman.” O existență solipsistică generalizată de monade pare cu putință, dar pare posibil cu siguranță încă un pas pe drumul pe care “deosebirea între percepție și imaginație (...) se diminuează și mai mult, percepția e irealizată iar imaginația realizată.”²⁹⁴ Astfel de potențiale care nu mai sunt complet fanteziste semnaleză situarea sub semnul întrebării a identității corpului – chestiune la care artele răspund prin expunerea corpului *tel quel* și prin strategia apărării prin atac, anulând identitățile sexuale sau de cine știe ce altă natură – și încă mai repede chiar decât o face tehnologia. Pragul spre o epocă în care nicăieri nu se mai garantează ceva gen identitate corporală și chiar mentală este trecut. Acum pot lua naștere nu numai fotografii hibride, dar și universuri hibride de trăire, care nu mai pot fi atribuite decât unui amestec de organisme și sisteme de gândire diferite conectate între ele.

Într-adevăr, în numeroase domenii, înlocuirea conceptelor tradiționale de formă prin algoritmi puse la dispoziție de computere este practic foarte avansată. Merce Cunningham poate deja să coregrefieze pe monitor cu ajutorul unui program care, prin intermediul unor omuleți simbolici, reprezintă mișcări de dans²⁹⁵. William Forsythe și alții experimentează cu sisteme interactive. De exemplu, dansatorii dirijează scena

cu ajutorul luminii computerizate, fiindcă mișcările dansului lor pun în mișcare sau opresc elemente de lumină sau muzicale. Ulrike Gabriel realizează un performance cu titlul “Breath”, în care sunt proiectate în spațiu echivalentele grafice ale respirației unui saxofonist. Arnd Wesemann: “Muzicianul inspiră, poligoanele încă abstracte, pătratele, care devin figuri cu mai multe colțuri, își iau zborul și dispar, spațiul devine amplu. Se pare că acum saxofonistul stă în mijlocul propriului său plămân. El expiră, suflă. Acum, poligoanele cu forme schimbate se reped asupra lui în zbor...”²⁹⁶ Peisajul optic care ia naștere astfel, în același timp artificial și produs de organism, arată o relație reciprocă reală între corpul viu și tehnica digitală, care poate fi considerată simptomatică pentru perspectivele teatrului postdramatic.

Mașinăria iluziilor

Se pune întrebarea dacă *mixed media*, multimedia, folosirea tehnicii video, în măsura în care acestea reprezintă tehnici de producere a iluziilor, marchează o cezură categorică în istoria teatrului sau dacă simultaneitatea ce devine astfel posibilă și incertitudinile vizavi de statutul de realitate al celor reprezentate, respectiv create prin iluzie, reprezintă numai o nouă varietate a mașinăriilor iluziei pe care teatrul le-a cunoscut dintotdeauna. Judecând la rece, se poate constata că întotdeauna teatrul a fost și tehnică și tehnologie. El a fost un “mediu” în sensul unei tehnologii specifice a reprezentării, în care cea mai nouă tehnologie mediatică ar putea să nu reprezinte nimic altceva decât un nou capitol. În nici un caz teatrul nu a adus în prim-plan “omul” în mod naiv, făcând abstracție de artele tehnice. De la antica *mechané* până la actualul *high tech theatre*, deliciul teatrului a însemnat întotdeauna și deliciul unei mecanici, satisfacția “funcționării”, a intervenției mașinal-precise. Dintotdeauna a fost vorba de o aparatură care simula realitate cu ajutorul nu doar al jocului actoricesc, ci și al mașinăriei teatrale. Prin urmare, teatrul a absorbit imediat toate tehnicile și tehnologiile noi, de la perspectivă până la internet. Utilizarea mediilor tehnice moderne: fotografie, proiecții, suporturi pentru sunet, film în teatru, și în legătură cu rafinate spații de lumină și tehnică de scenă, a început imediat după

descoperirea acestora. Sunt celebre lucrările multimediale ale lui Erwin Piscator (în 1926 “Sturmflut”, “Maree de furtună”, în 1929 “Der Kaufmann von Berlin”, “Neguțătorul din Berlin”). Implicarea mediilor se întâlnește pretutindeni și în teatrul și *performance*-ul anilor 60, de exemplu la Robert Rauschenberg (1966, la New York, “Nine Evenings...”), Joan Jonas, Ulrike Rosenbach și alții în anii 70. Heyme și Vostell au realizat în 1979 la Köln un Hamlet cu mijloace electronice. Și în ceea ce privește simularea, ar trebui să nu ne fixăm prea tare pe actualitate. Încă în 1966, Ernst Wendt nota, cu privire la estetica lui Godard, Heisenbüttel, Minks, că acestea cereau “să te lași o dată pradă închipuirii că lumea reproducă ar fi de fapt mai adevărată decât cea așa-zis reală.”²⁹⁷ La montarea lui Karl Weber cu “Kaspar” al lui Handke (1973, premiera americană), au fost instalate 15 monitoare, astfel încât publicul să-l vadă pe Kaspar live, pe monitoarele tv și în film, uneori și cu decalaje temporale. S-a menționat²⁹⁸ faptul că Handke scria la “Kaspar” într-o perioadă în care a putut vedea acel “Frankenstein” făcut de “Living Theatre” în turneul întreprins în Europa: în ambele cazuri e vorba de o trăire “preverbală” a lumii și, în același timp, de denunțarea unei realități în care corpul și spiritul sunt stăpânite de tehnologii.

Teatrul a pus la dispoziție de la bun început mașinării de scenă, trucajul, magia luminii și a culiselor, transformarea fermecată. Tot ceea ce noi astăzi numim decor, în secolul XVII se numea “machine”. De la futuriști până la experimentele Bauhaus și la scena lui Piscator, teatrul a fost mereu și o mare mașinărie, care modifica corpul, îl înconjură cu efecte, îl deforma, transformându-l în “sculptură cinetică”, pentru a descoperi la el posibilități ascunse (Oskar Schlemmer) sau, de la Servandoni până la Moholy-Nagy, teatru fără limbă ori actori umani. Mașinalul, în teatru, se referă și la actori. Ei au fost în multe rânduri considerați ca statui vorbitoare, ca un fel de automate. Diderot a recunoscut paradoxul că actorul poate să producă impresia convingătoare de viață numai ca mașinărie rece. Tehnologia construirii de imagini în perspectivă sau a efectelor de lumină au jucat un mare rol în tradiția teatrală. Încă din Baroc, eclerajul de teatru cu lumânări putea fi reglat pe mai multe trepte de intensitate, manevrând niște umbrele în dreptul grupurilor de lumânări. Lumina cădea filtrată de o serie de materiale transparente și producea atmosfere

complexe. Pentru secolul XIX, ar fi de numit apariția panoramei, a dioramei și a altor forme timpurii ale “mass-medium-ului”. Steven Oettermann denumește panorama o “mașină de imagini”²⁹⁹ și e greu de crezut că e o coincidență faptul că “inventatorul german al panoramei”, Johann Adam Breysig, a fost un “versat pictor de teatru și teoretician al perspectivei”³⁰⁰. Și dintr-o serie de fenomene învecinate teatrului precum pictura de pancarte, sau din acel “Eidophusikon” inventat de omul de teatru Philippe Jacques de Loutherbourg, ca și din iluminările artificiale festive de pe la 1800 se poate vedea că teatrul a fost întotdeauna foarte aproape de artele mașinii.³⁰¹

Mediile în teatrul postdramatic

Pentru început, se cuvine să stabilim câteva deosebiri generale. Fie că mediile își găsesc o întrebuințare *ocasională*, dar care nu este fundamental definitorie pentru concepția teatrală (simpla folosire a mediilor); fie că ele slujesc drept *inspiration* pentru teatru, pentru estetica sau forma lui, fără ca tehnica mediatică să joace un mare rol în spectacolul propriu-zis; fie că ea este *constitutivă* pentru anumite forme de teatru (Corsetti, Wooster, Jesurun). În sfârșit, teatrul și arta mediilor se pot întâlni sub formă de *instalații*. Relativ lipsită de interes este simpla folosire a unui mediu pentru o reprezentare în sine mai “fidelă”, mai de efect sau mai clară. Fără îndoială că se obține un efect atunci când chipurile actorilor apar mărite prin intermediul unei imagini video, dar realitatea teatrală este definită prin procesul comunicării, care nu se schimbă fundamental prin simpla adăugare de mijloace. Abia acolo unde imaginea video intră într-o relație mai complexă cu realitatea corporală începe o estetică mediatică proprie a teatrului.

1. Folosirea mediilor

Teatrul Het Zuydelijk Toneel al lui Ivo van Hove filmează întâmplările de pe scena uriașă a spectacolului “Caligula” după Camus (1995/96) și în același timp le proiectează considerabil mărite. Ceva asemănător se petrece și în “Faust” (1998), făcut de aceeași companie. În felul acesta

este implicată, în joc, tema apropierei și depărtării publicului față de actor. Într-o lucrare mai nouă a companiei Het Zuydelijk Toneel, “Kopen”, după filmul lui John Cassavetes “Faces”, este tematizată întrebarea *aproprierii și depărtării* fără folosirea directă a tehnicii mediatice vizuale: publicul este așezat pe paturi uriașe (ca și când s-ar pregăti să se așeze comod în fața televizorului de acasă). Actorii joacă în spațiile dintre paturi, astfel încât ia naștere un fel de “montaj deschis”, totodată o alternanță concepută a fi “filmică”, între *close up* și scene desfășurate la o distanță mai mare. În locul alternanței între cadrul general și planurile apropiate, percepția sare de colo-colo, într-un moment se află atât de aproape de actori, încât spectatorii aproape că-i pot atinge, în următorul trebuie să traverseze poate întreaga încăpere, fiindcă scena se derulează într-un alt colț al halei. Aici, teatrul încearcă să întrezăre percepția specifică filmului și televiziunii și să provoace conștientizarea unei astfel de percepții. – La o coregrafie a lui Hans van Manen, o dansatoare în teatru e filmată de un cameraman video pe scenă iar imaginea ei e proiectată simultan cu apariția ei într-o proiecție supradimensionată. Iau naștere tensiuni interesante între mișcare, încremenire și paralelitate: atunci când, de exemplu, dansatoarea stă liniștită pe locul ei, dar cameramanul se mișcă repede în jurul ei, astfel încât pe marele ecran de pânză se vede o imagine foarte mișcată, neliniștită. La urmă, dansatoarea, urmărită de operator, iese dansând din teatru iar publicul se regăsește dintr-odată parcă părăsit, față-n față cu scena goală, și cu marea imagine video pe care dansatoare (deja transformându-se într-o imagine de amintire) poate fi urmărită afară, în foaier, apoi de-a lungul canalului. Aici e vorba de *urma* caracteristică a *prezenței*. Ceea ce nu se mai observă la televizor, anume faptul că “în spatele” imaginii există o persoană reală (în măsura în care aceasta nu este deja virtuală), devine acum o evidență senzorială prin succesiunea de prezență reală și urmă, prin faptul că momentele în care publicul și dansatoarea au fost împreună sunt urmate de despărțirea ulterioară.

Numeroși regizori utilizează mediile sporadic – așa de pildă Peter Sellars, în montarea sa londoneză după “The Merchant of Venice” a lui Shakespeare –, fără ca lucrul acesta să fie definitoriu pentru stilul lor. Dar tocmai în cazul unui artist tratat drept “postmodern”, se cuvine ca acesta

să se joace cu mediile. Dimensiunea politică a mediilor a devenit evidentă în montarea lui Sinai Peter cu “Arturo Ui” al lui Brecht la Haifa Theatre în 1997, un spectacol în care ororile terorismului, așa cum s-au răspândit ele prin intermediul ecranelor de televiziune, au fost confruntate cu promisiunile de siguranță rău vestitoare ale lui Arturo Ui. Un alt exemplu îl oferă unul dintre cele mai marcante proiecte teatrale ale ultimelor decenii, eposul teatral al lui Robert Lepage “The Seven Streams of the River Ota”, la care a lucrat cu compania sa numită “Ex machina” din 1994 până în 1997. A luat naștere un fel de călătorie teatrală politico-istorică ce duce de la Hiroshima la New York, din Theresienstadt în Amsterdam, din perioada nazistă în vremea de acum, abordând teme politice și memoria istorică în relațiile dintre SUA, Japonia și Germania. După modelul unui caleidoscop, sunt alternate în permanență stiluri de reprezentare și, înainte de toate, medii diferite cu intenția, după cum spune chiar Lepage, “de a face un teatru care funcționează după regulile visului”.³⁰² Teatru de cameră realist, Bunraku și Kabuki, estetică cinematografică hollywoodiană și joc de umbre: un generos spațiu de joc de la videoclip până la teatrul tradițional, concomitent cu folosirea și a unor principii ale narațiunii filmice, face ca mediile să devină o fantezie istorică și onirică. Iată ce explică Lepage într-un interviu: “Am fost uluit să văd cum lumea filmului a dus mai departe dramaturgia teatrului, cum scenariile bune erau subîmpărțite în cinci acte și se putea simți într-adevăr cum lumea filmului pare a fi învățat sau să fi dus mai departe tradiția construcției dramatice la Shakespeare și la greci și așa mai departe. Eu însă cred că în teatru, în teatrul nord-american, dramaturgia și structurile dramatice au fost influențate decisiv de televiziune și de actoria de televiziune.”³⁰³

2. Mediile ca sursă de inspirație

Există forme de teatru care nu se caracterizează în primul rând prin implicarea tehnologiei mediatice, ci prin acea *inspiration* venind din estetica mediilor și recognoscibilă în estetica montării. Din ea fac parte schimbarea razantă a imaginilor, ritmul conversației ca schimb de formule standard, conștiința gagului gen *tv-comedies*, aluzii la divertis-

mentul trivial al televiziunii, la staruri de film și televiziune, la viața cotidiană a diverselor branșe ale divertismentului și a celor ce le conduc, citate din cultura pop, din filmele de divertisment și teme incitante din viața publică a mediilor. În aceste forme, dominantă e de cele mai multe ori o ruptură parodică și ironică, uneori și numai simpla adaptare la temele din media. Aceste încercări sunt postdramatice prin faptul că motivele, gagurile sau numele citate nu sunt plasate în cadrele unei dramaturgii narative coerente, ci sunt folosite ca fraze ale unui ritm, ca elemente ale unui colaj scenic de imagini. René Pollesch, în “Un congres al ventrilocilor face harakiri” și “Splatterboulevard”, 1992, a arătat cum ia naștere un text cu totul lipsit de dramă, din poante dialogale pe bandă rulantă, modelul constituindu-l așa-numita *screw ball comedy* și sitcom-ul. O savantă lipsă de gust, rotirea permanentă într-o stare de veselie dezolată și folosirea parodică a mediilor produc aici o atmosferă foarte aparte de *pop-theatre*.

În primăvara anului 1996 a putut fi văzut, ca producție a TAT Frankfurt, spectacolul de performance al lui Ștefan Pucher “Aproape de tot”, care a fost elaborat împreună cu compania engleză Gob Squat. Aici, repertoriul mediatic care determină vorbirea, gestică și *pattern*-urile emoționale din viața cotidiană a fost expus cu mijloace teatrale. O mare parte din performance a constatat din autoreprezentări ale interpreților, autoreprezentări în economia cărora contribuția componentelor biografice “reale” a fost greu de determinat. Și aici: preluare parodică a unor atitudini și gesturi determinate mediatic în forma adresării directe și a autoreprezentării aparent personale. Prin stilul neglijent, prin fracturile dintre numerele propriu-zise și, astfel, prin dispunerea publicului în mai multe grupuri în jurul scenei, ceea ce făcea posibil ca actorii să li se adreseze unor grupuri mai mici de spectatori, în sfârșit, printr-un *dj* operând în mijlocul încăperii, toată atmosfera ducea cu gândul la ideea de *party* și aceea de discotecă. Trecând dincolo de oglindirea atmosferei de resemnare la nivel de generație, scenele au făcut perceptibile într-o manieră foarte “apropiată” tristețea subterană din gesturile *cool*, senzația golului care ia naștere atunci când sinele nu mai poate renunța decât cu greu la folosirea atitudinilor mediatice. Aici, *eu*-l “autentic” nu mai poate să se desprindă de discursul impregnat de cotidianul mediatic și de

măștile comportamentale uzuale – nici căutând un plus de intensitate printr-o identificare radicală cu lumea mărfurilor și a mediilor și cu ofertele ei de deturnare (de la droguri până la cinematorgraf), nici prin încercarea de delimitare conștientă de aceasta. În comic și în tristețe, el este legat la bine și la rău de mașinăria de sunet și de imagine a lumii pop și a lumii mediilor. În astfel de lucrări teatrale, care știu să declanșeze poezia prin tempo și caracterul lor laconic, prin ritmul pop și prin acela al clipului ori prin *zappare*, avem de-a face cu un demers impregnat de tristețe, care scrie mai departe istoria unei atitudini “postmoderne” de repudiare și de agresiune, recurgând chiar la oferta formală a noilor medii.

A fost subliniată pe bună dreptate drept o caracteristică a evoluției “postmoderne” a artei tendința de a transmite realitatea din ce în ce mai mult prin scheme interconectate, prin atitudini și modele de reprezentare prefabricate în medii, care aproape că nu mai fac altceva decât să se citeze reciproc și să se evoce una pe alta prin joc. “Imaginile care determină conștiința umană sunt ordonate după principiile unei dramaturgii a spectacolului, adică în stilul unor vignete încărcate emoțional, sentimental și vizual și al căror conținut *conștient*, vag, aproape interșanjabil, învăluie dimensiunea ideologică a unor astfel de vignete”, observă Schulte-Sasse.³⁰⁴ Un astfel de joc deschide noi forme de structurare, dar aduce cu sine – având în vedere trivialitatea distrugătoare a celor mai multe dintre “imaginile” care circulă astfel – și deja menționata dependență îngrijorătoare. Se ajunge la o *îngustare* a repertoriului de teme și de imagini provocată în chip paradoxal tocmai de bogăția de posibilități accesibile după bunul plac. Tot ce nu este de ultimă oră se scufundă îndată la loc. (Și cu toate astea, există o asemănare disperată între ceea ce s-a învechit acum trei zile și ceea ce s-a învechit alaltăieri și ceea ce a expirat abia ieri.) Dacă însă numai lucrurile cele mai noi, de azi dimineață, mai au șanse să găsească înțelegere ori să funcționeze ca elemente de recunoaștere, atunci se pune întrebarea când anume dispariția tuturor intervalelor de referință întinse pe o perioadă mai lungă are să paralizeze orice expresie care se va referi la istorie, la epoci situate mai departe în timp, ori chiar la istoria speciei umane. Aveam senzația, în acest punct, că ni se aduce aminte de o problemă tehnică, anume că

multe înregistrări pe calculator devin ilizibile din cauza progresului tehnologiei, din cauză că nu mai există unelte cu care să mai poată fi citite dischetele și programele devenite antichități chiar și numai după o perioadă scurtă de timp. Dacă orice expresie care vrea să câștige oarece profunzime este nevoită să se refere la intervale de timp de dincolo de propria viață, atunci, accelerarea modelor și a câmpurilor de referință constituie o cotitură crucială: la un moment dat, schimbările se petrec cu atâta repeziciune, că numai în grupuri minuscule mai poate să existe un depozit de cunoaștere apriorică accesibilă colectiv. În sensul acesta, dependența de medii amenință și acel teatru al mușeniei elocvente care, în interesul propriei capacități de comunicare, internalizează estetica mediilor și o aplică la punerea în scenă a dramelor și se supune cu bună știință unei dramaturgii *à la minute*, care abia dacă mai vrea să construiască conexiuni mai mari de personaje, povetiri sau teme. Teatrul, însă, am părea îndreptățiți să presupunem, își materializează doar în alternanța dintre “situație” și medii una dintre șansele sale de structurare (Gestaltung), nicidecum prin adaptare. Dispozitivul postdramatic oferă o serie de posibilități ca, prin procedee precum colajul și montajul, să se mențină o distanță ironică față de omniprezentul *news-* and *storytelling*, chiar dacă, procedând astfel, se folosește de procedee mediatice.

3. Mediile, constitutiv

În timp ce, în vremuri mai vechi, imaginile cinematografice documentau realitate, imaginea video tipică din teatrul postdramatic nu trimite în primul rând la exteriorul teatrului, ci se învârtă în el. Szondi a arătat că, la Piscator, documentele – pe atunci, mai cu seamă fotografice și cinematografice – se aflau până la urmă în slujba unei instanțe totalizatoare a povestitorului epic și că un decor al lui Piscator prezentând profilul monumental supradimensionat al acestuia, poate să stea drept emblemă a aceleiași tendințe epice a anilor 20: supradimensionarea grandioasă a eu-lui epic, care se reprezenta fără ocolișuri pe sine ca instanță ordonatoare, situată față în față cu publicul. Lucrul acesta nu ar mai fi cu puțință astăzi decât cu greu, fiindcă niciun super-povestitor de felul acesta nu ar mai beneficia de credibilitate politică și pentru că ima-

ginile mediatice multiplicare, produse de colective artistico-tehnice, au depășit structural ideea unui autor individual care să răspundă de toate. Ca mijloc de autoreflexie problematizantă, în teatrul “post-epic” al celor de la Wooster Group, imaginile electronice se referă direct la realitatea vieții și/sau a procesului teatral al *actorilor*; și ele citează material vizual – în “The Hairy Ape”, de exemplu, un meci de box în care un alb luptă împotriva unui negru – ca extensie *mentală* a scenei, nu ca document. De aceea e logic ca tehnica video să vădească tendința de a fi folosită pentru co-prezența imaginii video și a actorului viu, de a funcționa cât se poate de general, ca *autoreferențialitate* intermediată tehnic a teatrului.

Aceasta reprezintă un moment central în evoluția trupei de teatru născute în 1975 din compania “Performance Group” a lui Schechner și al cărei nume vine de la acela al străzii new yorkeze Wooster, unde își are sediul. Teatrul își aduce în fața publicului posibilitățile tehnice, demontate în elementele componente. Mașinăria teatrală devine vizibilă. Funcționarea tehnică a spectacolului este expusă deschis: cabluri, aparatură, instrumente – toate astea nu mai sunt ascunse sau acoperite din lumini, ci sunt integrate în joc, asemenea elementelor de recuzită, aproape ca niște actori. Adeseori, actorii imită ifosele moderatorilor de televiziune. În “Brace up”, după “Trei surori” de Cehov, o povestitoare (Kate Valk) conduce publicul prin reprezentație, dar rostește și texte ale unor personaje pe care, în momentul respectiv, nu le interpretează niciun alt actor, prezintă actori (de pildă, pe foarte bătrâna Beatrice Roth, care o joacă pe cea mai tânără dintre cele trei surori) și dă indicații scenice. În timpul reprezentației pot lua naștere dezbateri, de pildă dacă să se sară peste un anumit pasaj sau nu, pe scurt: ceea ce este prezentat pe scenă reprezintă un produs intermediar între repetiție și spectacol, face ca *producția* teatrului să devină vizibilă și se adresează tot mereu publicului, așa cum se întâmplă la televizor. Semnificativă e utilizarea aparaturii video pentru a integra actorii absenți, după motto-ul: Michael Kirby nu a putut veni în seara asta, dar vi-l prezentăm pe video; o actriță este prea bătrână ca să mai participe la turneu, dar v-o arătăm pe video. Astfel, în treacăt, sunt aduse la lumină iluzionările teatrului, obișnuita dar, în fond, atât de uluitoarea, totuși, egalitate în rang dintre prezența

video și prezența live. Oare nu e deja mult de când cotidianul percepției este alcătuit exact așa cum apare și uimește el în teatru?

4. *Teatralizarea mediilor*

Cu ajutorul unor camere aflate la vedere, mișcările actorilor și cuvintele lor sunt înregistrate și redade tot mereu pe monitoare, iar și iar, în paralel – adeseori însă alienate, încetinite sau accelerate, încremenite ca “freeze”, combinate cu material înregistrat anterior. În felul acesta poate lua naștere, la spectator, incertitudinea: care dintre imagini sunt “reale” (extrase din spectacolul pe care tocmai îl urmărește) și care nu. Ceea ce se întâmplă aici e o exacerbare și o deconstrucție de mai multe ori fracturată a teatrului: pe de o parte – și asta este lectura cea mai la îndemână – el dizolvă teatrul “viu”, îl expune ca iluzie, ca efect al unei mașinării tehnice de efecte. Pe de altă parte, din atmosfera de lucru vioaie și vitală se simte și o tendință opusă: este *teatralizată* tehnologia *mediilor*. Caracterul mecanic, reproducerea și reproductibilitatea se transformă în material de joc și trebuie să slujească din răspuneri prezenței teatrului, jocului, vieții. Un capitol aparte este, în acest context, *utilizarea microfonului* în teatru: în mod ciudat, el accentuează în același timp prezența autentică și subminarea ei tehnologică. Microfoanele sunt folosite în maniera cântăreților rock, a unui *showmaster* ori a jurnaliștilor la interviuri. Dacă microfonul e vizibil, atunci se subliniază faptul că lucrurile nu se întâmplă într-un spațiu al ficțiunii, ci se vorbește în același timp *cu publicul* (acesta trebuie să poată auzi totul bine), în timp ce sunetul vine prin boxe. Pentru muzica pop, obișnuită să folosească *play-back*-ul în cursul căruia, în momentul filmării ori chiar al concertului real, nu se cântă live, asta este o temă delicată: ce anume e “veritabil” în apariția unui cântăreț pop, dacă spectacolul lui e de mult un amestec de nedescălcit de efecte reale și simulate? De ce ar trebui ca vocea individuală să se mai bucure de un statut privilegiat (inclusiv financiar) și să sune așa cum este ea în “realitate” – în fond, de ce ar mai trebui ea să sune live?

În teatru, acest efect mediatic este între timp structural: alternanța accentuată și conștientă dintre vocea naturală și cea amplificată, poziția actorului ca *entertainer* care se adresează direct publicului, ca în ficțiu-

nile colective ale concertelor rock, vizibilitatea deschisă a tehnicii fac cât se poate de evident faptul că aici are loc un joc conștient cu “prezența”: cu extinderea ei artificială, cu modificarea și alterarea ei. În asta constă diferența calitativă față de show: ca procedeu conștient și efectuat în așa fel încât să fie conștientizat de public, mediaticul nu rămâne simplă producție de efect și afect, ci trimite la o instanță organizatoare, și anume compania de teatru care intră într-un dialog virtual cu conștiința spectatorului, dialog care – în pofida tuturor stratificărilor temporale ale prezenței și absenței – se desfășoară în prezentului intervalului de timp al teatrului. În cele mai bune momente ale lor, cei de la Wooster Group ajung în felul acesta la legătura (și la o imposibilitate de diferențiere) între frontalitatea provocatoare față de public și un grad de închidere nu mai puțin provocatoare, de-a dreptul autistă, în aparatura tehnică specifică mediilor.

5. *Scena italiană*

Începând din anii 70, scena italiană a făcut dovada celui mai puternic interes față de varietățile teatrului *high tech*. Ar fi de numit, printre altele, compania “Magazzini Criminali”, numită mai înainte “Il Carrozzone”, mai târziu doar “Maggazzini”; lucrările timpurii ale celor de la Societas Raffaello Sanzio (“Romulu e Remo” ș. a.); “Falso Movimento” (sub Mario Martone), care a fost puternic influențată de Pasolini și la care până și numele – un omagiu adus filmului “Falsă mișcare” de Wim Wenders după Peter Handke – arată interesul “intermedial” care se face simțit și în titluri precum “Theatre Functions Critical” (aluzie la “2001” al lui Stanley Kubrick) și într-o lucrare teatrală despre “Taxi Driver” al lui Martin Scorsese. La modul general se poate spune că mișcarea italiană – s-a vorbit acolo de post-avangardă, “Transavanguardia” și “nuova spettacolarita”, ceea ce pare să corespundă tendinței spre tablou, analizate mai sus – a fost deosebit de puternic influențată de film și a generat o neobișnuit de intensă muncă de cercetare și dezvoltare în sectorul video. În cele mai bune dintre lucrările acestei direcții, mediaticul nu este folosit numai la producerea unor efecte spectaculoase, ci face legătura cu acțiunea scenică propriu-zisă în așa fel, încât iau naștere *noi*

varietăți de dramaturgie vizuală. Se lucrează cu monitoare video și camere care sunt mișcate la rândul lor; cu ecrane care deschid tot mereu ferestre spre alte încăperi, cu procedee rafinate prin care actorii par să pătrundă în și să iasă din spații video, ca și când materialitatea corpului nu ar avea nicio importanță. Spațiul nu mai este îndatorat perspectivei și despărțirii interiorului de exterior, el devine un spațiu “virtual” sau spiritual în care, odată cu coordonatele spațiale, încep să se șteargă și cele temporale. Procedeu “Chroma Key”, cu ajutorul căruia sunt proiectate imagini și machete, face ca spațiul tridimensional să devină din ce în ce mai ireal. Estetica filmului și a videoclipului este integrată în aceea a scenei. Giorgio Barberio Corsetti și Studio Azzuro au făcut furori în anii 80 și 90 cu o serie de lucrări în care coreografiile acrobatice și combinația și conectarea camerelor, a părților mobile ale scenei și a monitoarelor generează o suspendare a spațiului euclidian. La jumătatea anilor 70, Corsetti înființase compania “La Gaia Scienza”, pe care a dizolvat-o mai târziu ca să înființeze “Compagnia Teatrale di Giorgio Barberio Corsetti”. A luat naștere o colaborare cu Studio Azzuro, care se specializase în folosirea mijloacelor audiovizuale – de la fotografie până la film și video. În teatrul mediatic al lui Corsetti, siluetele umane par să se plimbe în cap, corpurile lor segmentate par să se târască prin mai multe monitoare amplasate la rând, fiecare monitor arătând numai un segment al corpului. Un timp, actorii evoluează sincron cu imaginea lor filmată prezentată în paralel, pentru ca apoi, brusc, să “cadă afară din film”; plasate pe lungi bascule, obiecte, monitoare și actori par să evolueze împotriva legilor gravitației. În comentariile critice dedicate acestor lucrări, întâlnim destul de des cuvinte-cheie precum lirism și structură muzicală (în locul aceleia dramatic-narative). Cu ajutorul tehnologiei, iau naștere aici noi posibilități scenice de prelucrare a textelor. În lucrările după Kafka ale lui Corsetti, această abordare pe frontiera dintre teatru, film și artă mediatică deschide un nou tip de reflexii scenice ale identității.

6. Prezență virtuală

Teatrul poate să producă spații virtuale și cu propriile sale mijloace, așa de pildă în lucrările Helenei Waldmann, care a atras atenția în anii 90 printr-o serie de ingenioase “dispuneri vizuale”. La performance-ul “Wodka konkav”, publicul este așezat în fața unui perete. Deasupra, mai multe oglinzi mari, curbate concav. Când începe spectacolul, sus în oglinzi apar, multiplicat, parțial deformate, fără a putea fi văzute direct, fizic, niște corpuri care dansează. În multipla oglindire indiderctă, ele par atât de asemănătoare între ele, încât, multă vreme, spectatorii – iar unii dintre ei, până la final – nu sunt siguri dacă e vorba de un singur corp, dublat cumva prin jocul oglinzilor, sau de două ori mai multe corpuri. Deoarece în plus nu se zăresc decât imaginile oglindite de sus, oblic, ale corpurilor implicate în dansul care e evident că se desfășoară în spatele peretelui, pe lângă oglindirea multiplă se mai ajunge și la bizare scurtări, fragmentări, deformări optice, care în afară de asta se combină cu volume de lumină fără formă, de sugestie psihodelică. În timpul acestui spectacol care sustrage vederii corpul viu, în timp ce totodată tematizează privirea asupra corpului, din difuzoare se aude, rostit de actorul Thomas Thieme, un text al autorului rus Venedikt Erofeev, în care e vorba aproape exclusiv despre vodcă și beție. La sfârșit, atunci când cei doi dansatori – sunt într-adevăr doi și sunt gemeni – vin la aplauze în fața peretelui, nimic nu pare mai firesc – și totuși, ei au fost de față, prezenți, într-o manieră atât de multiplu fracturată, încât întrebarea despre reprezentare devine labirintică: În ce anume constă prezența? Ce anume i se oferă publicului, dacă nu o prezență care se anulează pe sine? Cam așa par să stea lucrurile, dar ceea ce se poate constata și trăi e mai degrabă asta: prezența nu este numai efectul percepției, ci al *dorinței* de a vedea. Privarea obligă la conștientizarea a ceea ce de fapt a și fost percepția corpului “prezent”: halucinație a unui alt corp, absent, *imago*, umplută în egală măsură de dorință și rivalitate și deschisă astfel tuturor varietăților de conflicte mortale și promisiuni de fericire ale erosului. Și se arată ce anume mai este în același timp percepția corpului prezent: nu percepție a unei prezențe, ci *conștiință* a unei prezențe – în fond, nici doritoare, în final, nici capabilă de confirmare

senzorială. E lesne de înțeles că, mai mult chiar decât montările clasice, un astfel de teatru se refuză redării prin film sau televiziune. Nu din cauza frumuseții prezentului viu, ci din cauză că, în imagine, sunt nivate tocmai straturile și clivajele dintre prezența fizică, imaginară și mentală care sunt decisive aici.

7. *Jesurun, încă o dată*

Un perete care să obtureze vederea a jucat un rol principal și la John Jesurun în “Everything that rises must converge” (1989/90). Un perete, alb pe o parte, negru pe cealaltă, împărțea în două jumătăți suprafața de joc pătrată. Publicul ședea pe cele două laturi aflate față în față. Deasupra peretelui despărțitor se aflau, îndreptate spre fiecare dintre cele două laturi, câte 5 monitoare. Decorul, în ambele părți, consta numai din câte o masă mare și una mică, fixate de perete, scaune de birou și, în fiecare suprafață de joc, câte o cameră de filmat. Camerele filmau fragmente din acea parte a spațiului de joc pe care spectatorii nu o puteau vedea din cauza peretelui. În felul acesta, publicul urmărea simultan o parte a jocului în mod direct, cealaltă doar mediat, prin intermediul redării video. Ce se întâmplă de fapt? Cele două suprafețe despărțite, fiecare dintre ele putând fi văzută direct numai de publicul “ei”, se dovedesc a fi, în textele rostite amețitor de repede ale actorilor, două tabere, imperii sau țări. Aici s-ar părea că există un rege, dincolo o regină. Un traducător s-a pierdut și este căutat: apare tema comunicării și a dificultății ei. Dar toate acestea rămân la nivel de sugestie, de fragment, de posibil început al unui *story*. Nu povestea constituie elementul cel mai important, ci mai degrabă jocul cu percepția, care te face să-ți dai seama concret cum se lipește fascinația de imaginea de pe monitor, așadar de ceea ce nu vezi “cu adevărat”, de urma video a ceea ce se întâmplă, nevăzut, de cealaltă parte a peretelui. Privirea, nu ai cum să nu observi asta în mod conștient, caută imaginile. E nevoie de intenție ca să cauți tot mereu drumul până la mult mai puțin fascinanta percepție directă a oamenilor de care privirea se lovește și din care sare înapoi spre imagine. O experiență aparte se instalează. Cel care se uită își observă procesul propriei observări, în vreme ce în fața lui o imagine video concurează cu prezența vie a unui actor.

Acest stil de joc creează și pentru actori o situație aparte: aceștia vorbesc cu ei “înșiși” ca imagine video, ei trebuie să interacționeze precis cu aceasta, trebuie, numai prin intermediul tehnicii video, să construiască un “contact” cu partenerul de joc. În alte lucrări ale lui Jesurun, ei se găsesc între imagini supradimensionate, care par ca niște instanțe de control (ca în “Deep Sleep”, unde erau montate ecrane uriașe la cele două capete ale unei scene mai degrabă lungi). Sau sunt complet despărțiți fizic de public, ca în “Blue Heat”. Aici, actorii joacă în încăperi lăturalnice, care nu sunt deloc accesibile publicului, situate lateral în spatele scenei care rămâne goală. Aici, teatrul pare să-și nege specificul prin faptul că se transformă într-o situație cu totul și cu totul mediatică, fără contact vizual direct între actori și public. Dar explorarea realității mentale a percepției reciproce rămâne posibilă și aici, pentru că absența contactului vizual direct este contrabalansată de certitudinea că toți cei aflați în teatrul acesta pot virtualmente să ajungă unii la alții. (Un răspuns la întrebarea referitoare la un teatru în care contactele prin internet devin o componentă ori poate chiar dominante ni-l va aduce doar viitorul.)

Interconectări

Astăzi, teatrul cu elemente mediatice poate fi înțeles și ca un teren de antrenament, în care indivizii exersează cum să-și afirme o siguranță, o rezistență personală și o conștiință de sine având în vedere interacțiunea lor cu structurile tehnologice și dependența lor de acestea. Un efect secundar al unui astfel de teatru mediatice e că spectatorii devin conștienți de situația actorilor reali (mai mult decât de personajele interpretate de ei) și, într-o anumită măsură, se și aliază de fiecare dată cu ei, “partenerii” vii ai publicului, împotriva puterii imaginilor mediatice. Este vorba de puterea de fascinație a imaginilor. Ceea ce fascinează este *estetica interconectării*. Sunete, acțiuni, imagini sunt cuplate electronic, în conexiuni, cuplări și decuplări, astfel încât, în locul corpurilor de oameni individuate într-un mediu tehnologic, apare un “agencement” (Deleuze) serial și care poate fi recodificat cu viteza fulgerului, o conectare de elemente eterogene (imagini corporale – *sound* – imagine

video – vorbire – rețele de lumini – cameră de filmat – microfoane – monitoare – mașini...) care ar putea apărea drept mimesis a realității complet electronizate.

“Teatrul kinematografic” al lui Jesurun este exemplar pentru noul teatru cu medii. El pare să aducă dovada pentru ceea ce Münsterberg denumea în 1916 “psihotehnică”. Subiectivitatea și tehnologia devin inseparabile. Posibilitatea, din ce în ce mai puțin îndepărtată, a “interconectării” directe tehnologic între film sau stimulii imagistici și sistemul nervos central a devenit o temă preferată a discursului mediatic. Aici se ascunde o teză esențială: “Psihotehnica interconectează psihologia și tehnica mediatică, cu condiția ca fiecare aparat psihic să fie totodată și unul tehnic și vice-versa.”³⁰⁵ Nu încape nicio îndoială că multe dintre mecanismele percepției, începând cu atenția, își au “corelatul” lor “tehnic”³⁰⁶ și că lucrurile stau așa numai din cauză că organele corporale ascund ele însele ceva oarecum “ne-natural”, tehnic. Cu toate acestea, rămâne deschisă întrebarea referitoare la o deosebire care dispare în discursul mediatic empatic. Dacă gesturile întreruperii reflexive, ale reflecției, ale “spiritului” vizavi de înscrierea neîntârziată a informațiilor sunt date de-o parte pentru că sunt învechite, perspicacitatea versată tehnologic amenință să se transforme în ideologie, în apoteoză funcționării oarbe. Altfel stau lucrurile în reflectarea estetică a noilor tehnologii. La început, și în teatrul mediatic al lui Jesurun s-ar părea că nu mai e vorba decât de frecvențe, vibrații, conectări și ritmuri temporale matematizate și nu despre persoane care au o individualitate a lor. Dar această impresie e înșelătoare. Totodată, teatrul acesta păstrează amintirea modelelor narative tradiționale și moderne. În fond, acesta este chiar motivul principal ascuns: în permanență se întreprinde încercarea de a povesti ceva. Dar ceea ce poate fi bănuat a constitui “drama”, apare desfăcut în bucăți și filtrat prin modele și scheme triviale, prin povești *horror* și polițiste, filme de divertisment, benzi desenate și seriale de televiziune. În plină descompunere și izolare cu aspect monologal al amezițoarelor “mașini de vorbit”, ajunge să se simtă, dureros, o altă experiență: tristețe, izolare, amuțire. În această estetică, are loc un proces mimetic al logicii noilor medii, în sensul a ceea ce Adorno numește “mimesis al încremenirii și al împietririi”. Imaginile media sunt vehicule

ale răcelii, necesare articulării estetice – asemănare cu răceala, pentru a te putea îndepărta de ea.

8. *Video-instalația*

Domeniul acesta se cuvine pomenit pe scurt, în încheiere, deoarece, prin poziția lui de frontieră între teatru și artele plastice, a căpătat o semnificație deosebită pentru “situația” teatrului. Se știe bine că video-instalațiile sau instalațiile-*performance* ale unor Gary Hill sau Bill Viola se apropie de un proces teatral. Multe dintre aceste instalații sunt *interactive*. În cazul lor, nu avem de-a face cu jocurile și joculețele pe care le face posibile tehnologia. În 1961 și 1962, Nam Jun Paik a conceput un concert pentru pian care trebuia să se desfășoare simultan la New York și Shanghai: într-un oraș mâna stângă, în celălalt mâna dreaptă.³⁰⁷ În “Participation TV” I și II, create de Nam Jun Paik în 1963/66, observatorul produce prin vocea sa, pe un monitor color, fel de fel de linii. Montat în pasajul comercial al unui oraș german, obiectul se bucură încă după mulți ani de o mare popularitate la oameni mari și copii.³⁰⁸ Ceea ce se numește “interactiv” este în mare destul de primitiv și de un comic emoționant. Adulții, vedem aici, se pot bucura la fel ca niște copii atunci când pun în mișcare sculpturi cinetice prin zgomotele pe care le produc corpul lor în mișcare, vocile și pașii lor. Există însă exemple de reală profunzime și complexitate de combinații teatru-video, care deschid noi spații de joc. În contextul acesta, ne gândim la instalații teatrale în care contactul direct lipsește, e blocat sau deranjat (actorii se găsesc într-un spațiu inaccesibil publicului; ei nu sunt de recunoscut direct, ci numai într-un mod mijlocit sau fragmentar), ori la altele în care tehnologia mediatică este pusă în serviciul unei “însământătoare” zone esențiale a teatrului, percepția corporală. Într-o nouă instalație produsă de Studio Azzuro cu titlul “Coro”, sunt proiectate pe jos persoane dormind și care încep să se miște atunci când vizitatorul “calcă pe ele”. Bill Viola își definește munca sa ca pe o serie de încercări de a ajunge la capacitatea de a vedea cu întregul corp, de a revoca scindarea ochiului și se sprijină în acest sens pe vechi tradiții asiatice și mistice.

Video-instalația se apropie de procesul teatral prin faptul că are înscrisă în ea temporalitatea. O “bucă” a instalației sale “Pneuma”, de exemplu, durează o jumătate de oră. Observatorul are libertatea să stabilească după bunul său plac durata experienței spațiului, așa cum vrea s-o facă el. Totodată, “opera” capătă un statut imaterial. Altfel decât o pictură ce poate visa noaptea, în liniștea și siguranța muzeului, la următorul vizitator care să-i recunoască frumusețea, video-instalația nu are niciun “sens” immanent, nicio existență în afara aceleia din chiar momentul în care e văzută, niciun mesaj dincolo de întâlnire. În “The Sleepers” (1992) a lui Viola, pe jos, de cealaltă parte a unui număr de șapte vase transparente cu apă, sunt plasate tot atâtea monitoare. Pe ecranele lor se zăresc chipurile unor personaje care dorm. Observarea celor ce dorm cu o liniște asemănătoare celei a morților prin apă, îl incită pe observator să caute semne de viață pe chipurile acelor (semne care chiar apar din când în când). Tocmai dublarea barierei între oameni care stau și oamenii văzuți (imaginea pe ecran, apa) trezește dorința de a trezi cumva imaginile la viață. Efectul acesta este amplificat de faptul că spațiul aflat altminteri în întuneric este luminat numai de reflectarea ciudată în apă a imaginilor de monitor. Capetele oamenilor care dorm reprezintă, asta e poanta, doar punctul de plecare pentru experiența pe care urmează s-o parcurgă observatorul. Ele nu sunt opere solidificate. Dimpotrivă, momentul vederii, moment al unei estetici a spaimei, este organizat în anumite condiții create artificial. Este vorba de experiența *celorlalți* – care dorm, se odihnesc, sunt morți, se află departe, foarte aproape – așadar, a corpului, și a observatorului în acest moment. Pot fi implicate și sunetul, limba, zgomotul – la fel ca în “Stopping Mind” –, care apropie și mai mult instalația video de teatru. Lucrările lui Viola confirmă teza că temele situației și ritualului, care i se tot vâra pe gât teatrului postdramatic, sunt relevante și în artele avansate ale imaginii. Când vorbește despre încercarea sa de a-i conferi artei o funcție, o ancorare în viață, el precizează totodată că asta nu urmează să se întâmple în sensul înfrumusețării sau al divertismentului, nici prin răspunsuri sau teze referitoare la probleme sociale. El se referă dimpotrivă la “o funcție în sensul original al artei, în sensul unui ritual. Arta poate să-ți fie de folos, să te ajute să înveți ceva în viața ta, respectiv să aprofundezi.”³⁰⁹

“Splayed Mind Out”, realizată în 1998 la Mousonturm la Frankfurt într-o colaborare cu artistul video Gary Hill și coregraful Meg Stuart care trăiește în Belgia, explorează posibilitățile confruntării între trăirea live și imaginile video. Spatele gol al unei dansatoare, mărit enorm, apare ca imagine video supradimensionată pe un ecran de pânză în partea din spate a scenei. Pielea, intermediată prin imagine, devine o realitatea teatrală copleșitoare, este încasată în starea ei de degradare și în caracterul ei efemer. Imaginea video nu glisează în informație, suprafața corpului, mișcată și frământată de mâna dansatoarei, se transformă într-un peisaj corporal într-un prezent de neocolit. Gerald Sigmund scrie: “Punctul central de contact între dans și ceea ce numim noile medii îl constituie și aici imaginea corpului pentru care pielea umană, asemenea suprafeței unui ecran, e folosită drept suprafață de proiecție. În acest context, spațiul preia rolul unui loc în care se întâlnesc imaginile pe care oamenii și le fac unul despre celălalt. Diferențierea uzuală între real și virtual este aici complet suspendată, imaginea rămâne imagine.”³¹⁰ Legătura dintre video și dans, conceput anume și ca “videodans” în vederea reproducerii lui pe video, la fel ca și multimediatul teatru-dans (“Plan K” din Belgia) s-a putut dezvolta, transformându-se într-o varietate deosebit de atractivă a teatrului contemporan.

Gary Hill consideră că de fapt numai limba lovește în lăuntru nostru, ca o gheară, în vreme ce majoritatea imaginilor se izbesc de noi, dar sunt respinse, fiind la fel de superficiale ca și impresiile pe care le ai când privești afară dintr-o mașină aflată în mers.³¹¹ Limba nu joacă un rol direct în toate instalațiile lui, dar pare să fie atotprezentă ca problemă. Pe Hill l-am putea situa, la fel ca și pe Bill Viola, într-o estetică a neliniștii. “Nu sunt decât un zurbagiu care e complet scufundat în sine, un fel de spirit care se mișcă asemenea unui liliac prin pădure și prin poarta unui han uriaș.”³¹² Ceea ce spune Hill aici despre o altă lucrare, “Site Recite”, se potrivește și la “Tall Ships”, o video-instalație interactivă, poate cea mai cunoscută dintre toate lucrările lui Hill. “Tall Ships” a fost descrisă ca un fel de “Haunted House”, în care “se” bântuie: “Instalația este un spațiu care seamănă cu o peșteră sau cu o subterană – foarte întunecat, astfel că, la intrare, e foarte ușor să te lovești de cineva care se află deja înăuntru. Dintr-un loc ascuns vederii, pe pereții laterali sunt

proiectate imaginile a douăsprezece persoane diferite, una dintre ele pe peretele din fund, de la capătul coridorului lung de aproximativ optsprezece metri. Dacă te aproii de o imagine și te oprești în fața ei – de pildă, în fața imaginii unei persoane așezate undeva departe, în spate, aceasta reacționează, se ridică, se deplasează spre tine, rămâne o vreme în fața ta în picioare, în mărime naturală și se uită cumva la tine. Dacă pleci sau dacă rămâi pe loc prea mult, atunci, persoana se întoarce, se duce înapoi la locul de unde a plecat, se așează. Dacă ai plecat și te hotărăști să te întorci, persoana care pleca la locul ei se întoarce și se apropie din nou, ca să se mai uite cumva la tine o vreme...”³¹³

Cu ajutorul unor mijloace tehnice folosite ingenios (imaginile video sunt proiectate pe peretele întunecat printr-o lentilă, fără niciun fel de ramă, o anumită lipsă moale de șarf a imaginilor le sporește aspectul fantomatic), acest spațiu reprezintă o lume a umbrelor. E greu să nu-l asociezi cu acei *revenants* care se întorc din împărăția morților și caută să intre-n contact cu cei vii. Noțiunea de operă este și aici transformată în performanță, și anume în așa fel încât totul există numai și numai prin participarea observatorilor. La început, vizitatorul își pierde petru un moment coordonarea: nu i se oferă nici vreun “vizavi” definit cu claritate – imagine ori obiect, ca la cinema sau ca la un tablou – nici vreun spațiu unitar al întâlnirii, așa cum se-ntâmplă în teatru. Între real și iluzoriu, ne găsim într-o peșteră cumva platoniciană, un drum al lui Orfeu, o lume a duhurilor sau a umbrelor. Cadrele, ramele se dizolvă – are loc o dez-rămare care face ca întâmplarea (sau absența acesteia), să rămână cu totul și cu totul la latitudinea percepției observatorului – percepție care abia ea stabilește realitatea procesului într-un interval de timp. Acțiunea percepției devine o componentă a “operei”. Existența imaginilor create de fantezie câștigă în pondere, în vreme ce aceea a vizitatorilor percepuți ca umbre, schematic, pierde din consistență. Asemănarea care se produce în acest fel între umbre și corpurile reale face ca, în mediul mediilor, această instalație ca imperiu al trecerii între planurile realității să devină o metaforă a lumii de umbre reale a teatrului. Căci ceea ce iese în evidență în lucrări de felul acesta este întrebarea referitoare la sinele propriu prin faptul de *a fi zărit*. Să fii văzut este un act care participă la constituirea aceluia domeniu al co-prezenței ce alcătuiește nucleul teatrului.

Așa cum, într-un alt mod, suprafețele uriașe ale tablourilor unui Barnett Newman acționează asemenea unei video-instalații reușite ca *întrebare* adresată observatorului (spectatorului) cu privire la prezența lui aici, la relația sa cu celălalt, la modalitatea lui de “comunicare”.

În lucrările video ale lui Gary Hill, conștiința propriului mod de percepție se produce printr-o “îngreunare a vederii”³¹⁴, care provoacă activitatea sporită a vederii. În totală contradicție cu ceea ce s-a și observat a fi tendința iconoclastă a imaginilor obișnuite, iluzioniste, ale simulării³¹⁵, iconicul e lăsat să-și păstreze dreptul său legitim. În timp ce simularea distruge iconicul însuși, conducând, transparent, de-a dreptul la reprezentatul ei, imaginea, aici, își afirmă autonomia ca partener de joc al privirii care vede. Numai că e vorba de privirea cu întreg corpul. În instalație se naște o scenă proprie pentru vizitatorul care ia cunoștință de spațiul plastic prin corpul său, se află în mijlocul acestuia. Asta corespunde fenomenului deja analizat al spațiului teatral integrat. Hans Belting explică faptul că “celula întunecată de spațiu” se deosebește de sala de cinema precum și de monitorul de televiziune. Spațiul ei este “totodată și scena pentru mișcarea noastră în spațiu, care, prin cuvântul francez *déambuler*, se exprimă mai frumos decât prin cuvântul german: a umbla de colo-colo.”³¹⁶ Tematica imaginii – dialectica dintre imaginație și proiecție –, virulentă în lucrările video, se reîntoarce pentru observator: “În spațiul acesta ne mișcăm corporal, așa cum ne mișcăm în lume ca spațiu: în asta constă superioritatea unei instalații asupra unui monitor, în care toate imaginile sfârșesc în ramă.”³¹⁷ Totodată, prezența corporală, proprii noștri pași, în condițiile interogării actului de a vedea de către această “artă filosofică a mediilor”³¹⁸, “devin metafore ale unor cu totul alte mișcări, care se desfășoară în conștiința noastră (...) Spațiul instalației devine un simbol pentru acel loc al ‘imaginilor’ care suntem noi înșine.”³¹⁹

Reprezentăție și “reprezentabilitate”

Imagini electronice ca despovărare

O întrebare pe care teatrul mediilor o adresează spectatorului sună cam așa: De ce anume imaginea este aceea care fascinează? Ce anume creează atracția magică, (se)ducând privirea spre imagine, atunci când ochiul are de ales între a “înghiți” ceva real sau ceva imaginar? Un răspuns posibil: imaginea este sustrasă din viața reală, imaginea are o aură cu acțiune eliberatoare, care produce o senzație de plăcere la nivelul privirii. Imaginea eliberează dorința de acele împovărătoare “alte împrejurări” ale corpurilor reale, care produc în mod real, și le deturneză spre condiția de imagine de vis. “Televiziunea, casetele video, aparatele video, jocurile video și *personal computers* se unifică prin *interfețele* lor într-un sistem care alcătuiește o lume închisă în sine. Sistemul acesta îl *întruchipează* pe spectator/utilizator într-o sferă spațial-descentrată, nedeterminată temporal și parcă ‘lipsită de corp’. (...) Dincolo de asta, mediile electronice nu sunt percepute ca o *proiecție* închisă în spațiu, ci mai degrabă ca o *transpunere dispersă*. (...) Cine trăiește în această meta-lume – departe de toate referințele unei ‘lumi’ reale – acela se simte mai întâi despovărat de greutatea spirituală și fizică a acesteia din urmă. (...) ‘Momentul’ postmodern și electronic, detașat de structurile temporale, duce la o ‘prezență’ absolută (în care sistemul ‘trecut/prezent/viitor’ nu mai are niciun sens) și modifică și caracterul spațiului. (...) *De-corporalizarea* este un efect esențial al spațiului electronic. O astfel de ‘prezență’ electronică nu are nici punct de vedere, nici câmp vizual.”³²⁰ Unde oare și-ar putea găsi un punct de sprijin, având în vedere o atât de ispititoare și copleșitoare putere a lumilor virtuale, alcătuite din cyber-borg, internet, *virtual reality* șamd., o practică ce s-ar refuza unei astfel de “despovărări”? În ce mod ar putea natura vederii însăși să devină obiect al percepției conștiente, vedere a vederii, în modelul miniaturizat al situației teatrale? Cum devine posibil ca dispoziția subiectului-observator, așa cum se află el pe sine pretutindeni în trena tehnologiilor mediatice, să fie ea însăși văzută? În mod paradoxal, un răspuns ar suna cam așa: într-o altă versiune a virtualului însuși.

Corpurile teatrale se sustrag oricărui video, fiindcă ele sunt “aici” numai în măsura în care se află între corpuri. În această stare de insecuritate și de părăsire ele înmagazinează memorie: ele actualizează (și recurg la) experiență corporală. Și ele înmagazinează viitor, fiindcă obiectul amintirii lor îl constituie dorința – ca neîmplinită și de neîmplinit. Aici se găsește alternativa la imaginile electronice: arta ca proces teatral care *păstrează* într-adevăr *dimensiunea virtuală*, dimensiunea dorinței și a ne-științei. Mai întâi, teatrul este, antropologic vorbind, denumirea dată unui comportament (a juca, a se arăta, a juca roluri, a se aduna, a privi ca participare virtuală sau reală), apoi este o *situație* și abia după aceea, la urmă, reprezentare. Imaginea ca reprezentare ne dăruiește cu siguranță foarte mult: mai cu seamă sentimentul de a fi de fiecare dată pe urmele a altceva. Suntem vânătorii comorii pierdute. Suntem, mereu în urmă, pe urmele unui secret, în același timp însă în orice moment “împăcați la urmă”, fiindcă imaginea ne umple. Motivul: imaginea electronică ne ispitește prin gol. Golul nu opune rezistență. Nimic nu ne poate bloca. Nimic nu se poticnește. Imaginea electronică este idol (și nu doar *icon*). Corpul, fața – în imaginea video, ele își ajung și ne ajung. Dimpotrivă, prezența corpului real este îndotdeauna înconjurat de un aer de *dezamăgire* (productivă). Ea amintește de tristețea care, după Hegel, înconjoară statuile antice de zei: prezența lor mult prea completă și desăvârșită nu permite transcenderea materialității pe baza unui lăuntru mai spiritual, care trece dincolo de ea. Ceva asemănător se poate spune și referitor la teatru: După corp nu mai vine nimic. Am ajuns. Nimic nu poate să fie mai prezent, și nici să devină. În toată fascinația față de corpul viu, acest “rest” întotdeauna numai dorit la care nu ni se permite niciun acces, rămâne un dincolo al cadrului, un fundal. În fața vizibilității corpului real, privirea rămâne la fel ca bărbatul lui Kafka “în fața legii”. Nu există nimic în afară de această unică poartă și nu poți să treci prin ea pentru că acest obiect al dorinței este întotdeauna (în) fundal, el nu aparține niciodată formei de a fi a prezenței. În felul acesta, în teatru, corpul este semnificant (nu obiect) al dorinței. Imaginea electronică, dimpotrivă, este prim plan curat. Ea face apel la o vedere împlinită, “în prim-plan” împlinită. De vreme ce nicio altă țintă nu mai urcă în conștiință ca “fundal” al imaginii, nu poate să apară nicio lipsă. Imaginea

electronică duce lipsă de lipsă, ea conduce și glisează numai până la – imaginea următoare, în care iarăși nu există nimic care să “deranjeze”, care să ne împiedice să savurăm plenitudinea imaginii.

“Reprezentabilitate”, destin

O siluetă își face apariția pe scenă. Ea suscită interesul, pentru că acest cadru pe care-l constituie scena, montarea, acțiunea, constelația vizuală a scenei o expune. Tensiunea aparte cu care o observăm este curiozitatea legată de o explicație care urmează (și care va fi omisă). Tensiunea neliniștită nu se păstrează decât atâta timp cât mai rămâne măcar un rest din această “întrebare”. Personajul, în prezența lui, este cu toate astea – absent. Sau ar trebui spus: virtual? El rămâne *teatral* numai în ritmul și în măsura incertitudinii care reține percepția într-o mișcare de căutare. Dimensiunea neștiinței în percepția teatrală – fiecare personaj e un oracol – determină virtualitatea lui constitutivă. Pentru privirea teatrală, corpul de pe scenă se transformă în “*imagine*” într-o altă accepție a cuvântului – nu în aceea electronică, așa cum e ea analizată aici, ci în *imagine* în accepția în care înțelege Max Imdahl această noțiune. Într-o “presupunere radicală”, așa cum subliniază Bernhard Waldenfels, el postulează “posibilitatea unei privări de realitate în însuși actul vederii” și vorbește despre *imagine* în sensul emfatic, ca despre acea ocazie în care are loc vederea care, văzând, este condusă la nevăzut: “Dar poate că imaginea e și o formă de reprezentare pentru altceva, anume modelul vizibil pentru o realitate care se sustrage oricărei încercări nemijlocite precum și definitive de a o apuca, spre care trimite în ipostaza vizibilă, neavând ea însăși nici un aspect care să poată fi văzut.”³²¹ În cazul “*imaginii*” înțelese astfel, e vorba de “experiența unei absolute neputințe de a dispune.” Această formulare ne ajută să înțelegem mai exact *privarea de reprezentare* în teatru, cea care are grijă ca vederea să nu fie amăgită de iluzia disponibilității vizibilului, așa cum există ea în imaginea electronică. Privirii teatrale încordate îi este proprie așteptarea că “*odinioară*” îl va fi zărit pe celălalt. Dar această privire nu se aventurează în spații ireale din ce în ce mai îndepărtate: orbita ei se rotește în sine, arată spre înăuntru, spre coagularea și vizibilitatea siluetei care rămâne totuși o

enigmă. De aceea, privirea asta merge mână-n mână cu sentimentul lipsei, nu al împlinirii. Speranța, așa cum se înțelege, nu se împlinește pentru că plenitudinea nu insistă decât în întrebare, în curiozitate, în așteptare, în omisiune, în amintire, nu în realitatea “prezentă” a obiectului. Personajul teatral are o realitate care e tot mereu doar aceea a *sosirii*, nu a prezenței. Ținând cont de ținta virtuală – a “reprezentării” plenitudinii (sau în plenitudine) – numim acest mod de a fi al personajului teatral *reprezentabilitatea* lui. Dar imaginile electronice care traversează golul, care împlinesc dorința, care neagă frontiera, sunt, prin comparație, o realizare a *reprezentării*. Aici e nevoie de o serie de explicații.

Scrierea lui Walter Benjamni despre traducători definește “traductibilitatea” ca o finalitate necesară a anumitor texte și care ar fi valabilă și atunci când aceste scrieri nu ar ajunge niciodată să fie traduse satisfăcător. În același text se spune, despre faptul că unele evenimente sunt de neuitat, că ele ar trebui să se poată numi de neuitat și atunci când toți oamenii le-ar fi uitat, dar că esenței lor le-ar corespunde să fie de neuitat. Chiar și atunci, ele ar fi, spune Benjamin, obiectul unei *alte* memorări, pe care Benjamin o interpretează ca amintirea lui Dumnezeu. Într-un sens asemănător, “reprezentabilitatea” este o dimensiune fundamentală a teatrului. Ceea ce a făcut posibilă chiar existența tragediei antice a fost gândul că vieții omenești ar trebui să-i fie inerentă un fel de coerență inaccesibilă chiar și cunoașterii omului însuși, o structură, o rețea de legături – reprezentabilă, vizibilă numai dintr-un cu totul alt punct de vedere, în care oamenii nici măcar nu se pot situa: acela al “zeilor”. În pofida hazardului, deloc negat, dimpotrivă, evidențiat de o manieră extremă, pe care omul îl împărtășește cu toate celelalte ființe și împrejurări, în ciuda faptului că e expus haosului și lui Tyche, discursul tragediei antice spune că *reprezentabilitatea* existenței sale ca ființă vorbitoare ar trebui să fie indispensabilă în acest sens: viața nu ajunge niciodată la o asemenea reprezentare, dar, prin faptul că este articulată teatral, se vedește reprezentabilitatea ei. În niciun moment, ea nu este dată, nu este un “datum”, fiindcă, așa cum ar spune Benjamin, esenței ei i-ar corespunde să fie reprezentată într-o *altă* sferă. Imaginile mediatice, dimpotrivă, nu sunt *nimic altceva decât date*. În teatru, actorul e cel care

tulbură imaginea. Imaginile electronice dimpotrivă evocă imaginea împlinirii, fantasma contactului “instantaneu” cu obiectul dorinței. În teatru, obiectul percepției nu este dat, ci dă, sosește, dependent de răspunsul din cor și din public într-un “cerc de curent electric incandescent” (Heiner Müller), în care semnificantele sunt mereu doar preluate și însărcinate, toate, să ajungă mai departe: de la reprezentat ele ajung la actor, de la acesta la spectatori, de la aceștia înapoi la el. Reprezentabilitatea e inerentă acestui proces temporal și rămâne într-o tensiune de neîmpăcat vizavi de toate reprezentările care vor să rămână în loc și pe care le traversează.

Poate părea surprinzător faptul că, în locul acesta, este adus în joc poate cel mai vechi dintre trucurile teatrale, cel numit îndeobște *destin*. Pentru teatru pare să fie într-adevăr de folos formula că destinul e un *alt cuvânt pentru reprezentabilitate*. Imaginea electronică, înțeleasă ca domeniu al reprezentabilității, nu este nimic altceva decât o garanție a inexistenței destinului. Reprezentabilitatea ca experiență totodată estetică și etică e o manifestare a destinului, tema principală a teatrului tragic. Dacă, însă, teatrul dramatic a capturat destinul după modelul anticilor în cadrele unei narațiuni, ale derulării unei fabule, în teatrul postdramatic se ajunge la o articulație care nu este fixată de acțiune, ci de apariția corpului: aici, destinul nu vorbește din mit, ci din gest. Aristotel și, după el, aproape întreaga teorie teatrală, a stabilit că tragedia trebuie să fie un întreg care are început, mijloc și sfârșit. Bineînțeles că asta era o viziune paradoxală, fiindcă, în realitate, chiar și în cea povestită, nu există un început, ceva care, spune Aristotel, să nu aibă premise, și nici sfârșit, așadar ceva din care nu mai decurge nimic. Dar ceea ce afirmă Aristotel în formularea lui – doar aparent de la sine înțeleasă – este nici mai mult, nici mai puțin decât formula abstractă a *legii oricărei reprezentări*. Întregul cu început, mijloc și sfârșit este *cadru*. Dar e zadarnic ca orice reprezentare să fie obligată să afirme un astfel de cadru. Destinul (sau reprezentabilitatea) îl transcende, în același sens în care viața omenească transcende viața biologică prin abundență și prin aprofundarea și multiplicarea oglindită în el a imaginilor lui. Reprezentabilitatea, legea mișcării realității teatrale nu se află așadar nicidecum în contradicție cu înțelegerea faptului că despre realitatea

umană nu poate fi vorba decât cu condiția ca ea să rămână – de nereprezentat.

Imaginea mediatică cunoaște reprezentabilitatea: ca matematizare în principiu nemărginită. Dar întrebarea despre o reprezentabilitate constitutivă, care rămâne *întotdeauna* virtuală, nu se pune aici. Mediul se închide într-un circuit electric alcătuit din enunțuri matematice, din elemente existente, aflate înaintea ochilor. Reprezentarea este aici parafraza pentru informație. În 1979, în “La condition postmoderne”, Lyotard a constatat că, în condițiile generalizării tehnologiilor comunicaționale, tot ceea ce nu poate prelua forma informației va fi eliminat din fondul de cunoaștere al societății. Destinul acesta ar putea lovi și teatrul, căci “teatrul”, în sensul emfatic și ideal în care e discutat aici, procedează exact invers, purtând într-adevăr toată informația în altceva, în virtualitate. Ca să poată să apară reprezentabilitatea, el face chiar reprezentația. Ceea ce spectatorul vede realmente în fața lui este deja transformat în figura cu caracter de semn a unui posibil nederminat, așadar părăsește domeniul privirii și transformă orice formă percepută în indiciul a ceva resimțit ca absență. “Teatrul” face până și din cea mai simplă reprezentare a morții o virtualitate inimaginabilă. Și vice-versa, imaginea electronică permite și cere să se vadă până și lucrurile cele mai puțin posibile. Niciun spațiu gol pentru un alt tip de eficacitate, numai realitatea. Poate că, de ce nu, ne aflăm demult pe drumul care nu duce în imagini, având înaintea ochilor numai și numai variațiuni ale modelului ideal care e lipsa oricărui destin, Word Perfect al comunicării virtuale. Nu se poate ști, fiindcă nici destinul acesta nu apare într-o posibilă reprezentare, el va fi fost și atâta tot. Heiner Müller: “Nimic nu este așa cum a rămas.”

EPILOG

Politicul

Studiul teatrului postdramatic nu avut drept scop să procedeze la o derivare a noilor modalități de structurare teatrală din relațiile sociale. Pe de o parte, astfel de abordări se dovedesc de regulă insuficiente, chiar și în cazul unor obiecte aflate mai departe în trecut – cât de puțină încredere ar trebui așadar să avem, atunci când e vorba de prezentul asupra căruia e imposibil să avem o perspectivă satisfăcătoare și în care se succed amețitor de repede analize ample ale situației mondiale, cât se poate de contradictorii, dar nicidecum mai puțin complexe. Cu toate astea, într-o realitate dolidă de conflicte sociale și politice, războaie civile, mizerie, oprimare, sărăcie crescândă și nedreptate socială, s-ar cuveni ca în încheiere să procedăm la o serie de reflecții mai generale asupra modului în care poate fi gândită relația dintre teatrul postdramatic și politic. Politice sunt problemele care au de-a face cu puterea socială. Multă vreme, problemele puterii au fost concepute în domeniul dreptului, cu fenomenele lui de frontieră care sunt revoluția, anarhia, războiul, starea excepțională. Atunci când societatea – în pofida tendințelor izbitoare de a plasa toate domeniile vieții sub semnul juridicului – organizează “puterea” din ce în ce mai mult ca micro-fizică, ca o rețea în care până și elita conducerii politice abia dacă mai are vreo putere reală asupra proceselor economico-politice, ca să nu mai vorbim de personalitățile individuale, atunci, conflictul politic are tendința să se sustragă concepției și reprezentării scenice iar deținătorii vizibili ai unor poziții de drept abia dacă mai ajung să se confrunte ca adversari politici. Singurul lucru care,

în aceste condiții, mai câștigă oarecum calitatea de fenomen accesibil intuiției este *suspendarea* modurilor de comportament normale, juridice, politice, așadar elementele eminamente non-politice: teroarea, anarhia, demența, disperarea, râsul, revolta, asocialul – și, deja latent postulată în asta, negarea fanatică și fundamentalistă a criteriilor de acțiune immanent seculare și motivate rațional. Pe imanența acestor criterii s-a bazat însă, de la Machiavelli încoace, delimitarea politicului ca plan autonom de argumentare.

Despre manifeste

Dacă privim teatrul ca practică publică, de impact public, atunci e inevitabilă concluzia că i s-au *pierdut* aproape toate acele *funcții* numite în mod obișnuit “politice”. El nu mai este centru al unei polis, loc în care cetatea să ajungă să se înțeleagă pe sine; chestiune a unor minorități, teatrul nu mai poate să fie nici “teatru național”, așadar instituție menită să contribuie la consolidarea unei “identități” culturale, istorice. Teatrul în scopul unei propagande de clasă sau al autoafirmării politice (ca în anii 20) este depășit sociologic și politic, teatrul ca mediu al explicării unor neajunsuri ale societății își mai găsește doar cu greu locul în comparație cu mediile, știrile, revistele, ziarele – toate acestea având o acțiune mult mai rapidă și mai actuală. De cele mai multe ori, o piesă care se vrea scrisă în liniște, editată, apoi montată, ajunge pe scenă abia când temele publice s-au schimbat din nou. Doar în mod excepțional mai ajunge teatrul să joace rolul unei instanțe de critică socială, al unei tribune a unei vieți publice deviate. În Est, liberalizarea i-a răpit acestuia, peste noapte, mari părți din public – mai exact, pe acelea care apreciaseră teatrul ca alternativă a vieții publice numai în condițiile cenzurii asupra ziarelor și televiziunii. Și teatrul ca loc în care sunt apărute interesele minorităților devine vetust, atunci când fiecare minoritate își găsește problemele tratate săptămânal în publicații speciale. Desigur, în anumite cazuri, teatrul ca mediu al adunării publice mai poate provoca o percepție accentuată a nedreptății, el se poate implica în lupta pentru mai multă toleranță și înțelegere. În 1966, Peter Brook și Royal Shakespeare Company încă mai puteau spera să producă un impact politic cu amestecul de

teatru documentar, ritual și happening din “US”, la fel, în anii 70, proiectele lucrate colectiv, atât ca text, cât și ca spectacol, ale unor David Hare și Howard Brenton. În linii mari, însă, s-a terminat cu teatrul ca loc în care pot fi desfășurate și tematizate ciocniri fundamentale între valori sociale. Când tineri autori britanici ca Mark Ravenhill (“Shopping and Fucking”) scriu piese politice noi pe baza prezentării realiste a unor medii sociale, când Jo Fabian face teatru-dans politic (“Whisky and Flags”), când unii artiști discută, în lucrări teatrale de înalt nivel artistic, chestiuni ale celei mai recente istorii germano-evreiești (Andrea Morein) – atunci, la o privire mai atentă, vedem că lucrurile acestea nu schimbă cu nimic imaginea de ansamblu. În cele mai bune cazuri, și aici, temele politice sunt acoperite de autoexplorări sufletești dureroase.

“Eficiența”, sau impactul politic efectiv – un criteriu după care trebuie să poată fi măsurat teatrul cu intenții politice, la fel ca acțiunea politică în general – este cât se poate de îndoielnică la toate formele de teatru nemijlocit politic. Chiar și în perioada de înflorire *Agitprop* și a revistei politice, a piesei didactice și a teatrului tezist din timpul Republicii de la Weimar, e îndoielnică că toate acestea au format sau modificat într-o măsură semnificativă convingerile politice. Probabil că teatrul politic era de cele mai multe un ritual de confirmare pentru cei deja convinși. Astăzi, într-o epocă a discursului politic neîntrerupt pe toate canalele, lucrurile nu stau altfel, cel puțin nu în țările central europene. (Cum vor fi funcționând, politic, în contexte cu totul diferite, de pildă acel popular-politic “Teatro Macunaima” din Brazilia, cel numit “Market Theatre” în Johannesburg și numeroase teatre latino-americane, africane sau asiatice este greu de apreciat de aici. Sigur pare doar că, în Europa Centrală, aceste formule pot foarte greu să aibă o platformă de funcționare, chiar dacă în unele cazuri – “Woza Albert!”, cu interpreți de la Market Theatre, pus în scenă de Peter Brook la Paris – ele fascinează publicul prin spirit și vitalitate.)

În teatrul german a existat, firește, tradiția unui soi de publicistică teatrală și ea poate să-și afirme în continuare viabilitatea. Serile de teatru-dans ale lui Johann Kresnik despre personalități politice cunoscute, de la Rosa Luxemburg la Frieda Kahlo și până la Ulrike Meinhof și Ernst Jünger ar putea fi un exemplu eclatant în acest sens. Acestea

sunt *manifeste politice dansate*, teatru-dans cu teză și intens vizual. Deoarece uneori aceste manifeste au o tendință de moralism lozincard, se poate pune la îndoială valoarea lor politică (aceea artistică nu face obiectul acestei discuții), dar teatrul-manifest deschis reprezintă o posibilitate legitimă a provocării politice, atunci când lucrează cu argumente teatrale. Cu toate astea, și acest teatru cu intenții politice se confruntă cu problema pe care Adorno a amendat-o la piesele ale lui Hochhuth: fixarea pe nume proprii, pe personalități cunoscute ratează realitatea propriu-zis politică, pentru că aceasta se vedește în structuri, în complexe ale puterii și norme de comportament, nu în exponenții cei mai cunoscuți ai politicii. Documentele coregrafice grosolane ale lui Kresnik provoacă de obicei dispute aprige și, în acest sens, ele funcționează “politic”. Puținele exemple de teatru reușit pe teme din politică nu fac totuși decât să confirme aprecierea generală că posibilitatea propriu-zisă a teatrului constă într-o abordare cu mult mai indirectă a unor teme politice.

Teatru intercultural

Unii văd dimensiunea politică a teatrului într-o înțelegere “interculturală”. Posibilitatea aceasta nu va fi respinsă cu fermitate, dar oare nu există apologeti ai interculturalității precum Pavis, Schechner sau Brook, care au fost aprig criticați³²² pentru apropierea lipsită de respect și superficială, pentru exploatarea cultural-imperialistă a celorlalte culturi – atitudine care ar fi fost ascunsă în multiplele lor atitudini interculturale? Nu numai celebrul spectacol al lui Brook “Mahabharata”, dar și un alt spectacol bine cunoscut de teatru intercultural, “The Gospel at Colonus” al lui Lee Breuer, care a combinat tradiția teatrală greco-europeană cu tradiții afro-americane și creștine a avut parte nu doar de încuviințare, ci și de critici brutale, care-l incriminau ca exemplu de tratare patriarhală a unei culturi oprimă de către una dominantă. O anume ambivalență subterană a comunicării interculturale rămâne valabilă câtă vreme formele de exprimare culturală sunt întotdeauna și forme ale unei culturi dominante din punctul de vedere al puterii politice și al uneia reprimă, între acestea neavând loc doar un simplu proces de “comunicare”. În loc să alergăm după imaginea de vis a unei “sinteze comunicative transcul-

turale de tip nou prin performance”, pare mai cinstit ca, împreună cu Andrzej Wirth, să luăm act pur și simplu de folosirea celor mai diverse modele și embleme culturale de la un capăt la altul al peisajului teatral internațional, dar fără să sperăm că interculturalitatea ne va oferi o nouă platformă care să țină loc de arenă politică publică. E vorba, aici, ca să împrumutăm termenii lui Wirth, mai mult de “iconofilie” decât de interculturalitate.³²³ Într-un gest de încuviințare a scepticismului împotriva ideii de teatru intercultural ajunge să se transforme, împotriva voinței lui, un studiu întreprins chiar de Pavis care, în cazul a două sau trei spectacole analizate mai îndeaproape (“Lear” al lui Robert Wilson, Frankfurt, 1990; “Furtuna” lui Peter Brook, Paris, 1990, și “Măsură pentru măsură” al lui Peter Zadek, Paris, 1991) nu poate confirma de fapt nicio comunicare interculturală care ar avea loc cu adevărat; și nici argumentele aduse în favoarea evaluării pozitive a montării interculturale a lui Brook cu “Furtuna” nu sunt tocmai convingătoare.³²⁴

Noțiunea de “interculturalitate” ar trebui să trezească mai multe îndoieli politice decât se întâmplă în mod obișnuit. Ea este, ce-i drept, preferabilă aceleia de multiculturalism, care favorizează în mai mare măsură respingerea reciprocă și autoafirmarea agresivă a identităților culturale de grup, decât idealul urban al influențării reciproce. Iar schimbul intercultural la rândul său nu se desfășoară nicicum în sensul unei reprezentări culturale: Wole Soyinka nu prelucrează ca reprezentant al culturii africane un text de Brecht ca reprezentant al aceleia europene. Făcând abstracție de întrebarea ce anume ar fi în general cultura africană (sau europeană sau germană), se întâmplă că cei mai mulți dintre artiști dau dovadă de o anumită alienare și atunci când se confruntă cu “propria” lor cultură, în care ocupă o poziție disidentă, deviantă, marginală.³²⁵ Un bun exemplu de teatru intercultural cu șansele și cu problemele lui cu tot a fost un spectacol cu titlul “Protestatarii aborigeni confruntă Proclamația Republicii Australia din 26 ianuarie 2001 cu producția teatrală MISIUNEA de Heiner Müller”, care a putut fi văzută la Weimar în 1966. Proiectul a avut premiera absolută la Sydney. Pe baza unor eforturi de pregătire dificile, care s-au întins pe mai mulți ani, a fost realizată ideea germanistului Gerhard Fischer, care predă în Australia, de a se monta un text – născut la inițiativa lui Fischer – al autorului aborigen

Mudrooroo, în care se arată cum intenția unui grup de actori aborigeni de a juca, cu intenții politice, “Misiunea”, unul dintre textele cele mai importante ale lui Müller, duce la conflicte din ce în ce mai violente. Este mult prea mare distanța care desparte conștiința politică a actorilor de modul profund sceptic de a vedea lucrurile al autorului european, care și-a declarat totuși de fiecare dată simpatia politică față “lumea a treia”. Piesa lui Müller, cu subtitlul “Amintiri dintr-o revoluție”, se învârteste în jurul unei povești despre trei emisari ai Franței revoluționare care trebuie să declanșeze în Jamaica o răscoală a populației de culoare împotriva stăpânilor coloniali. Piesa se sfârșește cu trădare și eșecul revoluției, dar lansează cu atât mai direct și brutal întrebarea referitoare la exploatarea, în continuare, a raselor și claselor. Montarea semnată de Noel Tovey a devenit un eveniment politic la Sydney tocmai prin distanța greu de trecut dintre autor și oamenii de teatru. Prelucrarea întreprinsă de Mudrooroo arată cum trupa de teatru sfârșește prin a decide cu majoritate de voturi să nu reprezinte textul lui Müller (care, de-a lungul repetițiilor prezentate în piesă, este practic prezentată integral publicului). – Un alt caz este lucrarea teatrală a lui Guillermo Gómez-Penna și Robert Sifuentes, “Borderama” (1995), care au dezvoltat un stil teatral propriu bazat pe experiența lor în ținutul de frontieră dintre SUA și Mexic, pentru a conferi expresie experienței “interculturale” a oprimării și marginalizării. Spectacolul reunește *radio art*, hip-hop, televiziunea prin cablu, filmul și literatura. Emigrație, treceri de frontieră, criminalitate, rasism și xenofobie – toate acestea sunt transpuse într-o formă teatrală care se mișcă cu aiuritoare lejeritate între *talk show*, sport, parodii cinematografică și cuvântări, demonstrație, cabaret, atmosferă de club de noapte și pop agresiv. Un performance realizat înaintea acestui spectacol, “Two Undiscovered Americans Visit...”, fusese un mare succes internațional la începutul anilor 90.³²⁶

Reprezentăția, măsura și depășirea ei

În contextul dificultății de a dezvolta forme adecvate de teatru politic, întâlnim întoarcerea, pe cât de răspândită, pe atât de îndoielnică la o *morală* înșelător *nemijlocită* și aparent independentă de ambiguitățile

lumii politice. În teatru, ea favorizează reîntoarcerea ideii de “teatru ca instituție morală” (Schiller) – care va suferi totuși mereu de pe urma faptului că nici ea nu prea mai reușește să creadă cu adevărat în această condiție a ei. Pe de altă parte, teatrul poate să deconstruiască cu mijloace artistice spațiul discursului politic însuși – în măsura în care acesta din urmă susține teza, opinia, ordinea, legea, integritatea organic gândită a corpului politic – și poate să dezvăluie constituția latent autoritară a acestuia. Asta se întâmplă prin demontarea certitudinilor discursive ale politicului, prin demascarea retoricii, prin deschiderea unui demers de reprezentare non-thetică (în sensul folosit de Julia Kristeva). Atunci când dimensiunea politică a teatrului nu trebuie copiată integral, este necesar să se constate înainte de orice altceva următorul lucru: Problema teatrului politic se schimbă radical în condițiile societății informațiilor. Faptul că pe scenă sunt prezentați oameni oprimați politic nu face ca teatrul să fie politic. Iar dacă, din politic și din aspectele lui senzaționale, sunt extrase doar efecte distractive, atunci, poate că teatrul este politic – dar exclusiv în sensul rău al consolidării, cel puțin inconștiente, a relațiilor. Teatrul abia dacă devine mai politic prin tematizarea directă a politicului; el o face în schimb prin conținutul implicit al *modului său de reprezentare*. (Acesta nu implică însă doar anumite forme, ci și un mod de lucru de fiecare dată diferit. Despre lucrul acesta nu prea a fost vorba în acest studiu, dar ar merita o cercetare aparte măsura în care conținutul politic poate fi fundamentat în maniera de a face teatru.) Teatrul – nu ca teză, ci ca practică – înfățișează în mod exemplar o împletire a eterogenului care simbolizează utopiile unei “alte vieți”: muncă spirituală, artistică și corporală, activitate individuală și colectivă – toate sunt reprezentate aici. Astfel, el poate să se afirme ca formă de practică a rezistenței deja prin faptul că dizolvă obiectualizarea de acțiuni și lucrări în produse, obiecte și informații. Forțându-și caracterul de eveniment, teatrul revelează sufletul produsului mort, munca artistică vie, pentru care totul rămâne imprevizibil și de descoperit în continuare. După constituția *practicii* sale, teatrul este așadar virtualmente politic.

Politicul este acel lucru care stabilește măsura, subliniază Julia Kristeva. Politicul stă sub legea legii. El nu poate decât să statueze: o ordine, o regulă, o putere care e valabilă pentru toți, o măsură comună.³²⁷ Legea

socio-simbolică este măsura comună, politicul – domeniul confirmării acesteia, al afirmării, asigurării, adaptării ei la mersul schimbător al lucrurilor, desființarea sau modificarea ei. Prin urmare există o prăpastie de netrecut între politicul care face regula și arta care, s-o spunem simplu, e de fiecare dată excepția: excepția de la orice regulă, afirmare a abaterii de la regulă până și în regula însăși. Teatrul ca formă de comportament estetic e de negândit fără momentul încălcării prescripției, al *depășirii barierei*. Împotriva acestei afirmații se ridică un argument omniprezent mai ales în dezbaterile americană. Dacă este adevărat diagnosticul, frecvent reprezentat acolo, că prezentul este determinat de prăbușirea tradiționalei opoziții structurale între cultural și economic prin transformarea concomitentă în marfă a celui dintâi și transformarea în simbol a celui de-al doilea³²⁸, atunci e la îndemână teza că o politică “avangardistă” a trecerii barierei devine imposibilă din cauză că ea are nevoie de granițe culturale (pe care să le poată depăși), dar că asemenea granițe devin totuși lipsite de semnificație în orizontul aparent nemărginit al capitalismului multinațional³²⁹. Prin urmare, s-ar putea ca, în arte, să nu mai existe o politică de trecere a barierei (“transgressive”), ci una, de acum încolo, doar a rezistenței (“resistant”). Abstracție făcând de faptul că, la o analiză mai aplicată a ceea ce înseamnă noțiunile de “transgressive” și “resistant” în discuția americană, e posibil ca diferența să se reducă puțin, e suficient să formulăm aici teza că momentul transgresiv rămâne esențial pentru înțelegerea tuturor artelor, nu doar a celor politice. Ea privilegiază, până și în “creația colectivă”, individualul prin excelență, privilegiază ceea ce rămâne de necuantificat chiar și în relația cu cea mai bună dintre legi, în al cărei domeniu se dorește *calcularea* până și a imprevizibilului. În artă se aude întotdeauna și glasul lui Fatzer al lui Brecht:

Voi însă calculați până dincolo de virgulă
 Ceea ce îmi rămâne de făcut mie, și luați asta-n calcul.
 Dar eu nu am s-o fac! Socotiți!
 Socotiți rezistența de zece bani a lui Fatzer
 Și ideea care îi vine zilnic!
 Evaluați pornind de la abisul meu
 Treceți cinci pentru neprevăzut

Țineți din tot ce se găsește în mine
Doar ceea ce-i folositor pentru voi.
Restul e Fater.³³⁰

E greu de crezut că teatrul însuși ar fi putut să apară fără actul hibrid prin care un individ s-a desprins de colectiv, purtat de impulsul de a păși în necunoscut, într-o posibilitate de neimaginat; fără curajul de a trece o graniță, de a trece toate granițele colectivului. Nu există teatru fără dramatizarea de sine, fără exagerare, fără overdressing, fără a se revendica atenție pentru acest unic corp propriu, pentru vocea, mișcarea, prezența lui și pentru ceea ce are de spus. Fără îndoială că, la originea practicii teatrului, se găsește și punerea în scenă a sinelui, dictată de rațiunea unui scop specific, a șamanului, a șefului și principelui care, cu o gestică și cu o costumație excesivă, își manifestau poziția lor deosebită în fața colectivității: teatrul ca efect al puterii. Totodată, însă, teatrul este și o practica asupra unui material semnificativ și cu acesta, o practică ce nu creează ierarhii ale puterii, ci aduce nou și haos în percepția ordonată, ordonatoare. Ca deschidere a unui *procedere* logo-centric, în care predomină identificarea în favoarea unei practici ce nu se teme de suspendarea funcției de a desemna, de întreruperea și oprirea ei, teatrul poate să fie politic. Teza aceasta conține paradoxul doar aparent că teatrul este politic în aceeași măsură în care el întrerupe și “degradează” și categoriile politicului însuși, în loc să mizeze pe legi noi, oricât de bine intenționate ar fi acestea.

Afformance Art?

În locul acesta ni se oferă ocazia să inserăm o reflecție care ține de filosofia limbii, dar e și politică totodată și care plasează încă o dată problema teatrului politic într-o nouă lumină. Câtă vreme componenta politică a teatrului e privită ca forță opusă – ea însăși politică – ori ca poziție opusă și acțiune, în loc să fie recunoscută ca *non-acțiune* și întrerupere a legii, avem de-a face cu o miză greșită. Dacă acțiunea cu semne lingvistice (nu simpla constatare) a fost determinată de teoria actului vorbirii ca performativă, atunci teatrul nu este un act performativ în sensul deplin al cuvântului. El se comportă numai ca și când ar fi

astfel. Teatrul nu e nici măcar teză, ci o formă de articulare care se susține theticului, activului în totalitatea lui, reducându-se la o parte. Am putea împrumuta noțiunea, elaborată în contexte diferite, a *afformativului* (Werner Hamacher³³¹) și să numim teatrul *afformance art*, pentru a sugera acest element oarecum non-performativ în apropierea performance-ului. În vreme ce făptuitorii politicului știu numai rareori ce anume comit, ei se leagă totuși într-o certitudine – poate înșelătoare – cum că ei chiar fac ceva, că ceea ce fac ei este în orice caz o făptuire. Și, chiar dacă nu știu ce anume înseamnă asta, ei nutresc totuși iluzia – poate binefăcătoare, dar îndoielnică – cum că totuși ceea ce fac ei ar avea o anume “însemnătate”. Nu la fel stau lucrurile cu teatrul, care nici măcar nu produce un obiect, care e înșelător ca acțiune, care amăgește chiar și atunci când iluzia este în mod deschis subminată și care chiar și atunci este “real” doar într-o manieră ambiguă – când, ferindu-se de aparența falsă, se apropie de real. Teatrul îmbibă orice reprezentare cu incertitudinea că ceva a fost reprezentat; fiecare act, cu incertitudinea că a fost un act; fiecare teză, fiecare poziție, fiecare operă, fiecare sens cu o ezitare și cu o posibilă anulare. Poate că teatrul nu poate să știe în general dacă face ceva, dacă generează ceva și dacă mai și înseamnă ceva. De aceea el face din ce în ce mai puțin – abstracție făcând de forma de divertisment de mase, pe cât de rodnică, pe atât de ridicolă, a *musical*-ului. Produce din ce în ce mai puțină semnificație, poate din cauză că, în apropierea punctului zero (în *fun*, în imobilitate, în tăcerea privirilor), ceva s-ar putea întâmpla: un Acum. Performativ îndoielnic, *afformance art*.

De fiecare dată când e vorba de diferențierea fără echivoc (și imposibilă) a teatrului de performance, apare gândul de a opune performance-ul, care ar fi o acțiune “reală”, teatrului ca domeniu al ficțiunii, al acțiunii de tip “ca și când”, un domeniu în care se înțelege și în care granițele sunt clare. Unii merg până acolo încât, în acest context, situează performance-ul pe aceeași treaptă cu actul *terrorist*³³². Doar amândouă se desfășoară într-un timp real, istoric, performerii acționează ca fiind ei înșiși și totodată capătă o semnificație simbolică șamd. Chiar dacă admitem o serie de asemănări structurale relevante între terorism și performance, hotărâtoare rămâne această deosebire: cel de-al doilea nu are

loc ca *mijloc* pentru un alt scop (politic); în sensul acesta, el este ca performance tocmai “aformativ”, adică nu este un simplu act performativ. La acțiunea teroristă e vorba dimpotrivă de *stabilirea unui scop* – indiferent cum ar fi evaluat acesta – politic sau de altă natură. Actul terorist e intențional, este performanță, și anume de la un capăt la altul, un act și o intenționalitate în domeniul logicii mijloacelor și scopului.

Dramă și societate

Cu toate că întrebarea referitoare la caracterul politic al esteticului privește artele în general și *toate* formele de teatru, se impun atenției relațiile dintre estetica postdramatică și posibilă dimensiune politică a teatrului, relații al căror ecou se face auzit încă din întrebarea, atât de la îndemână: există teatru politic fără poveste? Fără fabulă, în sens brechtian? Este teatrul dependent de fabulă ca vehicol al imitării lumii pentru ca el să poată reprezenta politicul, așa cum cred mulți? Dacă munca artistică a teatrului avansat face parte din acele “ways of worldmaking” (Nelson Goodman) care sunt cele mai pasibile de a conține potențialul de reflecție, atunci ar putea părea paradoxal că, făcând asta, teatrul renunță aparent fără luptă la un punct forte așa-zicând consfințit de tradiție: drama. Oare nu ar fi aici adevăratul lui loc pe piață? Căci formele și genurile oferă întotdeauna și posibilități de înțelegere reciprocă asupra unei zone de experiență colectivă, nu doar particulară – formele artistice sunt modele de experiență colectivă încheiate. Oare cum poate să funcționeze un *theatrum mundi*, fără posibilitățile ficționalizării dramatice și toată bogăția aferentă de șanse de joc între o *dramatis persona* fictivă, dar percepută cumva ca fiind cvasi-reală, și actorul real? Ar putea să apară într-adevăr temerea că dizolvarea canonului tradițional al formelor trebuie să ducă la pustiirea unor mari suprafețe ale interogației referitoare la experiența omului. Când colo, ia te uită: panorama teatrului postdramatic arată că grija aceasta e neîntemeiată; că noul dă viață mai concludent esenței, șansei specifice a teatrului. În măsura în care, așa cum se întâmplă în teatrul cel mai nou, nu este prezentat un personaj fictiv (în eternitatea lui imaginară, Hamlet), ci este expus corpul actorului în temporalitatea sa, ies în evidență teme ale celor mai vechi tradiții

teatrale: secretul, moartea, declinul, despărțirea, bătrânețea, vinovăția, tragicul și erosul revin la viață – firește, într-o formă nouă. În timpul real al scenei, moartea poate să fie o ieșire însoțită cu căldură, nu o tragedie fictivă, ci un gest scenic “gândit ca moarte”, dar de acum înainte gestul simplu înmagazinează întreaga greutate a fundamentalei experiențe “cotidiene” a despărțirii. Teatrul postdramatic s-a apropiat mai mult de banal și de trivial, de simplitatea unei întâlniri, a unei priviri, a unei situații comune. Prin asta, teatrul dă și un posibil răspuns la saturația față de avalanșa zilnică de formule artificiale de supralicitare. A devenit insuportabilă dramatizarea inflaționistă a senzațiilor zilnice care anesteziază senzorialul. Nu e vorba de supraînălțarea, ci de adâncirea unei situații, a unei împrejurări. Gândind politic: e vorba în același timp de destinul erorilor imaginației dramatice.

Eseul lui Althusser despre Bertolazzi și Brecht a lămurit, cu decenii în urmă, modul în care poate fi conceput un teatru politic: în așa fel încât să lase fantasmagoria dramatică a subiectului să se spargă de zidul imobil al unui “alt” timp al socialului. Ceea ce este trăit și / sau stilizat ca ‘dramă’ nu este altceva decât ‘perspectivarea’ inexorabil înșelătoare a unei întâmplări ca acțiune. Întâmplarea e interpretată ca gest de a face: asta este formula lui Nietzsche pentru mitologizare. Formularea desemnează și percepția realității de către individ (percepție iluzorie prin natura ei), “veșnica” lui ideologie a unei percepții în mod spontan antropomorfizante. Aproape că doar existența teroriștilor și senzația experiențelor umane individuale vizavi de o serie de răsturnări politice mai creează o anume plauzibilitate nevoii de a articula realitatea ca dramă, de cele mai multe ori ca melodramă, și de a muta astfel accentul asupra minusculilor spații de libertate de acțiune pentru formele de acțiune umană individuală. *Experiența scindării* ca nucleu al teatrului politic (așa cum a fost elaborată această noțiune de Althusser), lovește prin urmare nervul politicii ca temă a teatrului. Althusser a putut să arate cum, la Brecht, teatrul epic abordează alteritatea a două timpuri: unul este timpul nedialectic, masiv, inaccesibil individului, al procesului social și istoric, celălalt e tiparul temporal iluzoriu al trăirii subiective – melodrama. În sensul acesta, astăzi mai pare încă posibilă politica unui teatru care transformă în experiență iluziile subiectului și realitatea, eterogenă prin com-

parație, a proceselor sociale ca relație a lipsei de relații, ca discrepanță și “alteritate”.

Între timp, aproape orice formă pare mai potrivită pentru a formula realitate decât acțiunea cuazal-logică și evenimentele pe care aceasta le atribuie deciziilor unor indivizi. Drama și societatea nu ajung una la cealaltă. Însă, atunci când teatrul dramatic pierde teren într-un mod atât de “dramatic”, lucrul acesta poate să fie un semn al faptului că forma de trăire din însăși realitatea căreia îi corepunde această formă de artă se află în retragere. Întrebarea referitoare la cauzele regresului și ale faptului că întruchiparea dramatică își pierde tot mai mult din firescul ei nu poate fi abordată aici și cu atât mai puțin rezolvată. Ne vom mulțumi doar cu câteva reflecții. O primă teză ar putea suna cam așa: Când drama modernă se fundamentează pe omul care se proiectează în raporturile interumane, atunci teatrul postdramatic se bazează pe omul căruia, așa se pare, *nici măcar cel mai conflictual lucru nu vrea să-i mai apară ca dramă*. Forma de spectacol numită “dramă” se găsește la îndemână, dar apucă în gol atunci când trebuie să dea formă unei realități trăite (dincolo de iluziile melodramatice). Fără îndoială că mai există momente în care, în lupta dintre cei ce dețin puterea, mai putem recunoaște un anume “dramatism”, dar pentru foarte scurt timp, fiindcă imediat se vede iarăși că, în principiu, deciziile legate de adevăratele probleme sunt luate în niște blocuri ale puterii, și nicidecum de către protagoniștii care sânt interșanjabili în proza relațiilor burgheze. În plus, teatrul pare să renunțe la *ideea unui început și a unui sfârșit*; ideea că, de fapt, catastrofa (sau distracția) ar putea consta în faptul că nimic nu se schimbă vreodată îi este mai la îndemână. Imaginile științifice ale unui univers care se întinde și se comprimă ritmic, teoria haosului și aceea a jocului au dedramatizat și mai mult realitatea.

O altă reflecție legată de dispariția impulsului dramatic ar putea să pornească de la tezele lui Richard Schechner. El subliniază faptul că modelul “dramă” înțeles în sensul lui Turner, ca model al “dramei sociale”, cu succesiunea lui de ruptură față de norma socială, criză, reconciliere (“redressive action”) și reintegrare, așadar refacere a *continuum*-ului social, reprezintă modelul conflictului și depășirii lui, care se sprijină în ultimă instanță pe o coeziune socială mai puternică decât orice. Structura

secvențială a “performance”-ului – în sensul cuprinzător pe care, în antropologia teatrală, teoria îl situează la baza performanței culturale – se compune din următoarele faze: adunarea, performance-ul propriu-zis și dispersarea. În acest cadru fixat cu precizie, el oferă imaginea unei puneri în scenă a conflictului înconjurat de un spațiu al solidarității care îl face posibil el însuși, înainte de toate. Această perspectivă³³³ poate fi înțeleasă în sensul că prezența dramei demonstrează capacitatea societății de a genera coerență. Ea dispune de cadrul solidarității, care face posibil ca motricitatea ei conflictuală evidentă ca și aceea ascunsă să fie tematizată tot mereu sub forma conflictelor sfâșietoare. Profunzimea, volumul, precizia și consecvența tematizării conflictului arată cum anume stau lucrurile cu “adezivul”, cu solidaritatea sau totuși cu unitatea simbolică mai profundă a societății, *câtă dramă își poate permite ea*, cum s-ar zice. În această lumină, ar fi un fapt demn de toată atenția că drama devine nucleul unei mai mult sau mai puțin banale forme de divertisment de masă, în care își pierde relieful pentru a deveni o simplă “action”, dar dispare din ce în ce mai mult în formele de artă mai complexe ale teatrului inovator.

Dacă, în analizele întreprinse de Bateson, Goffman, Turner și alții, procesele crizei și ale reconcilierii ca și ritualizările legate de acestea descriu cu precizie antropologică și sociologică procesele sociale, este o întrebare care nu va fi discutată aici. Dispariția spațiului de reprezentare dramatică din conștiința societății și a artiștilor este în orice caz indiscutabilă și arată că ceva, în acest model, este inadecvat cu captarea experienței noastre. Se cuvine constatată dispariția impulsului dramatic – indiferent dacă motivul se află în faptul că el a fost suprasolicitat până la abuz și, ca reconciliere, nu face decât să spună întotdeauna “același lucru”; ori dacă el presupune o modalitate de “a acționa” pe care nu o mai recunoaștem nicăieri, ori dacă el pictează un tablou vetust al conflictelor sociale și personale. Dacă, preț de o clipă, cedăm ispitei ca, în pofida tuturor temerilor, să privim teatrul postdramatic ca pe o expresie a structurilor sociale ale prezentului, atunci ia naștere o imaginea mai degrabă sumbră. E aproape imposibil de reprimat bănuiala că societatea nu mai poate sau nu mai vrea să-și permită o reprezentare complexă și aprofundată a conflictelor sfâșietoare, spectacole care ating substanța.

Ea își joacă sieși comedia unei societăți care, vezi Doamne, nici măcar nu ar mai prezenta astfel de conflicte. Și, fără să vrea, estetica teatrală oglindește ceva din toate astea. Sare în ochi o anumită paralizie a discursului public despre fundamentele societății. Nicio chestiune a zilei care să nu fie “verbalizată” până la greață în nesfârșite comentarii, emisiuni speciale, talk show-uri, anchete, interviuri – dar aproape niciun semn că societatea ar dispune de capacitatea de a-și “dramatiza”, chiar fără a emite certitudini, problemele fundamentale și realmente importante și bazele care sunt totuși puternic zgâlțâite. Teatrul postdramatic este totuși și teatrul unui timp al imaginii conflictelor omise.

“Societate a spectacolului” și teatru

Este lesne de înțeles că declinul dramaticului nu este unul și același lucru cu declinul teatralului. Dimpotrivă: Teatralizarea pătrunde prin întreaga viață socială, începând cu încercările individuale de a produce/simula un *eu public* prin modă: cult al reprezentării de sine și al revelării de sine prin semnale ce țin de modă sau de altceva, menite să facă dovada unui model de eu (de cele mai multe ori, bineînțeles, doar de împrumut) în fața unui grup ori chiar și în fața mulțimii anonime. Pe lângă construcția exterioară a individului stă și autodenunțul unor identități specifice de grup sau de generație, care, din cauza lipsei unor bine reliefate discursuri lingvistice, programe, ideologii, utopii, se prezintă ca apariții organizate teatral. Dacă mai luăm în considerare publicitatea, spectacolul lumii afacerilor pus în scenă de ea însăși și teatralitatea autoreprezentării mediatice a politicii, atunci s-ar părea că asistăm la desăvârșirea acelei “*societăți a spectacolului*” a cărei afirmare o semnală Guy Debord. Este un fapt fundamental în societățile occidentale că toate experiențele umane (viața, eroticul, fericirea, recunoșterea...) sunt legate de *mărfuri*, respectiv de consumul sau posesia acestora (iar nu de un discurs). Acestui fenomen îi corespunde cu precizie civilizația imaginii, care nu poate decât să trimită tot mereu la imaginea următoare, să evoce tot mereu imaginea următoare. Totalitatea spectacolului este “teatralizarea” tuturor domeniilor vieții sociale.

Din cauză că, prin creșterea economică neîntreruptă, societatea pare să se elibereze din ce în ce mai mult de problema necesităților, ea se adâncește totodată într-o nu mai puțin totală dependență de exact această creștere, respectiv de mijloacele politice de a o asigura.³³⁴ Pentru asta este însă indispensabilă definiția cetățenilor ca spectatori – o definiție care oricum câștigă tot mai multă plauzibilitate în societatea mediatică. Într-un text dedicat efectelor pe care le au mediile în domeniul politicii, Samuel Weber scrie: “Dacă rămâi spectator, dacă rămâi cuminte acolo unde ești, în fața televizorului, atunci, catastrofele vor rămâne întotdeauna afară, vor fi întotdeauna ‘obiect’ pentru un ‘subiect’ – aceasta este promisiunea implicită pe care ne-o fac mediile. În același timp, însă, această promisiune consolatoare coincide cu o la fel de clară, chiar dacă nerostită amenințare: Rămâi acolo unde ești. Fiindcă, dacă te urnești, se poate ajunge ușor la intervenție, fie ea umanitară sau nu.”³³⁵ Recunoaștem aici că separarea – pe deasupra, repetată și întărită neîntrerupt – a evenimentelor de spectator provoacă, tocmai *prin intermediul* știrii, o golire de conținut a actului comunicării. Conștiința faptului că, “în limbă”, în mediul comunicării însăși, ești legat de ceilalți și că, prin asta, le ești și îndatorat, că ai o răspundere față de ei, se retrage în favoarea comunicării ca schimb de informații. Principial, vorbirea este vorbire responsabilă. (Afirmația “Te iubesc” nu este o informație, ci o acțiune, un angajament.) Mediile, dimpotrivă, transformă furnizarea de semne în informație și, prin obișnuință și repetiție, dizolvă sentimentul faptului că actul de a trimite semne implică în egală măsură emițătorul și destinatarul într-o *situație* în final comună, legată prin mediul limbii. Acesta este motivul propriu-zis pentru care, cum se deplânge adeseori, ficțiunea și realitatea se contopesc. Nu pentru că, de pildă, ne-am înșela asupra faptului că într-unul din cazuri e vorba de lucruri inventate iar în celălalt de o știre. Ci pentru că modalitatea procesului semnelor desparte lucrul de semn, referința de situația producerii semnelor. Gradul de realitate incontrollabil al imaginilor de-localizează evenimentele difuzate prin medii și totodată întemeiază comunități de valori ale spectatorilor, care receptează imaginile izolați în locuințele lor, astfel încât prezentarea tot mereu reînnoită de corpuri mutilate, rănite, moarte în catastrofe (izolate, reale sau fictive) se situează la o distanță radicală de privitul pasiv:

contopirea dintre percepție și acțiune, dintre mesajul primit și responsabilizare este dizolvată. Ne aflăm *într-un* spectacol, în care însă totodată nu putem decât să *privim* – teatru tradițional de proastă calitate. În aceste condiții, teatrul postdramatic încearcă să se sustragă multiplicării “imaginilor” în care se solidifică până la urmă toate spectacolele, el devine “liniștit”, “static”, oferă imagini lipsite de referință și lasă dramaticul în seama imaginilor cu violențe și conflicte din medii, în măsura în care nu le preia parodic.

Politica percepției, estetica responsabilității

Teatrul, asta nu e nicio noutate, se sprijină pe o încetinire indirect politică, pe o aprofundare reflexivă a temelor politice. Implicarea lui politică nu rezidă în teme, ci în formele de percepție. Înțelegerea acestui adevăr presupune depășirea fenomenului pe care Peter von Becker l-a numit odată “sindromul 68-ist Lessing-Schiller-Brecht”.³³⁶ În același timp, însă, se cere evitată afirmația ieftină cum că politicul ar fi ori numai un aspect de prim-plan al artei – ori, vice-versa: orice artă ar fi “oarecum” politică. Fie că, în felul acesta, latura ei politică e privită ca fiind cu totul absentă, fie ca foarte generală – în ambele cazuri, ea e considerată ca neinteresantă. Totuși, prin practica lui, teatrul este o *artă a socialului prin excelență*. De aceea, analiza lui nu se poate mulțumi cu o depolitizare numai pentru că este o artă în mod obiectiv co-determinată politic. Totuși, politica rezidă aici în modalitatea de *folosire a semnelor*. Politica teatrului este o *politică a percepției*. Pentru a-l defini, trebuie să ne amintim că modul de percepție nu poate fi separat de existența teatrului într-o lume a mediilor care modelează masiv orice percepție. Imaginea transmisă cu iuțeala fulgerului și aparent fidelă realității sugerează realul, pe care totuși mai întâi îl supune, îl domolește și îl mai dezamorsează. Produs departe de locul unde este receptat, receptat departe de locul unde a luat naștere, înscrie un fel de indiferență în tot ceea ce este arătat. Noi intrăm în contact (mediatizat) cu toate și totodată ne percepem decuplați de abundența de fapte și ficțiuni în legătură cu care suntem informați. E adevărat că mediile dramatizează fără încetare și conflictele politice, dar preaplinul de informații, coroborat cu dizolvarea

efectivă a liniilor clar recognoscibile ale frontului politic al întâmplărilor, produce în atotprezența imaginii electronice o *lipsă de coerență* (în zadar negată prin insistentele gesturi de apel din partea mediilor) între redare și obiectul redat, între redare și receptarea redării. Ea este tot mereu reconfirmată de tehnica circulației mediatice a semnelor. Cei ce par a relata sunt niște indivizi, dar e vorba de niște colective care la rândul lor funcționează doar *ca funcțiuni ale mediului respectiv*, și nu sunt nicicum ele acelea care se servesc de acel mediu. Ceea ce se întâmplă clipă de clipă este ștergerea urmelor, evitarea acțiunii autoreferențiale a semnului. În felul acesta intervine o mascată “înjumătățire” a limbii. Pe de o parte, mediul îl degreveză pe emitent de orice legătură cu ceea ce a emis și totodată îi ocultează receptorului percepția faptul că participarea la limbă îl face răspunzător de mesaj și pe el, pe receptor. La fel ca basmele, trucurile tehnice și dramaturgiile convenționale lansează – ca mijloc de apărare împotriva fricii, atât a producătorilor de imagini, cât și a celor ce le consumă – fantezia liniștitoare a atotputerniciei mediatice: iluzia că dispui în pace de toate realitățile, inclusiv de cele mai incredibile, fără să fii tu însuși afectat de ele. Cu cât e mai nemărginită oroarea redării, cu atât e mai ireală condiția ei. Oroarea rimează cu confortul. Iar acel element “neliniștitor”, misterios, înspăimântător, pe care Freud îl găsea în contopirea dintre semn și semnificat, rămâne pe dinafară.

Ar fi absurd să ne așteptăm ca teatrul să poată să opună o alternativă eficientă masivei, copleșitoare puteri a acestor structuri. Dar putem să mutăm întrebarea de la problema unei teze sau antiteze politice, chiar la planul întrebuirii semnelor. Ține de structura percepției mijlocite de medii ca, între fiecare dintre imaginile receționate în parte, dar mai cu seamă între receptarea și emiterea de semne, să nu se constate nicio legătură, nicio relație de tip adresare-răspuns. Singur teatrul poate să reacționeze la asta cu o *politică a percepției* care ar putea însemna în același timp o estetică a *răspunderii și răspunsului*. În locul dualității înșelătoare a lui Aici și Acolo, a lui Înăuntru și Afară, el poate să împingă în centru neliniștitoare *implicare* bilaterală a *actorilor și spectatorilor în producerea de imagini teatrale* și, astfel, să facă vizibil firul rupt dintre percepție și experiența proprie. O astfel de experiență nu ar fi doar estetică, ci, astfel, și etic-politică. Toate celelalte elemente, până și cea

mai desăvârșită demonstrație politică, ar intra inevitabil în diagnosticul lui Baudrillard, anume că nu mai avem de-a face decât cu simulacrele aflate în circulație.

Estetica riscului

Acum ar trebui să fie deja evident că, pentru o politică a percepției în teatru, ceea ce contează aici nu e teza (sau antiteza), nici *statement*-ul sau angajamentul politic (care își au locul în domeniul politicii reale, nu al celei reprezentate), ci tocmai lipsa de respect față de orice viabilitate și afirmație etică, altfel spus: inclusiv ignorarea tabuurilor. Cu tabuul, teatrul are de-a face tot mereu, iar și iar.³³⁷ Dacă privim “tabu-ul” ca pe o formă de reacție ancorată în social – o reacție care, încă înaintea oricărei prelucrări raționale, respinge anumite realități, tipuri de comportament sau imagini ca “intangibile”, respingătoare, inacceptabile – așadar, ca pe un afect care se manifestă înainte de orice evaluare rațională, atunci e potrivită observația, făcută de multe ori, cum că tabu-ul aproape că a dispărut în decursul proceselor de raționalizare, demitologizare și împrăștiere a vrăjilor. În locul unei analize care nu e posibilă aici, riscăm generalizarea următoare: societatea contemporană nu cunoaște nimic – sau aproape nimic – despre care ea nu ar putea să discute rațional. Dar ce e de făcut în condițiile în care această raționalizare a amorțit până și acele reflexe omenești de care e atât de multă nevoie, de vreme ce ele ar putea constitui condiția unei reacții neîntârziate într-un moment hotărâtor? Oare desconsiderarea unor impulsuri spontane (de pildă, cu privire la mediu, animale, climă, răceală socială) în favoarea unui raționalism economic pragmatic nu duce la dezastre pe cât de evidente, pe atât de inevitabile? În lumina acestei eliminări progresive a reacției afective nemijlocite, devine evidentă importanța tot mai mare a cultivării afectelor, a “antrenării” unei emoționalități netutelte de prealabile considerații raționale. Singur, demersul explicativ nu este de ajuns. (De altfel, chiar în epoca lui de glorie, Iluminismul secolului al 18-lea a fost însoțit de un la fel de puternic curent al sensibilității.) Va deveni din ce în ce mai mult o misiune a practicilor “teatrale” să con-

struiască, prin joc, situații care să stimuleze eliberarea și manifestarea afectelor.

Încă din Baroc s-a coagulat concepția că e important ca teatrul să aibă capacitatea unui anumit “antrenament” emoțional. Opitz a definit tragedia și prin sarcina de a-l pregăti mai bine pe spectator pentru propriile sale “tulburări”, ajutându-l să exerseze mai înainte *constantia*, puterea stoică de a răbda. Lessing și – odată cu el, Iluminismul – a văzut teatrul ca pe o școală a sentimentului compasiunii. Până și Brecht i-a recunoscut teatrului, pe care nu avea de gând să-l lase pradă “vechilor” emoții, sarcina de a ridica sentimentele “pe o treaptă mai înaltă” și de a promova sentimente precum dragostea de dreptate și indignarea față de nedreptate. În epoca raționalizării, a idealului calculului, a raționalității generalizate a pieței, teatrului îi revine rolul ca, prin intremediul unei estetici a riscului, să manipuleze acele extreme ale afectului care conțin întotdeauna și posibilitatea încălcării tabu-ului. Aceasta este dată atunci când spectatorii sunt confrunțați cu problema modului în care să se comporte față de ceea ce se petrece în prezența lor, de îndată ce nu mai este dată distanța sigură care trebuia să garanteze diferența estetică între sală și scenă. Tocmai această realitate a teatrului, anume că el poate să se joace cu acea graniță, îl predestinează la acte și acțiuni în care nu e formulată o realitate “etică” ori chiar o teză etică, ci ia naștere o situație în care spectatorul este confruntat cu frica abisală, cu rușinea, chiar și cu manifestarea agresivității. Cu acest prilej, devine limpede o dată în plus că teatrul nu își câștigă realitatea estetică și politic-etică prin enunțuri, teze, informații, oricât ar fi ele de meșteșugit jucate, pe scurt: prin conținutul său în sensul tradițional. Dimpotrivă, face parte din constituția lui să declanșeze o spaimă, să lezeze niște sentimente, să producă dezorientare; toate astea ar trebui ca, tocmai prin procese aparent “imorale”, “asociale”, “cinice”, să-l oblige pe spectator să se confrunte cu propria lui prezență, fără să-l priveze nici de amuzamentul și șocul recunoașterii, nici de durere, nici de plăcerea care, doar ea, ne face să ne întâlnim la teatru.

NOTE

-
- ¹ Gerda Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramatische Analyse*. (Textul teatral care nu mai este dramatic. Piese de teatru actuale și analiza lor), Tübingen 1997, p. 177.
- ² ibidem, p. 178.
- ³ ibidem, p. 204 și urm.
- ⁴ ibidem.
- ⁵ v. foarte utila antologie de texte filosofico-politice despre teatru a lui Timothy Murray (ed.): *Mimesis, Masochism & Mime. The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*. Michigan 1997.
- ⁶ Wilfried Floeck (ed.): *Tendenzen des Gegenwartstheaters* (Tendințe în teatrul contemporan), Tübingen 1998.
- ⁷ Hans-Thies Lehmann: *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie* (Teatru și mit. Constituția subiectului în discursul tragediei antice), Stuttgart 1991.
- ⁸ Richard Schechner: *Performance Theory* (Teoria performance-ului). New York 1988, p. 21..
- ⁹ Ibidem, p. 22.
- ¹⁰ Heiner Müller: *Gesammelte Irrtümer* (Erori complete). Frankfurt am Main 1986, p. 21.
- ¹¹ Hans-Thiess Lehmann: *Theater der Blicke. Zu Heiner Müllers "Bildbeschreibung"* (Teatrul privirilor. Despre "Descriere de tablou" de Heiner Müller). În Ulrich Profitlich (ed.), *Dramatik der DDR* (Dramaturgia în R. D. G.. Frankfurt am Main 1987, p. 186-202.

- ¹² Patrice Pavis: *The Classical Heritage of Modern Drama. The Case of Postmodern Theatre* (Moștenirea clasică a dramei moderne. Cazul teatrului postmodern). În *Modern Drama* (Drama modernă), vol. XXIX, Toronto 1986, p. 1. Teatrul de avangardă, se spune aici, “needs classical norms to establish its own identity<< (“are nevoie de norme clasice pentru a-și stabili propria identitate<<).
- ¹³ Christopher Innes: *Avant Garde Theatre 1892-1992* (Teatrul de avangardă de la 1892 la 1992). Londra 1993, p. 3.
- ¹⁴ Knut Ove Arntzen: *A Visual Kind of Dramaturgy: Project Theatre in Scandinavia* (Un fel vizual de dramaturgie: Teatrul de proiect în Scandinavia). În *Small Is Beautiful. Small Countries Theatre Conference*. (Ce-i mic e frumos. Întâlnirea teatrală a țărilor mici), Glasgow 1990. P. 43-48.
- ¹⁵ Peter Szondi: *Theorie des modernen Dramas: 1880-1950* (Teoria dramei moderne: 1880-1950), ediția a 18-a, Frankfurt am Main 1987, p. 13.
- ¹⁶ Andrezej Wirth: *Vom Dialog zum Diskurs. Versuch einer Synthese der nach-brechtischen Theaterkonzepte* (De la dialog la discurs. O încercare de sinteză a conceptelor teatrale post-brechtene). În *Theater heute* (Teatrul azi) 1/1980. P. 16-19.
- ¹⁷ Ibidem, p. 19.
- ¹⁸ Heiner Müller *Material*, hg. von Frank Hörnigk (Material despre Heiner Müller, editor Frank Hörnigk), Göttingen 1989, p. 50.
- ¹⁹ Paul Stefanek: *Lesedrama? – Überlegungen zur szenischen Transformation “bühnenfremder“ Dramaturgie*. (Reflecții asupra transformării scenice a dramaturgiei “inadecvate<< scenei). În: Erika Fischer-Lichte: *Das Drama und seine Inszenierung. Vorträge des internationalen literatur- und theatersemiotischen Kolloquiums Frankfurt am Main 1983* (Drama și montarea ei. Prelegerile Colocviului internațional semiotica literaturii și a teatrului Frankfurt am Main 1983). Tübingen 1985, p. 133-145.
- ²⁰ Martin Esslin: *An Anatomy of Drama* (O anatomie a dramei). New York 1979, p. 14.
- ²¹ Victor Turner: *On the Edge of the Bush*. University of Arizona Press 1985, p. 300 și urm.

- ²² Jean François Lyotard: *Affirmative Ästhetik* (Estetica afirmativă). Berlin 1982, p. 12.
- ²³ Ibidem, p. 21.
- ²⁴ Ibidem.
- ²⁵ Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften Bd. 7* (Teoria estetică. Scrieri complete, vol. 7). Frankfurt am Main 1970, ediția a 4-a 1984, p. 425.
- ²⁶ Hans-Thies Lehmann: *Dramatische Form und Revolution in Georg Büchners "Dantons Tod" und Heiner Müllers "Der Auftrag"*, (Formă dramatică și revoluție în *Moartea lui Danton* de Georg Büchner și *Misiunea de Heiner Müller*), în: Peter von Becker u. a. (ed.): *Dantons Tod. Die Trauerarbeit im Schönen. Ein Theater-Lesebuch*. Frankfurt am Main 1980, p. 107.
- ²⁷ Ernst Schumacher, citat după H.-T. Lehmann: ibidem, p. 109.
- ²⁸ Aristoteles: *Poetik*. Herausgegeben und übersetzt von Manfred Fuhrmann (Aristotel: *Poetica*. Editată și tradusă de Manfred Fuhrmann). Stuttgart 1982, Capitolul 4, p. 11 și urm.
- ²⁹ Ibidem, Capitolul 7, p. 26 și urm.
- ³⁰ Ibidem, Capitolul 6, p. 23.
- ³¹ Christoph Menke: *Tragödie im Sittlichen. Gerechtigkeit und Freiheit nach Hegel* (Tragedie în morală. Dreptate și libertate la Hegel). Frankfurt am Main 1996.
- ³² Ibidem, p. 42.
- ³³ Ibidem, p. 45.
- ³⁴ Paul de Man: *Die Ideologie des Ästhetischen*. (Ideologia esteticului). Frankfurt am Main 1993, p. 54.
- ³⁵ Georg Friedrich Hegel: *Phänomenologie des Geistes. Werke Band III* (Fenomenologie spiritului. Opere vol. III). Frankfurt am Main 1986, p. 205 și urm.
- ³⁶ Hegel: *Ästhetik*. Werke Band XIII. (Opere. Volumul XIII), Frankfurt am Main 1986, p. 205, citat după Menke, loc. cit., p. 51.
- ³⁷ Menke, loc. cit., p. 54 și urm.
- ³⁸ Ibidem, p. 51
- ³⁹ Ibidem, p. 178.

- ⁴⁰ Hegel, *Phänomenologie des Geistes* (Fenomenologia spiritului), loc. cit., p 511
- ⁴¹ Ibidem, p. 517
- ⁴² Ibidem
- ⁴³ Citat după Menke, loc. cit., p. 185
- ⁴⁴ Hegel, *Phänomenologie des Geistes* (Fenomenologia spiritului), loc. cit., p. 518
- ⁴⁵ O. Eberle: *Cenalora. Leben, Glauben, Tanz und Theater der Urvölker* (Cenalora. Viața, credința, dansul și muzica popoarelor primitive). Olten 1954
- ⁴⁶ cit. după Peter Jelavich: *Populäre Theatralik, Massenkultur und Avantgarde: Betrachtungen zum Theater der Jahrhundertwende* (Teatralitate populară, cultură de masă și avangardă: observații despre teatrul dintre secole). În Herta Schmid / Jurij Striedter (ed.): *Dramatische und theatralische Kommunikation. Beiträge zur Geschichte und Theorie des Dramas und Theaters* (Comunicare și teorie teatrală. Contribuții la istoria și teoria dramei și teatrului). Tübingen 1992, p. 257.
- ⁴⁷ Alexander Kluge / Heiner Müller: *Ich bin ein Landvermesser. Gespräche, Neue Folge* (Sunt inginer topometru. Convorbiri, serie nouă. Hamburg 1996, p. 95.
- ⁴⁸ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* (Scriseri complete) I, 1. Frankfurt am Main 1974, p. 200 și urm.
- ⁴⁹ Patrick Primavesi: *Kommentar Übersetzung Theater in Walter Benjamins frühen Schriften* (Comentariu traducere teatru în scrierile timpurii ale lui Walter Benjamin). Frankfurt am Main 1998, p. 291, precum și întreaga prezentare de la p. 270 și urm. a conexiunilor complexe ce nu pot fi analizate aici.
- ⁵⁰ comp. Bernard Dort: *Une écriture de la représentation* (O scriere a reprezentării), în *Théâtre en Europe* nr. 10 (număr special Pirandello), p. 18-21
- ⁵¹ Antoine Vitez în *Théâtre en Europe* nr. 13, 1987, p. 9.
- ⁵² comp. Pe lângă publicațiile germane ș. a.: *The Show and the Gaze of Theatre. A European Perspective*. Iowa University Press 1997, p. 71 și urm. și în mai multe locuri.

- ⁵³ Jean-Jacques Roubine: *Théâtre et mise en scène 1880-1980* (Teatru și punere în scenă), Paris 1980, p. 54 și urm.
- ⁵⁴ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes* (Note și contra-note). Paris 1962, p. 159. Comp. în acest sens: Guy Michaud: *Ionesco. De la dérision à l'anti-monde*. În Jean Jacquot (ed.): *Le théâtre moderne II*. Paris 1973, p. 37-43, în special p. 39.
- ⁵⁵ Martin Esslin: *Absurdes Theater* (Teatrul absurdului), Frankfurt am Main 1967, p. 12.
- ⁵⁶ Ibidem, p. 14.
- ⁵⁷ Martin Esslin, loc. cit., p. 15 și urm.
- ⁵⁸ Gerda Poschmann, loc. cit., p. 183.
- ⁵⁹ Harald Weinrich: *Tempus. Besprochene und erzählte Welt* (Tempus. Lumea, discutată și povestită). Stuttgart 1971.
- ⁶⁰ Peter Iden: *Am Ende der Neuigkeiten. Am Anfang des Neuen?* In: Theter 1980, *Jahrbuch Theater Heute* (La capătul noutăților. Începutul noului? În *Theater 1980*, Anuarul *Theater Heute*), p. 126.
- ⁶¹ Ibidem, p. 127.
- ⁶² Manfred Pfister: *Das Drama* (Drama). München 1980, p. 330.
- ⁶³ Michael Kirby: *A Formalist Theatre* (Un teatru formalist). Pennsylvania 1987, p. 99 și urm.: “Teatrul de avangardă a început – cu mult înainte de acel “Ubu Roi” – cel mai târziu cu simbolistii. Estetica simbolistă a manifestat o orientare spre interior, întorcând spatele lumii burgheze și normelor ei și îndreptându-se spre o lume mai personală, mai privată și mai ieșită din comun. Spectacolul simbolist avea loc în teatre mici. El era relaxat, distant și static, implica un angajament corporal redus. Adeseori lumina era scăzută. Actorii acționau adeseori în spatele unor paravane (...) Arta era autoreferențială, izolată și suficientă sieși. Putem numi asta modelul ‘ermetic’ al reprezentației avangardiste.”
- ⁶⁴ Peter Szondi: *Das Lyrische Drama* (Drama lirică). Frankfurt am Main 1975, p. 360.
- ⁶⁵ “Drama este ceva care se întâmplă, No este cineva care sosește.” Comp. Moriaki Watanabe: *Quelqu'un arrive. Théâtre en Europe 13* (1987), p. 26-30, precum și Stéphane Mallarmé: *Oeuvres complètes* (Opere complete). Paris 1970, p. 1167.

- ⁶⁶ “drame monopersonnel, offrant la même structure que le rêve”. Comp. Watanabe, loc. cit., p. 30.
- ⁶⁷ Didier Plassard: *L’acteur en effigie. Figures de l’homme artificiel dans le théâtre des avantgardes historiques. Allemagne, France, Italie* (Actorul în efigie. Figuri ale omului artificial în teatrul avangardelor istorice. Germania, Franța, Italia). Lausanne 1992, p. 38. – Fraza din scrierea “Un teatru al androizilor” sună după cum urmează: “Se mai pare că orișice ființă care trezește aparența de viață fără a fi vie, ne face să ne gândim la puteri ieșite din comun. (...) Aceștia sunt morții, care par așadar să ne vorbească nouă cu vocile lor sublimе...”
- ⁶⁸ Monique Borie: *Le fantôme ou le théâtre qui doute* (Fantoma, sau teatrul care se îndoiește). Paris 1997.
- ⁶⁹ “Ceva din Hamlet a murit pentru noi în ziua în care l-am văzut murind pe scenă. Spectrul unui actor e cel care l-a detronat, și nu mai putem să-l înlăturăm pe uzurpatorul viselor noastre.” Cit. după Plassard, loc.cit., p. 35.
- ⁷⁰ Hans Peter Bayerdörfer: *Materlincks Impulse für die Entwicklung der Theatertheorie* (Impulsurile date de Materlinck teoriei teatrului). În: Dieter Kafitz (ed.): *Drama und Theater der Jahrhundertwende* (Drama și teatrul de la sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX), Tübingen 1991, p. 125.
- ⁷¹ Cit. după Szondi: *Das lyrische Drama* (Drama lirică), loc. cit., p. 19.
- ⁷² Ibidem.
- ⁷³ Ibidem, p. 352.
- ⁷⁴ Ibidem, 143 și urm.
- ⁷⁵ Ibidem, p. 144.
- ⁷⁶ Oskar Panizza: *Der Klassizismus und das Eindringen des Varieté* (Clasicismul și pătrundere teatrului de varietăți). În: “Die Gesellschaft” (Societatea), Oct. 1896, p. 1252-1274.
- ⁷⁷ Cit. după Jelavich, loc. cit., p. 255.
- ⁷⁸ Comp. pt. întregul pasaj Harold B. Segele: *Turn of the Century Cabaret* (Cabaretul dintre secole). New York 1987; Centre Nationale Recherches Scientifiques: *Du Cirque au Théâtre. L’Age d’Homme*. (De la circ la teatru. Vârsta omului). Lausanne 1983.

- ⁷⁹ “Un mit nu este o poveste pe care o citești de la stânga la dreapta și de sus în jos; este ceva ce ai sub ochi tot timpul ca pe un întreg. Poate că asta a vrut să spună Gertrude Stein când a afirmat că de acum înainte piesa de teatru este un peisaj.” Cit. după Elinor Fuchs: *The Death of Character. Perspectives on Theater after Modernism* (Moartea personaj. Perspective asupra teatrului de după modernism). Indiana University Press, 1996, p. 93.
- ⁸⁰ Ibidem, p. 102: “It is the lyrical mode, essentially static and reflective, that is the key to linking Foreman back to Stein and Materlinck, and horizontally to Wilson and many of his contemporaries creating landscape stagings.” (Modul liric, esențialmente static și reflexiv, este cheia care face legătura dintre Foreman, înapoi, cu Stein și Maeterlinck, și pe orizontală cu Wilson și mulți dintre contemporanii săi care creează spectacole-peisaj.)
- ⁸¹ Bonnie Marranca: *Ecologies of Theater*. Baltimore 1996, p. 18.
- ⁸² Alain van Crugten: *S. I. Witkiewicz. Aux sources d'un théâtre nouveau*. (La izvoarele unui teatru nou). Lausanne 1971, p. 114 și urm.
- ⁸³ Ibidem, p. 281
- ⁸⁴ Ibidem, p. 290 și 357
- ⁸⁵ Ibidem, p. 116
- ⁸⁶ Edith Almhofer: *Performance Art. Die Kunst zu leben* (Performance art. Arta de a trăi). Viena, Köln, Graz 1986, p. 15.
- ⁸⁷ David G. Zinder: *The Surrealist Connection* (Filiera suprarealistă). Ann Arbor 1976.
- ⁸⁸ Cit. după Wolfgang G. Müller: *Das Ich im Dialog mit sich selbst* (Eul în dialog cu sine însuși), loc. cit. p. 333.
- ⁸⁹ Jan Mukarovsky: *Kapitel aus der Ästhetik* (Capitole din estetică). Frankfurt am Main 1970, p. 32 și cont.
- ⁹⁰ Richard Schechner: *Performance Theory* (Teoria performance-ului), loc. cit.
- ⁹¹ Comp. Jacquot, loc. cit., p. 78.
- ⁹² Jean Genet, *L'étrange mot d'urbanisme*. În *Oeuvres complètes*. Vol. 4, Paris 1968, p. 9 și urm.

- ⁹³ “Le dialogue avec les morts este ce qui donne à l’oeuvre d’art sa véritable dimension.” (“Dialogul co morții este acela care-i dă operei de artă adevărata sa dimensiune.”) (Borie, loc. cit., p. 272)
- ⁹⁴ Ibidem. “...opera de artă nu este gândită pentru generațiile următoare, ale copiilor. Ea este oferită mulțimii nesfârșite a celor care au murit.”
- ⁹⁵ T. S. Eliott: *A Dialogue on Dramatic Poetry* (Un dialog asupra poeziei dramatice). În: *Selected Essays* (Eseuri alese), Londra 1932, p. 35. “Singura drama care mi-ar oferi satisfacție, acum, ar fi o mesă bine susținută.”
- ⁹⁶ *Brecht's Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen.* (Modelul de piese didactice al lui Brecht. Mărturii, discuții, experiențe.) Ed. de Reiner Steinweg. Frankfurt am Main 1976, p. 105.
- ⁹⁷ Tadeusz Kantor: *Theater des Todes* (Teatrul morții). Zirndorf 1983, p. 81.
- ⁹⁸ Ibidem, p. 81
- ⁹⁹ Ibidem, p. 80
- ¹⁰⁰ Borie, loc. cit., p. 258.
- ¹⁰¹ Georg Hensel, *Faz* (Frankfurter Allgemeine Zeitung), 15.6.1995.
- ¹⁰² Ibidem
- ¹⁰³ T. Kantor, *Theater des Todes*, loc. cit. p. 115.
- ¹⁰⁴ Ibidem, p. 114 și urm.
- ¹⁰⁵ Ibidem, p. 253
- ¹⁰⁶ Ibidem, p. 253 și urm.
- ¹⁰⁷ Ibidem, p. 257
- ¹⁰⁸ FAZ din 21.8.1989.
- ¹⁰⁹ Comp. Carie Asman, *Theater und Agon / Agon und Theater* (Teatru și agon / Agon și teatru). În: *Modern Language Notes*. 107/3, 1992, p. 606-624; și, pentru contextul general al discuției despre agon: Patrick Primavesi: *Kommentar Übersetzung Theater in Walter Benjamins frühen Schriften* (Comentariu traducere teatru în scrierile timpurii ale lui Walter Benjamin). Frankfurt am Main 1998, p. 254 și urm.
- ¹¹⁰ Comp. Georges Banu: *Klaus Michael Grüber: ...il faut que le théâtre passe a travers les larmes...* (...teatrul trebuie să treacă dincolo de lacrimi...). Paris 1993

- ¹¹¹ Comp. Hans-Thies Lehmann: *Antiquité et modernité par delà le drame*. În Banu: loc. cit., p. 201-206.
- ¹¹² Franz Wille, în: *Theater heute* 9/95, p. 4-7; textul piesei în același loc, p. 50-55
- ¹¹³ Richard Schechner: *Performance theory*, loc. cit., p. 185
- ¹¹⁴ Bernhard Waldenfels: *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden 3* (Praguri de sens. Studii de fenomenologie străinului 3). Frankfurt am Main 1999, p. 138.
- ¹¹⁵ Birgit Verwiebe: "Wo die Kunst endigt und die Wahrheit beginnt" – *Lichtmagie und Verwandlung im 19. Jahrhundert* ("Unde se termină arta și începe adevărul" – *Magia luminii și transformare în secolul XIX*). În: *Sehsucht. Über die Veränderung visueller Wahrnehmung* (Beția privirii. Despre modificarea percepției vizuale). Göttingen 1995, p. 90
- ¹¹⁶ B. Verwiebe, loc. cit., p. 85.
- ¹¹⁷ Stephan Oettermann: *Das Panorama – Ein Massenmedium* (Panorama – un mediu de masă). În: *Sehsucht*, loc. cit., p. 80 și urm.
- ¹¹⁸ Elinor Fuchs, loc. cit., p. 106 și urm: "I experimentally suggest that a performance genre has emerged that encourages and relies on the faculty of landscape surveyal. Its structures are arranged not on lines of conflict and resolution but on multivalent spatial relationships, 'the trees to the hills to the fields...any piece of it to any sky' as Stein said, 'any detail to any other detail.'"
- ¹¹⁹ Ibidem, p. 107. ("El creează în cadrul culturii avansate o fragilă bancă de date de imagini din natură. Pe această cale și printr-o multitudine de alte căi, teatrul postmodern trimite la o scenă post-antropocentrică.")
- ¹²⁰ Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft. Werkausgabe Band X* (Critica puterii de judecată, ediția de opere, vol. X). Frankfurt am Main 1974, p. 149 și urm. (§49).
- ¹²¹ *TAT Zeitung*, Frankfurt am Main, februarie 1991.
- ¹²² Heiner Goebbels/Hans-Thies Lehmann: *Gespräch* (Convorbire). În: Wolfgang Storch (ed.): *Das szenische Auge* (Ochiul scenic). Berlin 1996, p. 76 și urm.

- ¹²³ Comp. Patrick Primavesi: *Kommentar Übersetzung Theater in Walter Benjamins frühen Schriften* (Comentariu traducere teatru în scrierile timpurii ale lui Walter Benjamin). Frankfurt am Main 1998.
- ¹²⁴ Helene Varopoulou: *Musikalisierung der Theaterzeichen* (Muzicalizarea semnelor teatrale). Conferință la prima ediție a Academiei Internaționale de Vară Frankfurt am Main august 1998. Manuscris nepublicat.
- ¹²⁵ ibidem
- ¹²⁶ ibidem
- ¹²⁷ ibidem
- ¹²⁸ Convorbire cu Paul Koeck, în broșura Theater der Welt 1996.
- ¹²⁹ ibidem
- ¹³⁰ Stéphane Mallarmé, loc. cit., p. 304 (sublinierea autorului).
- ¹³¹ Rolf Kloepper: *Das Theater der Sinn-Erfüllung: DOUBLE & PARADISE* (Teatrul sensului împlinit), spectacol al Serapionstheater, Viena, ca exemplu de teatru total. În: Erika Fischer-Lichte (ed.): *Das Drama und seine Inszenierung* (Drama și punerea ei în scenă). Frankfurt am Main 1983, p. 199-218.
- ¹³² Renate Lorenz: Jan Fabres “*Die Macht der theatralischen Torheiten*” und das Problem der Aufführungsanalyse (“Puterea nebuniilor teatrale” de Jan Fabre și problema analizei spectacolului), lucrare de diplomă, Gießen 1988.
- ¹³³ Waldenfels, loc. cit., 112 și urm., sublinierea autorului
- ¹³⁴ Richard Schechner: *Performance Theory*, loc. cit., p. 170 (“living beings are reified into symbolic agents. Such reifieng is monstrous, I condemn it without exception.” – “ființele vii sunt reificate în agenți simbolici. O asemenea reificare e monstruoasă, o condemn fără excepție.”)
- ¹³⁵ Jan Mukarovsky: *Kapitel aus der Ästhetik*. Frankfurt am Main 1970, p. 12.
- ¹³⁶ Jan Mukarovsky: loc cit., p. 103 (subl. autorului)
- ¹³⁷ Erika Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters* (Semiotica teatrului), vol. 1, loc. cit., p. 197.
- ¹³⁸ Siemke Böhnisch: *Gewalt auf der Bühne – Kritik eines Paradigmas* (Violența pe scenă – critica unei paradigme). În: Jan Berg/ Hans-Otto

Hügel/ Hajo Kurzenberger (ed.): *Authentizität als Darstellung* (Autenticitatea ca reprezentare). Hildesheim 1997, p. 122-131, aici p. 127.

¹³⁹ Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode* (Adevărul ca metodă). Tübingen 1965, p. 285.

¹⁴⁰ Gérard Berreby (ed.): *Documents relatifs à la fondation de l'internationale situationniste* (Documente referitoare la înființarea Internaționalei situaționiste). Paris, 1985, p. 616. În Manifestul de înființare a Internaționalei Situaționiste, Guy Debord a afirmat: "Notre idée centrale est celle de la *constrcution de situations*, c'est à dire la constrcution concrète d'ambiances momentanées de la vie, et leur transformation en une qualité passionnelle supérieure." ("Ideea noastră centrală e aceea a construirii de situații, adică construirea de ambianțe de moment ale vieții și transformarea lor într-o calitate pa-sională superioară.")

¹⁴¹ *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (Dicționar istoric de filosofie). Ed. Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Basel 1995 Vol. 9, col. 936: "Cu noțiunea de situație socială voi desemna un segment spațial delimitat, dat undeva, în al cărei cadru, o persoană care intră devine membru al adunării care se desfășoară (sau care tocmai începe). Situațiile încep atunci când intervine observarea/supravegherea reciprocă și se sfârșesc atunci când penultima persoană a plecat."

¹⁴² Susanne K. Langer: *Feeling and Form* (Sentiment și formă). New York 1953, p. 318.

¹⁴³ Jacquot: *Le Théâtre moderne*, loc. cit., p. 27.

¹⁴⁴ Citat după: *Le Théâtre moderne*, p. 21: "Dacă admitem că toți actorii unei piese de teatru sunt până la urmă deghizați, atunci e sigur că până și în drama cea mai sumbră intră în joc și un element al comicalului."

¹⁴⁵ Theodor W. Adorno: *Noten zur Literatur* (Însemnări despre literatură) I. Frankfurt am Main 1969, p. 67.

¹⁴⁶ Toate citatele loc. cit., p. 67-69.

¹⁴⁷ Marcel Proust, *A la recherche de temps perdu*. Vol. III. Paris 1954, p. 872

¹⁴⁸ Roland Barthes: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kri-tische Essays* (Spiritul prevenitor și spiritul tocit. Eseuri critice) III. Frankfurt am Main 1990, p. 47-66.

- ¹⁴⁹ Interviu public la Viena, în 5.6.1991.
- ¹⁵⁰ Kirsten Herkenrath: *Jan Lauwers' "Antonius und Cleopatra". Eine nachepische Theaterkonzeption. Diplomarbeit* ("Antoniu și Cleopatra" al lui Jan Lauwers. O concepție teatrală post-epică. Lucrare de diplomă). Gießen 1993.
- ¹⁵¹ Comp. critica lui Gerald Sigmund la spectacolul de la Casa Artiștilor Mousonturm din Frankfurt am Main, în FAZ din 8.6.1997.
- ¹⁵² Goethe-Schiller. *Briefwechsel*. (Corepondență) Hamburg 1961, p. 271.
- ¹⁵³ ibidem
- ¹⁵⁴ Theodor W. Adorno: *Minima Moralia. Gesammelte Schriften Bd. 4* (Scrieri complete vol. 4). Frankfurt am Main 1980, p. 159.
- ¹⁵⁵ Jean-Pierre Sarrazac: *L'avenir du drame. Ecritures dramatiques contemporaines* (Viitorul dramei. Scrieri dramatice contemporane). Lausanne 1981, p. 178: "Recursul la hipernaturalism – așadar, la un naturalism complicat și, cum se spune, de 'gradul doi' (...) Publicul este invitat la un concum exotic de tranșe de viață fezandate."
- ¹⁵⁶ Ibidem, p. 179
- ¹⁵⁷ Ibidem, p. 175 și urm.
- ¹⁵⁸ Gérard Genette: *Palimpsestes*. Paris 1982
- ¹⁵⁹ v. (pt. întregul fragment) Stefan Strehler: *Popmimen in der Bühnenburg* (Mimi pop în Cetatea Scenei), spex nr. 11, 1998, p. 80-82.
- ¹⁶⁰ *Maske und Kothurn* (Mască și coturn), anul 36/1990, caietele 1-4. *Theater Angelus Novus* (Teatrul Angelus Novus). *Antikenmaterial VI. Tod des Hektor* (Material antic VI. Moartea lui Hector); hg. v. (ed.) Aziza Haas; *Menschen-Material. Die Maßnahme* (Material uman. Măsura), hg. v. (ed.) Aziza Haas, Jozsef Szeiler, Barbara Wallburg. Berlin 1991; *HamletMaschine. TokyoMaterial* (Mașinăria Hamlet. Material tokiot), hg. v. Aziza Haas. Berlin 1991.
- ¹⁶¹ Martin Esslin, *Anatomy of Drama* (Anatomia dramei), loc. cit., p. 93.
- ¹⁶² Robert Wilson, citat după Holm Keller: *Robert Wilson. Regie im Theater* (Robert Wilson. Regia, în teatru). Frankfurt am Main 1997, p. 292.
- ¹⁶³ Jan Kott: *Shakespeare heute* (Shakespeare, contemporanul nostru). Berlin 1989, p. 292.

- ¹⁶⁴ Manfred Pfister: *Das Drama* (Drama). München 1988, p. 330.
- ¹⁶⁵ ibidem, p. 190 și urm.
- ¹⁶⁶ ibidem, p. 182
- ¹⁶⁷ Hans Christoph Angermeyer: *Zuschauer im Drama. Brecht, Dürrenmatt, Handke* (Spectator în dramă. Brecht, Dürrenmatt , Handke). Frankfurt am Main 1971, p. 119.
- ¹⁶⁸ Gerhard Bauer: *Zur Poetik des Dialogs. Leistung und Formen der Gesprächsführung in der neueren deutschen Literatur* (Despre poetica dialogului. Performanță și forme ale dialogului în literatura germană mai nouă). Darmstadt 1977, p. 71 și urm.
- ¹⁶⁹ Einar Schleef: *Droge Faust Parzival* (Drogul Faust Parzival). Frankfurt am Main 1997, p. 10.
- ¹⁷⁰ ibidem, p. 10 și urm.
- ¹⁷¹ ibidem, p. 7
- ¹⁷² Expresia îi aparține lui Herbert Blau.
- ¹⁷³ Rose-Lee Goldberg, loc. cit., p. 149 și urm.
- ¹⁷⁴ Michael Kirby: *A Formalist Theatre* (Un teatru formalist), loc. cit., p. 3 și cont.
- ¹⁷⁵ Karlheinz Barck: *Materialität, Materialsimus, performance* (Materialitate, materialism, performance), în: Hans Ulrich Gumbrecht / K. Ludwig Pfeiffer (ed.): *Materialität der Kommunikation* (Materialitatea comunicării). Frankfurt am Main 1995, p. 121-138, aici p. 133.
- ¹⁷⁶ Wolfgang Matzat: *Dramenstruktur und Zuschauerrolle* (Structura dramei și rolul spectatorului). München 1982, p. 54.
- ¹⁷⁷ Edith Almhofer: *Performance Art*, Wien, Köln, Graz 1986, p. 44.
- ¹⁷⁸ Rachel Rosenthal, citată în: Fischer-Lichte: *The Show and the Gaze* (Spectacolul și privirea atentă), loc. cit., p. 256 și urm. Compară și analiza lui Fischer-Lichte pe această temă, loc. cit.
- ¹⁷⁹ Goldber, loc. cit., p. 172.
- ¹⁸⁰ Johannes Lothar Schröter: *Identität. Überschreitung. Verwandlung. Happenings, Aktionen und Performances von bildenden Künstlern* (Identitate. Depășire. Transformare. Happening-uri, acțiuni și performance-uri realizate de artiști plastici). Münster 1990, p. 210 și urm.
- ¹⁸¹ Richard Schchner: *Theater-Anthropologie. Spiel und Ritual im Kulturvergleich. Aus dem Amerikanischen von Susanne Winnacker*

- (Antropologie teatrală. Joc și ritual în comparația dinte culturi. Din americană de Susanne Winnacker). Reinbek 1990, p. 102.
- ¹⁸² Schechner, loc. cit., p. 68 și urm.
- ¹⁸³ Hans Ulrich Gumbrecht: *American Football – im Stadion und im Fernsehen*. In: Gianni Vattimo u. Wolfgang Iser (ed.): *Medien-Welten Wirklichkeiten*. München 1998, p. 208.
- ¹⁸⁴ ibidem, p. 211
- ¹⁸⁵ ibidem, p. 214
- ¹⁸⁶ Karl Heinz Bohrer: *Der absolute Präsens* (Prezentul absolut). Frankfurt am Main 1994, p. 7.
- ¹⁸⁷ ibidem, p. 40 și urm.
- ¹⁸⁸ ibidem, p. 41
- ¹⁸⁹ ibidem
- ¹⁹⁰ ibidem, p. 62
- ¹⁹¹ ibidem, p. 181
- ¹⁹² Alexander Kluge / Heiner Müller: *Ich bin ein Landvermesser* (Sunt un inginer topometru), loc. cit., p. 95.
- ¹⁹³ Bertolt Brecht: *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* (Marea ediție comentată de la Berlin și Frankfurt). Berlin, Weimar, Frankfurt am Main 1993, vol. 14, p. 47.
- ¹⁹⁴ Bernard Dort: *La Représentation émanicipée* (Reprezentarea emancipată). Arles 1988, p. 173.
- ¹⁹⁵ Antonin Artaud. *Zweites Manifest des "Theaters der Grausamkeit"* (Al doilea manifest al "Teatrului cruzimii"). În: *Le théâtre et son double* (Teatrul și dublul său). Paris 1964, p. 189.
- ¹⁹⁶ v. Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*. Frankfurt am Main 1978.
- ¹⁹⁷ Julia Kristeva: *Polylogue*. Paris 1977.
- ¹⁹⁸ Roland Barthes: *Die Lust am Text* (Plăcerea textului). Frankfurt am Main 1974, p. 62.
- ¹⁹⁹ Dietmar Polaczek în FAZ din 3.2.1992, despre "Descrierea unei lupte", a lui Corsetti
- ²⁰⁰ v. și *Performing Arts Journal* nr. 11/12, 1979, IV, p. 210.
- ²⁰¹ v. și Petra Maria Meyer: *Gedächtniskultur des Hörens. Medientransformation von Beckett über Cage bis Mayröcker* (Cultura memoriei

- ascultării. Transformarea mediilor de la Beckett, prin Cage, până la Mayröcker). Düsseldorf, Bonn 1997, p. 120 și urm.
- ²⁰² v. și Helga Finter în *Theater heute* 1/82, p. 49.
- ²⁰³ cit. după Nils Tabert: *Szenisches Schreiben. Theatralität in den Texten von Kathy Acker* (Scrișul scenic. Teatralitate în textele lui Kathy Ackermann). Diplomarbeit (Lucrare de diplomă) Gießen 1992, p. 46 și urm.
- ²⁰⁴ Jean Jacques Roubine: *Théâtre et mise en scène 1880-1980* (Teatru și punere în scenă de la 1880 la 1980), p. 166 și 168.
- ²⁰⁵ Friedrich Kittler: *Grammophon Film Typewriter*. Berlin 1986, p. 27 și urm. v. și Jacques Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse* (Cele patru noțiuni de bază ale psihanalizei). Weinheim/Berlin 1987, p. 204.
- ²⁰⁶ v. și Helga Finter, *Der subjektive Raum* (Spațiul subiectiv). Tübingen 1990, p. 127 și urm.
- ²⁰⁷ Roland Barthes: *Das Rauhe der Stimme* (Asprimea din voce). Berlin 1979, p. 19 și urm.
- ²⁰⁸ Helga Finter. În: *Theater heute* 1/82, p. 49.
- ²⁰⁹ Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Gesammelte Schriften* (Opera de artă în epoca reproductibilității ei tehnice. Scrieri complete vol 1,2). Frankfurt am Main 1974.
- ²¹⁰ v. și Jacques Derrida: *Spectres de Marx* (Spectre ale lui Marx). Paris 1993.
- ²¹¹ Marcel Proust: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Die Welt der Guermantes I* (În căutarea timpului pierdut. Guermantes) I. Frankfurt am main 1967. P. 175.
- ²¹² v. și Jean-Jacques Roubine: *Théâtre et mise en scène 1880-1980*. Paris 1980, p. 107.
- ²¹³ ibidem, p. 114.
- ²¹⁴ Max Frisch, *Tagebücher* (Jurnale) 1946-1949. Frankfurt am Main 1970, p. 65.
- ²¹⁵ v. și: *Anschaung als ästhetische Kategorie. Neue Hefte für Philosophie* (Privirea ca și categorie estetică. Noua revistă de filosofie) nr. 18/19. Göttingen 1980, în special: Manfred Frank: *Die Aufhebung*

- der Anschauung im Spiel der Metapher* (Suspendarea privirii în jocul metaforei), ibidem p. 58-78.
- ²¹⁶ v. și Kirsten Gram Holström: *Monodrama Attitudes Tableaux Vivants*. Uppsala 1967.
- ²¹⁷ v. și: *Raumkonzepte. Ausstellungskatalog* (Concepte spațiale. Catalog de expoziție). Konzept: Hannelore Kersting, Bernd Vogelsang, Helmut Grosse. Frankfurt am Main 1986.
- ²¹⁸ comp. Kirsten Herkenrath: *Jan Lauwers' "Antonius und Cleopatra". Eine nachepische Theaterkonzeption*. Diplomarbeit Gießen 1993, p. 65 și urm.
- ²¹⁹ Georg Hensel: *Theater der siebziger Jahre* (Teatrul anilor șaptezeci). München 1983, p. 328 și urm..
- ²²⁰ Stefanie Carp despre Anna Viebrock, în: Pfüller, V./Ruckhäberle, H-J., loc. cit., p. 120.
- ²²¹ Wolfgang Storch, în: Pfüller, V./Ruckhäberle, H-J., loc. cit., p. 99. – În plus: *Theater des Konflikts. Ein Versuch über Einar Schleef*. În: *Neue Rundschau* 101, nr. 3, 1990.
- ²²² Theodor Lessing: *Nietzsche*.
- ²²³ v. și: Theresia Birkenhauer / Annette Storr (ed.): *Zeitlichkeiten – Zur Realität der Künste. Theater, Film, Photographie, Malerei, Literatur* (Temporalități – Despre realitatea artelor. Teatru, film, fotografie, pictură, literatură). Berlin 1998.
- ²²⁴ Brecht: Brecht, Opere, op. cit., vol. 3, p. 96 și urm.
- ²²⁵ Patrice Pavis: *Dictionnaire du théâtre* (Dicționar de teatru), Paris 1987, p. 388: “În dramaturgia clasică se observă o tendință de concentrare și de dematerializare a timpului dramatic (...) Teatrul clasic dematerializează timpul exterior scenei, dând impresia unei purități a cuvântului.”
- ²²⁶ Alte detalii despre acest spectacol le oferă Simone Seym: *Das Théâtre du Soleil*. Stuttgart 1992, în special p. 91-100.
- ²²⁷ Pavis, *Dictionnaire*, loc. cit., p. 387: “În toate cazurile avem de-a face cu un fel de timp inițiat care precedă timpul teatrului (...) un prag și o prgătire, pregătirea psihologică a *celuilalt timp*, pragul spectacolului.”

- 228 Hans Blumenberg: *Lebenszeit und Weltzeit* (Timpul vieții și timpul lumii). Frankfurt am Main 1986, p. 223.
- 229 Samuel Beckett: *Stücke und Bruchstücke* (Bucăți și fragmente). Frankfurt am Main 1978, p. 50-52.
- 230 ibidem, p. 70
- 231 Heiner Müller, *Der Auftrag, Quartett. Zwei Stücke* (Misiunea, Cvartet. Două piese). Frankfurt am Main 1988, p. 42.
- 232 *Theater heute*, Număr special dedicat teatrului între 1960-1980, p. 84.
- 233 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2* (Imaginea-timp. Cinematograf, 2). Frankfurt am Main 1997, p. 347.
- 234 Alexander Kluge / Oskar Negt: *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*. (Viață publică și experiență. Contribuții la analiza organizării vieții publice burgheze și proletare). 1973.
- 235 Patrice Pavis: *Dictionnaire du théâtre*, Paris 1987, p. 388.
- 236 ibidem
- 237 Roland Barthes: *Die Helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie* (Camera luminoasă. Observații despre fotografie). Frankfurt am Main 1989, p. 40 și urm.
- 238 Ar fi interesant să se compare, din acest punct de vedere, teatrul lui Wilson cu încetineala filmică specifică a unor filme ale lui Stanley Kubrick precum "Odissea spațială 2001" sau "Barry Lyndon": așa cum, la Wilson, teatrul tinde spre fotografie, tot așa, la Kubrick, filmul tinde spre imobilitate: o absorbție din mișcare spre liniștea mormântală a imaginilor din spațiul cosmic sau din tablouri ("Barry Lyndon").
- 239 Barthes: *Die Helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie* (Camera luminoasă), loc cit., p.106.
- 240 Gilles Deleuze: *Differenz und Wiederholung* (Diferență și repetiție). München 1992, p. 364 și urm.
- 241 Gottfried Boehm: *Bild und Zeit* (Imagine și timp). În: *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft* (Fenomenul timp în artă și știință). Ed. Hannelore Paflik. Weinheim 1987, p. 20 și 23.
- 242 v. Peter Jelavich: *Berlin cabaret*, Cambridge Mass. 1993.
- 243 cit. după Jelavich, loc. cit., p 255.

- ²⁴⁴ Oskar Panizza: *Der Klassizismus und das Eindringen des Varieté* (Clasicismul și pătrunderea teatrului de varietăți). În: *Die Gesellschaft* (Societatea). 1252-1274, octombrie 1896. V. și Frank Wedekind: *Werke in drei Bänden* (Opere în trei volume). Berlin, Weimar 1969. Acolo: *Zirkusgedanken* (Gânduri despre circ). Vol. 3, p. 153 și urm.; *Im Zirkus* (La circ). Vol. 3, p. 163 și urm.; Fritz Schwegler, Vol. 1, p. 167 și urm.
- ²⁴⁵ Georg Christoph Tholen und Michael Scholl (ed.): *Zeit-Zeichen. Aufschübe und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtzeit* (Semne ale timpului. Amânări și interferențe între sfârșitul lumii și timpul autentic), Weinheim 1990, p. 13.
- ²⁴⁶ v. Gerald Siegmund: *Theater und Gedächtnis. Semiotische und psychoanalytische Untersuchungen zur Funktion des Dramas* (Teatru și memorie. Cercetări semiotice și psihanalitice despre funcția dramei). Tübingen 1990, p. 13.
- ²⁴⁷ Pierre Bourdieu: *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft* (Sens social. Critica rațiunii teoretice). Frankfurt am Main 1987.
- ²⁴⁸ v. Karlheinz Barck: *Materialität. Materialismus, performance* (Materialitate. Materialism, performance). În: Hans Ulrich Gumbrecht și K. Ludwig Pfeiffer (ed.): *Materialität der Kommunikation* (Materialitatea comunicării), Frankfurt am Main 1988, p. 123.
- ²⁴⁹ Peter Handke: *Die Stunde, da wir nichts voneinander wußten* (Ora la care nu știam nimic unul despre celălalt), Berlin 1993, p. 32.
- ²⁵⁰ ibidem, p. 66
- ²⁵¹ ibidem, p. 28
- ²⁵² Bertolt Brecht: *Werke* (Opere), vol 22, ediția de la Berlin și Frankfurt, îngrijită de Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei și Klaus-Detlef Müller. Berlin, Weimar 1993, p. 171.
- ²⁵³ ibidem, p. 2
- ²⁵⁴ Pierre Corneille: *Discours sur les trois unités* (Discurs despre cele trei unități). În: *Oeuvres complètes*, Paris 1963, p. 844. A se vedea, spre comparație, și importanța centrală a conceptul de “de-reglare” în poetica modernismului de la Arthur Rimbaud, care ridică acel “dérèglement de tout les sens” la rangul de program al poeziei.

- ²⁵⁵ ibidem, p. 845: "...cu cât te preocupi mai puțin de acțiuni trecute, cu atât mai mult ai un auditoriu propice pentru puținul de disconfort pe care i-l oferi, redându-i toate lucrurile prezente fără să-i ceri niciun pic de reflecție a memoriei pentru altceva decât a văzut el."
- ²⁵⁶ Roland Barthes operează distincții între mai multe corpuri în corp: mai cu seamă între corpul plăcerii și acela al muncii. V. Roland Barthes: *Die Lust am Text* (Plăcerea textului). Frankfurt am Main 1986.
- ²⁵⁷ Serghei M. Eisenstein: *Montage der Abstraktion* (Montajul abstracțiunii). În: *Texte zur Theorie des Films* (Texte de teoria filmului), Stuttgart 1979, p. 48.
- ²⁵⁸ v. Jean Baudrillard, în: *Ars Electronica* (ed.), *Philosophien der neuen Technologien* (Filosofii ale noilor tehnologii). Berlin 1989, pp 116-119.
- ²⁵⁹ v., pt. întregul pasaj: Gottfried Benn (ed.): *Was ist ein Bild?* (Ce este o imagine?) 1995, p. 38 și 11-38, în mai multe locuri.
- ²⁶⁰ Valère Novarina: *Le théâtre des paroles* (Teatrul vorbelor). Paris 1988, p. 22 și 24: "L'acteur n'est pas un interprète, parce que le corps n'est pas un instrument." ("Actorul nu e un interpret, fiindcă corpul nu este un instrument.") Și: "L'acteur n'exécute pas mai s'exécute, interprète pas mais se pénètre, résonne pas mais fait tout son corps résonner. Construit pas son personnage mais s'décompose le corps civil maintenu en ordre, se suicide. C'est pas d'la composition d'personnage, c'est de la décomposition d'l'homme qui se fait sur la planche." ("Actorul nu execută, ci se execută, el nu interpretează, dar se penetrează, el nu intră în rezonanță, ci își face corpul să producă rezonanță. Nu își construiește personajul, ci își descompune corpul păstrat în ordine, se sinucide. Nu compoziția unui personaj, ci descompunerea unui om – asta se întâmplă pe scenă.")
- ²⁶¹ Eugenio Barba și Iben Nagel Rasmussen: *Bemerkungen zum Schweigen der Schrift* (Observații despre tăcerea scrisului), ed.: C. Falke și W. Ybema. Frankfurt am Main 1983, p. 39.
- ²⁶² Roland Barthes: *Die helle Kammer* (Camera luminoasă), Frankfurt am Main 1989, p. 66.
- ²⁶³ Giorgio Agamben: *Noten zur Geste* (Însemnări despre gest). În: Jutta Georg Lauer, *Postmoderne und Politik* (Postmodernism și politică). Tübingen 1992, p. 97-107.

²⁶⁴ ibidem, p. 99

²⁶⁵ ibidem, p. 99 și urm.

²⁶⁶ Gabriele Brandstetter: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde* (Lecturi dansante. Imagini corporale și apariții spațiale ale avangardei), Frankfurt am Main 1995, p. 69.

²⁶⁷ v. și Gaetano Biccari: "*Zuflucht des Geistes?*". *Konservativ-revolutionäre, faschistische und national-sozialistische Theaterdiskurse in Deutschland und Italien 1900-1944. Dissertation* ("Refugiu al spiritului?". Discursuri teatrale conservativ-revoluționare, fasciste și național-socialiste în Germania și Italia, de la 1900-1944. Disertație). Frankfurt am Main 1998.

²⁶⁸ v. *Theater der Zeit*, mai/ iunie 96, p. 47.

²⁶⁹ Valentina Valentini, *Societas Raffaello Sanzio*. Cit. după dactilogramă.

²⁷⁰ v. Mallarmé, loc. cit., p. 304

²⁷¹ V. Frits Vogels: *Termiek: Driftig zoeken*, în *Toneel Theatral* nr. 3, 1983, p. 30.

²⁷² v. autor: *Das Erhabene ist das Unheimliche* (Sublimul e înfricoșătorul), în: *Merkur*, nr. 9, 1989.

²⁷³ Frank Hörnigk (ed.): *Heiner Müller Material. Texte u. Kommentare* (Material despre Heiner Müller. Texte și comentarii), Göttingen 1989, p. 50.

²⁷⁴ Foaie de informare a festivalului *Theater der Welt*, Dresda 16.6.1996. V. și: Claudia Castellucci/Romeo Castellucci: *Il Teatro della Societas Raffaello Sanzio. Dall teatro iconoclasta alla super-icona*. Milano 1992.

²⁷⁵ Emil Hvratin: *Jan Fabre. La Discipline du chaos, le chaos de la discipline*. (Jan Fabre. Disciplina haosului, haosul disciplinei.) Bagnolet 1994.

²⁷⁶ Paul de Man, *Allegorien des Lesens* (Alegorii ale lecturii), Frankfurt am Main 1988, p. 214.

²⁷⁷ Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften*, Bd. 7, ed. Gretel Adorno și Rolf Tielmann, Frankfurt am Main 1984 (ediția a 4-a), p. 354.

²⁷⁸ Fischer-Lichte, *The Show and the Gaze of Theatre*, loc. cit., p. 255.

- 279 Thomas Oberender: *Theater der Vergleichgültigung* (Teatrul care produce indiferență). În: *Theater der Zeit*, martie/aprilie 1998, p. 87.
- 280 Bertolt Brecht: *Werke*, loc. cit., vol. 3, p. 415.
- 281 *Gespräch mit Abdoh* (Convorbire cu Abdoh), în: *Theaterschrift* nr. 3, 1993. *Grenzverletzungen. Über Risiko, Gewalt & innere Notwendigkeit* (Violări de frontieră. Despre risc, violență și nevoie interioară), ed. Marianne van de Kerkhoven, pp. 48-64, aici p. 58.
- 282 ibidem, p. 60
- 283 Despre ultima fază a muncii lui relatează discipolul emerit Thomas Richards în: *Theaterarbeit mit Grotowski an physischen Handlungen* (Lucrul cu Grotowski la acțiunile fizice în teatru). Berlin 1996.
- 284 R. Buckminster Fuller. Citat după Joachim Krausse. În: Bernhard J. Dotzler (ed.): *Wahrnehmung und Geschichte. Markierungen zur Aisthesis materialis*. (Percepție și istorie. Însemnări pentru o *aesthesis materialis*). Berlin 1995, p. 162.
- 285 ibidem
- 286 Götz Großklaus: *Medien-Zeit. Medien-Raum. Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmungen in der Moderne* (Timp mediatic. Spațiu mediatic. Despre transformarea percepțiilor spațio-temporale în epoca modernă . Frankfurt am Main 1995, p. 108.
- 287 v. David Savran: *The Wooster Group. Breaking the Rules*. New Work 1988.
- 288 Erika Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters* (Semiotica teatrului), vol. 1. Tübingen 1988, p. 7 și urm.
- 289 Florian Rötzer: *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien* (Iluzie digitală. Estetica mediilor electronice). Frankfurt am Main 1991, p. 257.
- 290 ibidem
- 291 Mark Reany: *Virtual Reality on Stage* (Realitatea virtuală pe scenă). În: VR WORLD, mai/iunie 1995.
- 292 Manfred Waffender (ed.): *Cyberspace. Ausflüge in virtuelle Wirklichkeiten*. Reinbek 1991, p. 114.
- 293 v. Florian Rötzer: *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien* (Iluzie digitală. Estetica mediilor electronice). Frankfurt am Main 1991, p. 65.

- ²⁹⁴ ibidem p. 67.
- ²⁹⁵ Preiau aceste exemple de la Arnd Wesemann: *Vortrag bei "Medienzeitalter"* (Conferință la "Epoca mediilor"), Bremen, 30.04.1996. Dactilogramă..
- ²⁹⁶ ibidem
- ²⁹⁷ *Theater heute*, număr special Theater 1960-1980, p. 97.
- ²⁹⁸ June Schlueter cit. după Sigrid Bauschinger: *Sprechtheater und Theaterbild. Peter Handke auf der amerikanischen Bühne* (Peter Handke pe scena americană). În: Sigrid Bauschinger și Susan L. Cocalis (ed.): *Vom Wort zum Bild. Das neue Theater in Deutschland und den USA* (De la cuvânt la imagine. Noul teatru în Germania și în SUA), Berna 1992, pp. 39-58, aici: p. 47 și urm.
- ²⁹⁹ Birgit Verwiebe: *Sehnsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts. Katalog zur Ausstellung 1993 in Bonn, Basel [u. A.]* (Dor. Panorama ca distracție de masă în secolul XIX. Catalogul expoziției din 1993 de la Bonn, Basel [ș. a.], 1993, p. 73.
- ³⁰⁰ ibidem p. 76
- ³⁰¹ v. și Birgit Verwiebe: *Sehnsucht*, în mai multe locuri, precum și: Birgit Verwiebe: *Lichtspiele. Vom Mondscheintransparent zum Diorama*, Stuttgart 1997.
- ³⁰² Programul festivalului *Theater der Welt*, Dresden 1996.
- ³⁰³ Interviu telefonic cu Robert Lepage, realizat de Brigitte Fürle în 1993, publicat în: *Theaterschrift* 5/6, *Über Dramaturgie* (Despre dramaturgie). Ed. Marianne von Kerkhoven, ianuarie 1994, pp. 210-223.
- ³⁰⁴ Jochen Schulte-Sasse: *Von der schriftlichen zur elektronischen Kultur. Über neuere Wechselbeziehungen zwischen Mediengeschichte und Kulturgeschichte* (De la cultura scrisă la cea electronică. Despre relațiile dintre istoria mediatică și istoria culturii). În: Hans Ulrich Gumbrecht și Ludwig Pfeiffer (ed.): *Materialität der Kommunikation*, loc. cit., pp. 429-454, aici p. 439.
- ³⁰⁵ Friedrich A. Kittler: *Gramophon Film Typewriter*. Berlin 1986, p. 238.
- ³⁰⁶ ibidem p. 241
- ³⁰⁷ Edith Decker: *Paik. Video*, Köln 1988, p. 173.
- ³⁰⁸ ibidem p. 64 și cont.

- ³⁰⁹ Bill Viola: *Katalog Salzburger Kunstverein* (Catalogul Uniunii Artiștilor din Salzburg) 1994, p. 135.
- ³¹⁰ Gerald Siegmund în *Frankfurter Sallgemeine Zeitung* din 28.1.1998.
- ³¹¹ Gary Hill. *Katalog Stedelijk Museum Amsterdam/Kunsthalle Wien*. 1993, p. 162.
- ³¹² ibidem p. 159
- ³¹³ ibidem p. 172
- ³¹⁴ Gottfried Boehm, *Zeitigung. Annäherung an Gary Hill* (Apropiere de Gary Hill). În: Theodora Vischer (ed.): *Gary Hill. Arbeit am Video* (Lucruri la video). Basel 1995, p. 26-42, aici p. 26.
- ³¹⁵ v. Gottfried Boehm: *Die Bilderfrage* (Problema imaginilor). În: același (ed.), *Was ist ein Bild?* (Ce este o imagine?) München 1994, p. 336.
- ³¹⁶ Hans Belting: *Gary Hill und das Alphabet der Bilder* (Gary Hill și alfabetul imaginilor.) În: Vischer, loc. cit., p. 43-70, aici p. 63.
- ³¹⁷ ibidem p. 64
- ³¹⁸ ibidem p. 65
- ³¹⁹ ibidem p. 64
- ³²⁰ Vivian Sobchak: *The Scene of the Screen*. În: *Materialität der Kommunikation*, loc. cit., p. 416-428, aici p. 426.
- ³²¹ v. citatele precum și discuția despre tezele lui Imdahl în: Bernhard Waldenfels, op. Cit., p. 139.
- ³²² Rustom Barucha și Gautam Dasgupta: *The Mahabharata: Peter Brooks 'Orientalism'*. În: *Performing Arts Journal* 30, vol. X, nr. 3 (1987), p. 9-16.
- ³²³ Andrzej Wirth: *Interkulturalität und Ikonophilia im neuen Theater* (Interculturalitate și iconofilie în noul teatru). În: Bauschinger: *Vom Wort zum Bild* (De la cuvânt la imagine), loc. cit., p. 233-243.
- ³²⁴ Patrice Pavis: *Wilson, Brook, Zadek: Ein interkulturelles Zusammentreffen?* (O întâlnire interculturală?) În: Erika Fischer-Lichte/Harald Xander (ed.): *Welttheater – Nationaltheater – Lokaltheater? Europäisches Theater am Ende des 20. Jahrhunderts* (Teatrul lumii – teatru național – teatru local? Teatru european la sfârșitul secolului XX). Tübingen 1993, p. 179-201.

- ³²⁵ v. Alain Patrice Nganang: *Interkulturalität und Bearbeitung. Untersuchung zu Soyinka und Brecht* (Interculturalitate și prelucrare. Cercetări despre Soyinka și Brecht). Disertație Frankfurt am Main 1998, München 1998.
- ³²⁶ v. Fischer-Lichte: *The Show and the Gaze of Theatre*, loc. cit., p. 223 și urm.
- ³²⁷ Julia Kristeva: *Politique de la littérature*. În: *Polylogue*. Paris 1977, p. 13-21.
- ³²⁸ Hal Foster: *Recordings: Art, spectacle, cultural Politics*. Bay press 1985, p. 145. ("the breakdown of the old structural opposition of the cultural and the economic in the simultaneous commodification of the former and the symbolization of the latter" - "năruirea vechii opoziții structurale dintre cultural și economic în co-modificarea simultană a celei dintâi și simbolizarea celei de-a doua")
- ³²⁹ *ibid.*, "the transgressive politics of avangardisme presupposes cultural limits which are no longer relevant to the seemingly limitless horizon of multinational capitalism" - "politicia transgresivă a avangardismului presupune limite culturale care nu mai sunt relevante pentru orizonturile aparent nemărginite ale capitalismului multinațional")
- ³³⁰ Bertolt Brecht: *Werke*, loc. cit., vol 10, 2, p. 495.
- ³³¹ Werner Hamacher: *Affirmativ, Streik*. În: Christiaan L. Hart Nibbrig (ed.): *Was heißt "Darstellen"?*. Frankfurt am Main 1994, p. 340-371.
- ³³² Arthur J. Sabbatini: *Terrorism, Perform*. In: *High Performance*, vol. 9, nr. 2, p. 29-33.
- ³³³ Richard Schechner: *Performance Theory*, loc. cit., p. 166 și urm.
- ³³⁴ Guy Debord: *Die Gesellschaft des Spektakels* (Societatea spectacolului), Berlin 1996, p. 40.
- ³³⁵ Samuel Weber: *Humanitäre Intervention im Zeitalter der Medien. Zur Frage einer heterogenen Politik*. (Intervenții umanitare în epoca mediilor. Despre problema unei politici eterogene.) În: Hans-Peter Jäck, Hannelore Pfeil (ed.), *Politiken des Anderen* (Politici vizavi de ceea ce este diferit), vol. 1, Frankfurt am Main 1995, p. 5-27, aici p. 26.
- ³³⁶ în *Theater heute* 1, 1990, p. 1.
- ³³⁷ Autorul: *L'esthétique du risque* (Estetica riscului), în: *L'art du théâtre*, toamnă 1987, nr. 7, p. 35-44.

BIBLIOGRAFIE

- Acker, Kathy:** *Blood and Guts in High School – Plus Two*. London 1984.
- Acker, Kathy:** *The Birth of the Poet*. În: *Wordplays Nr. 5. An Anthology of New American Drama, Performance Arts Journal Publications*. New York 1986, p. 305-334.
- Adorno, Theodor W:** *Minima Moralia. Gesammelte Schriften*, vol. 4. Frankfurt am Main 1980.
- Agamben, Giorgio:** *Noten zur Geste*, in: **Jutta Georg Lauer**, *Postmoderne und Politik*. Tübingen 1992, p. 97-107.
- Almhofer, Edith:** *Performance Art. Die Kunst zu Leben*, Wien, Köln, Graz 1986.
- Angermeyer, Hans Christoph:** *Zuschauer im Drama. Brecht, Dürrenmatt, Handke*. Frankfurt am Main 1971.
- Anzieu, Didier:** *The Sound Image of the Self*. În: *International Review of Psycho-Analysis*, vol. 6, 1979 London, p. 23-36. [HM 5: D 315 / Zsp 7769].
- Asman, Carrie:** *Theater und Agon / Agon und Theater: Walter Benjamin und Florens Christian Rang*, în: *Modern Languages Notes*. 107/3, 1992, p. 606-624.
- Auslander, Philip:** *From Acting to Performance*. New York 1997.
- Aristotel:** *Poetica*, București 1998.
- Artaud, Antonin:** *Teatrul și dublul său*, Cluj-Napoca 1997.
- Bablet, Dennis (ed.):** *Collage et Montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, CNRS, Lausanne 1978.
- Bablet, Denis:** *Théâtre/public* 1986. [Zsq 80/70]

- Bablet, Denis:** *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*. Paris 1965.
- Badiou, Alain:** *Rhapsodie pour le théâtre*. Paris 1990.
- Banu, Georges:** *Le théâtre. Sorties de secours*. Paris 1984.
- Banu, Georges:** Klaus Michael Grüber, ...*Il faut que le théâtre passe à travers les larmes...*, Paris 1983.
- Barck, Karlheinz:** *Materialität, Materialsimus, performance*, in: **Hans Ulrich Gumbrecht; K. Ludwig Pfeiffer** (ed.): *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt am Main 1995, pp. 121-138.
- Barthes, Roland:** *Das Rauhe der Stimme*. Berlin 1979.
- Barthes, Roland:** *Eseuri critice*. Chişinau 2006.
- Barthes, Roland:** *Camera luminoasă. Însemnări despre fotografie*, Cluj-Napoca 2009.
- Barthes, Roland:** *Plăcerea textului*. Cluj-Napoca 1994.
- Barucha, Rustom; Dasgupta, Gautam:** *The Mahabharata: Peter Brook's 'Orientalism'*. In: *Performing Arts Journal* 30, vol. X, nr. 3 (1987), pp. 9-16.
- Baudrillard, Jean:** *Der symbolische Tausch und der Tod*. München 1982.
- Bauer, Gerhard:** *Zur Poetik des Dialogs. Leistung und Formen der Gesprächsführung in der neueren deutschen Literatur*. Darmstadt 1977.
- Bauschinger, Sigrid; Cocalis, Susan L.** (ed.): *Vom Wort zum Bild. Das neue Theater in Deutschland und den USA*. Berna 1992.
- Bayerdörfer, Hans-Peter:** *Maeterlincks Impulse für die Entwicklung der Theatertheorie*. In: **Kafitz, Dieter** (ed.): *Drama und Theater der Jahrhundertwende*. Tübingen 1991, pp. 121-138.
- Beckett, Samuel:** *Stücke und Bruchstücke*. Frankfurt am Main 1978.
- Belting, Hans:** *Gary Hill und das Alphabet der Bilder*, in: **Vischer, Theodora** (ed.): *Gary Hill. Arbeit am Video*. Basel 1995, pp. 43-70.

- Benjamin, Walter:** *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Gesammelte Schriften* vol. 1, 2. Frankfurt am Main 1974.
- Berg, Jan; Hügel, Hans-Otto; Kurzenberger, Hajo** (ed.): *Authentizität als Darstellung*. Hildesheim 1997.
- Berreby, Gérard** (ed.): *Documents relatifs à la fondation de l'internationale situationniste*. Paris 1985.
- Birkenhauer, Theresia; Storr, Annette** (ed.): *Zeitlichkeit – Zur Realität der Künste. Film. Photographie. Malerei. Literatur*. Berlin 1998.
- Birringer, Johannes:** *Postmodern Performance and Technology*. În: *Performing Arts Journal* 26/27 (vol. XI, nr. 2/3, 1985), pp. 221-233.
- Birringer, Johannes:** *Erschöpfter Raum – Verschwindende Körper*. În: **Rötzer, Florian** (ed.): *Digitaler Schein: Ästhetik der elektronischen Medien*. Frankfurt am Main 1991, p. 491 și urm.
- Blau, Herbert:** *Take up the bodies: "Theater at the vanishing point"*. Chicago 1982.
- Blumenberg, Hans:** *Lebenszeit und Weltzeit*. Frankfurt am Main 1986.
- Boehm, G; Mosch, U; Schmidt, K** (ed.): *Canto d'amore. Klassizistische Moderne in Musik und bildender Kunst 1914-1935*, Basel 1996.
- Boehm, Gottfried:** *Zeitigung. Annäherung an Gary Hill*, în: **Vischer, Theodora** (ed.): *Gary Hill. Arbeit am Video*. Basel 1995, pp.26-42.
- Boehm, Gottfried** (ed.): *Was ist ein Bild?* 1995.
- Böhnisch, Siemke:** *Gewalt auf der Bühne – Kritik eines Paradigmas*, în: **Berg, Jan; Hügel, Hans-Otto; Kurzenberger, Hajo** (ed.): *Authentizität als Darstellung*. Hildesheim 1997, pp. 122-131.
- Bohrer, Karl Heinz:** *Das absolute Präsens*. Frankfurt am Main 1994.
- Bonnerot, Sylvianne:** *Visages du théâtre contemporain*. Paris 1971.
- Borie, Monique; Rougemont, Martine de; Scherer, Jacques:** *Esthétique théâtrale. Textes de Platon à Brecht*. Paris 1982.
- Bourdieu, Pierre:** *Sozialer Sinn: Kritik der theoretischen Vernunft*. Frankfurt am Main 1987.

- Brandstetter, Gabriele:** *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avangarde*. Frankfurt am Main 1995.
- Brendel, Laura:** *Computers as Theatre*. Addison Wesley Publishing Company, 1993.
- Brook, Peter:** *Wanderjahre. Schriften zu Theater, Film und Oper 1946-1987*. Berlin 1989, pp. 68-141.
- Borie, Monique:** *Fantoma sau Îndoiala teatrului*. București 2007.
- Cadava, Eduardo; Connor, Peter; Nancy, Jean-Luc** (ed.): *Who comes after the subject?* London, New York 1991.
- Case, Sue-Ellen; Reinelt, Janelle** (ed.): *The Performance of Power*. University of Iowa Press, Iowa City 1991.
- Castelluci, Claudia; Castelluci, Romeo:** *Il Teatro della Società Raffaello Sanzio. Dal teatro iconoclasta alla super-icona*. Milano 1992.
- Centre nationale Recherches Scientifique:** *Du cirque au théâtre. L'âge d'homme*. Lausanne 1938.
- Crugten, Alain van:** *S. I. Witkiewicz aux sources d'un théâtre nouveau*. Slavica, Lausanne 1971.
- Debord, Guy:** *Die Gesellschaft des Spektakels*. Berlin 1996.
- Decker, Edith:** *Paik. Video*. Köln 1988.
- Deleuze, Gilles:** *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt am Main 1997.
- Derrida, Jacques:** *Gesetzeskraft*. Frankfurt am Main 1991.
- Derrida, Jacques:** *Spectres de Marx*. Paris 1993.
- Diamond, Elin** (ed.): *Performance and cultural politics*. Routledge 1996.
- Dort, Bernard:** *La Représentation émancipée*. Arles 1988.
- Dort, Bernard:** *Une écriture de la représentation*, in: *Théâtre en Europe*, nr. 10, Paris 1986, pp. 18-21.
- Dotzler, Bernard J; Müller, Ernst** (ed.): *Wahrnehmung und Geschichte – Markierungen zur Aisthesis materialis*. Berlin 1995.
- Drapon, Christian:** *Théâtre/public*. 1985. [Zsq 80/70]

- Eberle, O:** *Cenarola. Leben, Glauben, Tanz und Theater der Urvölker*. Olten 1954.
- Eisenstein, Sergej M:** *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart 1979.
- Eliot, T. S.:** *A dialogue on dramatic poetry*. În: *Selected Essays*. London 1932.
- Esslin, Martin:** *Absurdes Theater*. Frankfurt am Main 1967.
- Esslin, Martin:** *An Anatomy of Drama*. New York 1976, 1979 (ediția a 3-a).
- Lorenz, Renate:** *Jan Fabres "Die Macht der theatralischen Torheiten" und das Problem der Aufführungsanalyse*. Lucrare de diplomă, Gießen 1988.
- Finter, Helga:** *Die soufflierte Stimme*. În: *Theater heute* 1/1982, pp 45-51.
- Finter, Helga:** *Experimental Theatre and Semiology of Theatre. The Theatricalization of Voice*. În: *Modern Drama*, vol. XXIV, nr. 4, dec. 1983 Toronto, pp. 501-517. [HM 5: H448]
- Fischer-Lichte, Erika** (ed.): *Das Drama und seine Inszenierung*. În cadrul seriei de conferințe a Colocviului internațional de semiotica literară și a teatrală, Frankfurt am Main 1983, Tübingen 1985.
- Fischer-Lichte, Erika:** *Semiotik des Theaters*, vol. 1. Tübingen, ediția a 2-a 1988.
- Fischer-Lichte, Erika** (ed.): *Theater Avangarde: Wahrnehmung – Körper – Sprache*. Tübingen/Basel 1995.
- Floeck, Wilfried** (ed.): *Tendenzen des Gegenwartstheaters*. Tübingen 1998.
- Foster, Hal** (ed.): *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Bay Press Port Townsend, Wash 1983.
- Foster, Hal:** *Recordings: Art. Spectacle. Cultural Politics*. Port Townsend, WA: Bay Press 1985.
- Fuchs, Elinor:** *The Death of Character. Perspectives on theatre after modernism*. Indiana 1996.

- Gadamer, Hans-Georg:** *Wahrheit und Methode*. Tübingen 1965.
- Genet, Jean:** *L'étrange mot d'Urbanisme*, în: *Oeuvres complètes* vol. 4. Paris 1968.
- Genette, Gérard:** *Palimpsestes*. Paris 1982.
- Goebbels, Heiner; Lehmann, Hans-Thies:** *Gespräch*, în: **Wolfgang Storch** (ed.): *Das szenische Auge*. Berlin 1996.
- Goethe-Schiller:** *Briefwechsel*. Hamburg 1961.
- Goldberg, Roselee:** *Performance Art. From Futurism to the Present*. New York 1988.
- Gray, Camilla:** *The Great Experiment. Russian Art 1963-1922*. London 1962.
- Greenaway, Peter:** *Die Zukunft des Körpers*. În: *Kunstform* 133, aprilie 1996, p. 278 și urm.
- Großklaus, Götz:** *Medien-Zeit, Medien-Raum. Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne*. Frankfurt am Main 1995.
- Grotowsky, Jerzy:** *Spre un teatru sărac*. București 1998.
- Gumbrecht, Hans Ulrich:** *American Football – im Stadion und im Fernsehen*. În: **Gianni Vattimo și Wolfgang Welsh** (ed.): *Medien-Welten Wirklichkeiten*. München 1998.
- Haas, Aziza** (ed.): *Maske und Kothurn*, anul 36/1990, nr. 1-4. *Theater Angelus Novus. Antikenmaterial VI. Tod des Hektor*.
- Haas, Aziza; Szeiler, Jozsef; Wallburg, Barbara:** *Menschenmaterial. Die Maßnahme*. Berlin 1991.
- Haas, Aziza:** *HamletMaschine. TokyoMaterial*. Berlin 1991.
- Hamacher, Werner:** *Afformativ. Streik*, în: **Christian L. Hart-Nibbrig:** *Was heißt "Darstellen"?* Frankfurt am Main 1994, p. 340 și urm.
- Handke, Peter:** *Die Stunde, da wir nichts voneinander wußten*. Berlin 1993.
- Hartmann, G.:** *Psychoanalysis and the Question of the Self*. Baltimore, 1978.

- Christiaan L. Hart Nibbrig:** *Was heißt "Darstellen?"*. Frankfurt am Main 1994.
- Hensel, Georg:** *Theater der siebziger Jahre*. München 1983.
- Herkenrath, Kirtsen:** *Jan Lauwers "Antonius und Cleopatra". Eine nach-epische Theaterkonzeption*. Lucrare de diplomă. Gießen 1993.
- Heubach, Fritz:** *Virtuelle Realitäten und ordinäre Illusionen. Psychologische Bemerkungen zur Wahrnehmung der visuellen Welt als 'Wirklichkeit'*. În: *Sehnsucht. Über die Veränderung der visuellen Wahrnehmung*, ed. Kunst u. Ausstellungshalle der BRD GmbH – redactor Uta Brandes, Göttingen 1995, pp. 139-146.
- Gary Hill:** *Katalog Stedelijk Museum Amsterdam/Kunsthalle Viena* 1993.
- Hoghe, Raimund:** *Pina Bausch. Tanztheatergeschichten*, cu fotografii de Ulli Weiss, Frankfurt am Main 1986.
- Holländer, Hans; Thomsen, Christian W** (ed.): *Besichtigung der Moderne: Bildende Kunst. Architektur. Musik. Literatur. Religion. Aspekte und Perspektiven*. Köln 1987.
- Holmström, Kirsten Gram:** *Monodrama Attitudes Tableaux Vivants*. Uppsala 1967.
- Hörnigk, Frank** (ed.): *Heiner Müller Material. Texte u. Kommentare*. Göttingen 1989.
- Hrvatin, Emil:** *Jan Fabre. La discipline du chaos. Le chaos de la discipline*. Seine Saint-Denis 1994.
- Innes, Christopher:** *Avant Garde Theatre 1892-1992*. Routledge, London, New York 1993.
- Jacquot, Jean:** *Le théâtre moderne – depuis la deuxième guerre mondiale*. Paris 1973.
- Jelavich, Peter:** *Populäre Theatrlük, Massenkultur und Avangarde: Betrachtungen zum Theater der Jahrhundertwende*. În: **Schmidt, Herta; Stridter, Jurij** (ed.): *Dramatische und theatralische Kommunikation*. Tübingen 1992, pp 253-261.

- Kafitz, Dieter** (ed.): *Drama und Theater der Jahrhundertwende*, Tübingen 1991.
- Kamper, Dietmar; Wulf Christoph**: (ed.) *Das Heilige*. Frankfurt am Main 1987.
- Kantor, Tadeusz**: *Theater des Todes*. Zirndorf 1983, p. 81.
- Keller, Holm**: *Robert Wilson. Regie im Theater*. Frankfurt am Main 1997.
- Kersting, Hannelore ş. a.**: *Raumkonzepte. Konstruktivistische Tendenzen in Bühnen – und Bildkunst 1910-1930*, Frankfurt am Main 1986. Ed. Städel Frankfurt în colaborare cu Muzeul de teatru al Universităţii Köln.
- Kirby, Michael**: *A Formalist Theatre*. Pennsylvania 1987.
- Kittler, Friedrich A.**: *Grammophon Film Typewriter*. Berlin 1986.
- Kloepfer, Rolf**: *Das Theater der Sinn-Erfüllung: DOUBLE & PARADISE, des Serapionstheater (Wien) als Beispiel einer totalen Inszenierung*. În: **Erika Fischer-Lichte** (ed.), *Das Drama und seine Inszenierung*. Frankfurt am Main 1983, pp. 199-218.
- Kluge, Alexander; Negt, Oskar**: *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*, 1973.
- König, Eugen; Lutz, Ronald** (ed.): *Bewegungskulturen*, Academia Verlag. Sankt Augustin 1995.
- Kolk, Mieke**: *Spreken om het leven. Vrouwelijke subjectiviteit in het postmoderne theater*. Amsterdam 1995.
- Kostelanetz, Richard**: *The Theatre of Mixed Means: An Introduction to Happenings, Kinetic Environments, and other Mixed-Means Performances*. New York 1968. [10.370.28]
- Kott, Jan**: *Shakespeare, contemporanul nostru*. Bucureşti, 1969.
- Kristeva, Julia**: *Die Revolution der poetischen Sprache*. Frankfurt am Main 1978.
- Kristeva, Julia**: *Polylogue*. Paris, 1977.

- Kroesinger, Hans-Werner:** *Robert Wilsons Hamletmaschine in New York. Eine Aufführungsanalyse.* Lucrare de diplomă. Gießen 1988.
- Lacan, Jacques:** *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse.* Weinheim, Berlin 1987.
- Langer, Susanne K:** *Feeling and Form.* New York 1953. [54.2416]
- Larthomas, Pierre:** *Le langage dramatique.* PUF, Paris 1990.
- Lehmann, Hans-Thies:** *Antiquité et modernité par delà le drame.* În: **Georges Banu:** *Klaus Michael Grüber: ...il faut que le théâtre passe a travers les larmes...* Paris 1993, pp. 201-206.
- Lehmann, Hans-Thies:** *Die Inszenierung. Probleme ihrer Analyse.* În: *Zeitschrift für Semiotik*, Band 11, Heft 1, 1989, în special pp. 35-37.
- Lehmann, Hans-Thies:** *Dramatische Form und Revolution in Georg Büchners "Dantons Tod" und Heiner Müllers "Der Auftrag",* în: **Becker, Peter von u. a. (ed.):** *Die Trauerarbeit am Schönen. Ein Theater-Lesebuch.* Frankfurt am Main 1980, pp. 106-121.
- Lehmann, Hans-Thies:** *L'esthétique du risque.* În: *L'art du théâtre*, automne 1987, nr. 7., pp. 35-44.
- Lehmann, Hans-Thies:** *Theater und Mythos. Die Konstituion des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie.* Stuttgart 1991.
- Lehmann, Hans-Thies:** *Robert Wilson, Szenograph / Fußnote zur 'Hamletmaschine'.* În: *Parkett* nr. 16, 1988, pp. 30-41.
- List, Elisabeth (ed.):** *Leib. Maschine, Bild.* Wien 1997.
- Liotard, Jean François:** *Affirmative Ästhetik.* Berlin 1982.
- Mainusch, Herbert:** *Regie und Interpretation. Gespräche mit Regisseuren.* München 1985.
- Man, Paul de:** *Allegorien des Lesens.* Frankfurt am Main 1988.
- Man, Paul de:** *Die Ideologie des Ästhetischen.* Frankfurt am Main 1993.
- Marranca, Bonnie:** *Ecologies of theatre.* Baltimore, 1996.
- Matzat, Wolfgang:** *Dramenstruktur und Zuschauerrolle.* München 1982.

- Menke, Christoph:** *The Dissolution of the Beautiful: Hegel's Theory of Drama*, în: *L'esprit créateur*, vol. XXXV, nr. 3, Lexington 1995, pp. 19-36. [HM 5: M165 / Zs 8378]
- Menke, Christoph:** *Tragödie im Sittlichen. Gerechtigkeit und Freiheit nach Hegel*. Ffm 1996.
- Müller, Heiner:** *Gesammelte Irrtümer*, vol 1-3. Frankfurt am Main 1986, 1990, 1994.
- Müller, Heiner:** *Heiner Müller Material. Texte und Kommentare*, ed. de Frank Hörnigk, Göttingen 1989.
- Müller, Heiner:** *Jenseits der Nation*. Berlin 1991.
- Müller, Heiner; Kluge, Alexander:** *Ich bin ein Landvermesser*. Con-vorbiri, serie nouă. Hamburg 1996.
- Müller, Jürgen E.** (ed.): *Towards a Pragmatic of the Audiovisual – Theory and History*, vol 1-2. Münster 1994.
- Müller, Wolfgang G.:** *Das Ich im Dialog mit sich selbst: Bemerkungen zu Strukturen des dramatischen Monologs von Shakespeare bis Samuel Beckett*. În: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 56. Stuttgart 1982, pp. 314-333. Z [HM 5: H 148]
- Mukarovský, Jan:** *Kapitel aus der Ästhetik*. Frankfurt am Main 1970.
- Murray, Timothy** (ed.): *Mimesis, Masochism & Mime. The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*. The University of Michigan Press, Ann Arbor 1997.
- Neef, Sigrid** (ed. din partea Academiei Artelor din RDG): *Das Theater der Ruth Berghaus*. Berlin 1989.
- Neumann, Sven:** 'Der einzige wahre Raum ist der, der im Kopf des Zuschauers entsteht'. În: *Das Theater des Achim Freyer*. **Pfüller, Volker; Ruckhäberle, Hans-Joachim** (ed.): *Das Bild der Bühne. Arbeitsbuch Theater der Zeit*. Berlin 1988.
- Nganang, Alain Patrice:** *Interaktualität und Bearbeitung. Untersuchung zu Soyinka und Brecht*. (Dizertație, Frankfurt am Main 1998), München 1998.

- Novarina, Valère:** *Le théâtre des paroles*. Paris 1969.
- Oberender, Thomas:** *Theater der Vergleichgültigung*. În: *Theater der Zeit*, martie/aprilie 1998.
- Panizza, Oskar:** *Der Klassizismus und das Eindringen des Varieté*. În: *Die Gesellschaft*, Okt. 1896, pp. 1252-1274.
- Paul, Arno:** *Theaterwissenschaft als Lehre vom theatralischen Handeln*. În: **Klier, Helmar** (ed.): *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*. Darmstadt 1981, pp. 208-237.
- Pavis, Patrice:** *Dictionnaire du théâtre*. Paris 1987.
- Pavis, Patrice:** *Die Inszenierung zwischen Text und Aufführung*. În: *Zeitschrift für Semiotik*, vol 11, nr. 1 (1989), pp. 13-27.
- Pavis, Patrice:** *The Classical Heritage of Modern Drama*, vol. XXIX, martie 1986 Toronto, nr. 1. [HM 5: H 448 / Mus Z 259]
- Paz, Octavio:** *Die andere Zeit der Dichtung. Von der Romantik zur Avangarde*. Frankfurt am Main 1989.
- Pfister, Manfred:** *Das Drama*. München 1988.
- Pfüller, Volker; Rockhäberle, Hans-Joachim** (ed.): *Das Bild der Bühne. Arbeitsbuch Theater der Zeit*. Berlin 1988.
- Pietzsch, Ingeborg** (ed.): *"Bild und Szene". Bühnenbilder der DDR 1976 bis 1986*. Berlin 1988.
- Plassard, Didier:** *L'acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques. Allemagne. France. Italie*. Lausanne 1992.
- Ponte di Pino, Oliviero:** *Il nuovo teatro italiano 1975-1988*. Firenze 1988.
- Poschmann, Gerda:** *Der nicht mehr dramatische Theatertext: aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Tübingen 1997.
- Preikschat, Wolfgang:** *Video. Die Poesie der neuen Medien*. Weinheim, Basel 1987.
- Primavesi, Patrick:** *Kommentar Übersetzung Theater in Walter Benjamins frühen Schriften*. Frankfurt am Main 1998.

- Proust, Marcel:** *În căutarea timpului pierdut. Guermantes I.* București 1968.
- Pütz, Peter:** *Die Zeit im Drama – Zur Technik dramatischer Spannung.* Göttingen 1970. [10.211.68]
- Rath, Cristiane:** *Das zeitgenössische Kurzdrama in Frankreich. Europäische Hochschulschriften, seria 13. Französische Sprache und Literatur*, vol. 221. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien 1997. [86.170.11]
- Reaney, Mark:** *Virtual Reality on Stage.* În: *VR World*, Mai/June 1995.
- Redmond, James** (ed.): *Drama and Symbolism (Themes in Drama 4)*, Cambridge University Press, Vambridge 1982.
- Regnault, François:** *Le Spectateur.* Théâtre National de Chaillot, Paris ș. a. 1986.
- Richards, Thomas:** *Theaterarbeit mit Grotowski an physischen Handlungen.* Berlin 1996.
- Rştzer, Florian** (ed.): *Digitaler Schein: Ästhetik der elektronischen Medien.* Frankfurt am Main 1991.
- Rokem, Freddie:** *Theatrical Space in Ibsen, Cechov and Strindberg. Public Forms of Privacy.* Ann Arbor 1986.
- Roose-Evans, James:** *Experimental theatre.* London ș. a. 1984.
- Roubichez, Jacques:** *Le symbolisme du théâtre.* Paris 1957.
- Roubine, Jean-Jacques:** *Théâtre et mise en scène 1880-1980.* Paris 1980.
- Ryngaert, Jean-Pierre:** *Écritures contemporaines et théâtralité.* Paris 1990.
- Sarraute, Nathalie:** *L'ère du soupçon.* Paris 1956.
- Sarrazac, Jean-Pierre:** *L'avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines.* Lausanne 1981.
- Savran, David:** *Revolution... History... Theatre. The politics of the Wooster Group's Second trilogy.* În: **Case, Sue-Ellen; Reinelt,**

- Janelle** (ed.): *The Performance of Power*. University of Iowa Press, Iowa City 1991, pp. 41-55.
- Savran, David**: *The Wooster Group. Breaking the Rules*. New York 1988.
- Schechner, Richard**: *Performance Theory*. New York 1988.
- Schechner, Richard**: *The End of Humanism*. New York 1982.
- Schechner, Richard**: *Theaterantropologie. Spiel und Ritual im Kulturvergleich*. Hamburg 1990.
- Schilling, Jürgen**: *Aktionskunst. Identität von Kunst und Leben*. Luzern, Frankfurt am Main 1978.
- Schlegel, Friedrich**: *Kritische Schriften und Fragmente [1794-1797]*, ediția de studii, vol. 1 (ed. Behler, Ernst; Eichner, Hans). Paderborn, München, Wien, Zürich 1988.
- Schmidt, Herta; Striedter, Jurij** (ed.): *Dramatische und theatralische Kommunikation. Beiträge zur Geschichte und Theorie des Dramas im 20. Jahrhundert*. Tübingen 1992.
- Schulte-Sasse, Jochen**: *Von der schriftlichen zur elektronischen Kultur. Über neuere Wechselbeziehungen zwischen Mediengeschichte und Kulturgeschichte*. În: **Hans Ulrich Gumbrecht și K. Ludwig Pfeiffer** (ed.): *Materialität der Kommunikation*.
- Shank, Theodore**: *American Alternative Theatre*. Hong Kong 1982.
- Segel, Harold B**: *Turn of the Century cabaret*. New York 1987.
- Siegmund, Gerald**: *Theater und Gedächtnis. Semiotische und Psychoanalytische Untersuchungen zur Funktion des Dramas*. Tübingen 1996.
- Simhandl, Peter** (ed.): *Achim Freyer*. Frankfurt am Main 1991.
- Simon, Alfred**: *Le théâtre à bout du souffle?* Seuil 1979.
- Sobchak, Vivian**: *The Scene of the Screen*. În: **Hans Ulrich Gumbrecht și K. Ludwig Pfeiffer** (ed.): *Materialität der Kommunikation*. Loc. cit., pp. 416-428.

Southern, Richard: *Die sieben Zeitalter des Theaters*. Gütersloh 1966.
(engl. 1961)

Stefanek, Paul: *Lesedrama? Überlegungen zur szenischen Transformation "bühnenfremder" Dramaturgie*, in: **Fischer-Lichte, Erika:** *Das Drama und seine Inszenierung*. Confreințele Colocviului internațional de semiotică literară și teatrală de la Frankfurt am Main 1983. Tübingen 1985, pp. 133-145.

Stein, Gertrude: *Look at Me Now and Here I Am. Writings and Lectures 1909-45*, ed. by Patricia Meyerowitz. Penguin 1984.

Steiner, George: *Nach Babel: Aspekte der Sprache und der Übersetzung*. Frankfurt am Main 1981.

Storch, Wolfgang: *Das szenische Auge*. Berlin 1996.

Strehler, Stefan: *Popmimen in der Bühnenburg*. *Spex* nr. 11, 1998.

Szondi, Peter: *Das lyrische Drama des Fin de Siècle. Studienausgabe der Vorlesungen* vol. 4, Frankfurt am Main 1975.

Szondi, Peter: *Theorie des modernen Dramas. 1880-1950*. Frankfurt am Main 1987.

Tabert, Nils: *Szenisches Schreiben. Theatralität in den Texten von Kathy Acker*. *Lucrare de diplomă*. Gießen 1992.

Tairoff, Alexander: *Das entfesselte Theater*. Berlin 1989.

Taubert, Karl Heinz: *Das Menuett*. Zürich 1990.

International Scenography. = The Drama review, Vol. 28. New Orleans, Summer 1984, Nr. 2.

Theater-Bilanz. Bühnen der DDR. Eine Bilddokumentation 1945-1969. Henschel Verlag Kunst und Gesellschaft. Berlin 1971.

Theater der Welt in Dresden 1996: 20 Interviews – Regisseure und Künstler im Gespräch.

Theater heute. Sondernummer Theater 1960-1980.

Theaterschrift Heft 3. *Grenzverletzungen. Über Risiko, Gewalt & innere Notwendigkeit*, ed. Marianne Van Kerkhoven, 1993, pp. 48-64.

- Theaterschrift 5/6, Über Dramaturgie*, ed. Marianne Van Kerkhoven, ianuarie 1994.
- Tholen, Georg Christoph; Scholl, Michael** (ed.): *Zeit-Zeichen. Aufschübe und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtzeit*. Weinehim 1990.
- Thomsen, Christian W.** (ed.): *Studien zur Ästhetik des Gegenwartstheaters*. Heidelberg 1985.
- Toepfer, Karl**: *Theatre Aristocracy and Pornocracy. Performing Arts Publications*. New York 1991.
- Turner, Victor Witter**: *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. New York 1982.
- Turner, Victor Witter**: *On the Edge of the Bush. Anthropology as Experience*. University of Ariyona Press, Tucson Arizona 1985.
- Valentini, Valentina**: *In Search of Lost Stories. Italian Performance in the Mid80s*. În: *Tulane Drama review* 119, Vol 32, Nr. 3, Fall 1988.
- Varopoulou, Helene**: *Musikalisierung der Theaterzeichen*. Conferință la prima ediție a Academiei internaționale de vară de la Frankfurt am Main 1998. Manuscris nepublicat.
- Vattimo, Gianni; Welsh, Wolfgang** (ed.): *Medien-Welten Wirklichkeiten*. München 1998.
- Verwiebe, Birgit**: *Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts*. Katalog zur Ausstellung 1993 in Bonn, Basel [u. a.]
- Verwiebe, Birgit**: *Lichtspeile. Vom Mondscheintransparent des 19. Jahrhunderts zum Diorama*. Stuttgart 1997.
- Verwiebe, Birgit**: *Sehsucht. Über die Veränderung visueller Wahrnehmung*. Göttingen 1995.
- Viola, Bill**: *Katalog Salzburger Kunstverein* 1994.
- Vischer, Theodora** (ed.): *Gary Hill. Arbeit am Video*. Basel 1995.
- Vogels, Frits**: *Termiek: Driftig zoecken*, în: *Toneel Theatral* Nr. 3, 1983.
- Waffender, Manfred** (ed.): *Cyberspace. Ausflüge in virtuelle Wirklichkeiten*. Reinbek 1991.

Watanabe, Moriaki: *Quelque'un arrive*, in: *Théâtre en Europe* 13/1987, pp. 26-30.

Weber, Samuel: *Humanitäre Intervention im Zeitalter der Medien. Zur Frage einer heterogenen Politik*. In: **Jäck, Hans-Peter; Pfeil, Hannelore** (ed.): *Politiken des Anderen*, Bd. 1, Frankfurt am Main 1995, pp. 5-27.

Wiener Festwochen 1990: *Big Motion. Theater der Gegenwart*. Die öffentlichen Interviews.

Wirth, Andrzej: *Interkulturalität und Ikonophilia im neuen Theater*. In: **Bauschinger:** *Vom Wort zum Bild*, pp. 233-243.

Wirth, Andrzej: *Vom Dialog zum Diskurs. Versuch einer Synthese der nachbrechtschen Theaterkonzepte*. In: *Theater heute* 1/1980, pp. 16-19.

Ziller, Anne: *Landschaft, Sprache und Theater. Untersuchungen zu Gertrude Steins landscape play*. Magisterarbeit Frankfurt am Main 1998.

Zinder, David G: *The surrealist connection*. Ann Arbor 1976/80.

CUPRINS

PROLOG	5
Miză, 5; Intenții, 8; Secrete de producție ale teatrului dramatic, 12; Cezură a societății mediatice, 14; Nume, 16; Paradigmă, 17; Postmodern și postdramatic, 18; Alegerea termenului, 19; Tradition and the postdramatic talent, 21; Noul, avangarda, 22; Mainstream și experiment, 24; Risc, 25	
DRAMA.....	29
Dramă și teatru, 29; “Epicizare” – Peter Szondi, Roland Barthes, 29; Distanțarea de teatru și dramă, 31; “Discurs dramatic”, 32; Teatrul după Brecht, 34; Are tensiunea tensiune, 35?; “Ce mai dramă!”, 37; “Teatru formalist” și imitație, 38; Mimesis al acțiunii, 39; “Teatru energetic”, 41; Dramă și dialectică, 43; Dramă, istorie, sens, 43; Idealul clarității (Aristotel), 44; Hegel 1: Excluderea realului, 47; Hegel 2: Performance-ul, 50	
PREISTORII	53
Despre preistoria teatrului postdramatic, 53; Teatru și text, 53; Secolul XX, 56; Prima etapă: dramă pură și “impură”, 56; A doua etapă: crize ale dramei, drumuri proprii ale teatrului, 57; Autonomizare, reteatralizare, 59; A treia etapă: neo-avangarda, 62; O scurtă privire retrospectivă asupra avangardelor istorice 69; Dramă lirică, symbolism, 69; Stază, spirite, 71; Poezia scenei, 72; Acte, acțiuni, 74; Viteză, numere, 75; Landscape Play, 77; Formă pură, 79; Expresionismul, 81; Suprarealismul, 82	
PANORAMA TEATRULUI POSTDRAMATIC.....	85
Dincolo de acțiune: ceremonie, voci ale spațiului, peisaj, 85; Kantor sau ceremonia, 89; Grüber sau ecoul în spațiu, 94; Wilson sau peisajul, 98; Semne teatrale postdramatice, 105; Retragera sintezei, 105; Imagini onirice, 107; Sinestezie, 108; Performance text, 110; 1. Parataxă/Non-ierarhie, 111; 2. Simultaneitate, 113; 3. Jocul cu densitatea semnelor, 115; 4. Supra-abundență, 117; 5. Muzicalizare, 118; 6.	

Scenografie, dramaturgie vizuală, 121; 7. Căldură și frig, 123; 8. Corporalitate, 124; 9. “Teatru concret”, 127; 10. Pătrunderea realului, 130; 11. Eveniment/situație, 136; Dincolo de iluzie, 141 ; Distanță estetică, mémoire involontaire, 142; Strat-uri ale iluziei, 145; A arăta și a comunica, 147; Exemple, 148 ; 1. O seară cu Jan și prietenii lui, 148; 2. Narățiuni, 150; 3. Poezie scenică, 152; 4. Între arte, 154; 5. Eseu scenic, 155; 6. “Teatru cinematografic”, 158; 7. Hipernaturalism, 160; 8. Cool Fun, 164; 9. Teatrul spațiului “împărțit”, 170; 10. Solo-uri teatrale, monologii, 174; 11. Teatru coral, 180; 12. Teatrul eterogenului, 184	
PERFORMANCE	186
Teatru și performance, 186 ; Un câmp interstițial, 186; Ce se afirmă prin performance, 188; Transformarea de sine, 190; Agresiune, responsabilitate, 194; Prezentul performance-ului, 196	
TEXTUL	202
Text, limbă, vorbire, 202 ; Limba și scena în “agon”, 202; Poetica deranjului, 204; Limba ca obiect de expoziție, 206; Muzica mai multor limbi, 207; Actul vorbirii ca eveniment, 208; Text, voce, subiect, 209 ; Peisaj textual, 211; Teatrul = film mut + teatru radiofonic, 211; Teatrul vocilor, 212; Subiect/ Diseminare, 214; Locus agendi, locus parlandi, semiotică auditivă, 216	
SPAȚIUL	220
Spațiu dramatic și postdramatic, 220 ; Spațiu dramatic, centripet și centrifug, 220; Spațiu metonimic, 222; Drama și altfel de cadre, 223; Estetică postdramatică a spațiului: perspectivă, 224 ; “Schimbările” de pe la 1980, 224; 1. Tablou (Înrămări), 226; 2. Jocul cu spațiul și suprafața, 227; 3. Montaj scenic, 228; 4. Spații timp, 231; 5. Spații ale conflictului, 233; 6. Loc-excepție, 234; 7. Theatre on Location, 236; 8. Spații eterogene, 237	
TIMPUL	239
Probleme ale timpului în teatru, 239 ; Straturi temporale, 239; Timpul „celălalt”, 246; Timpul dramei, duel, 247; Criza timpului, 248; Beckett, Müller, timpul, 250; Estetică postdramatică a timpului, 253 ; Timpul ca timp, 255; 1. Duration, 256; 2. Timpul ca fotografie, 257; 3. Repetare, 259; 4. Timp-imagine, 261; 5. Estetici ale vitezei: accelerare, simultaneitate, colaj, 265; Teatru și memorie, 267 ; Memorie istorică, 267; Amintirea corpului, 268; Degrevare, 270; Timpul vinovăției, 271; Excurs asupra unității timpului, 272	

CORPUL.....	278
Priviri asupra corpului, 278; Imagine, teatru și sens, 281; De la agon la agonie, 282; Punctum, antropofanie, 284; Imagini postdramatice ale corpului, 285 ; 1. Dans, 285; 2. Slow motion, 287; Gestul, 288; 3. Sculpturi, 289; Corpul, jertfa, voyeurul, 291; 4. Corpurile puterii, 293; 5. Corpul și lucrurile, 294; 6. Animale, 298; 7. Corp estetic versus corp real, 299; 8. Durere, catharsis, 300; 9. Corpuri infernale, 304; 10. Corpuri în degradare, 305; 11. Spirits, 307	
MEDIILE	309
Teatru ± medii, 309 ; Hegemonia mediilor?, 309; Caracter public, experiență, 311; “Interacțiune”, 314; “Teatralitate”, teatru, moarte, 315; Corpuri media și techno, 316; Mașinăria iluziilor, 318; Mediile în teatrul postdramatic, 320 ; 1. Folosirea mediilor, 320; 2. Mediile ca sursă de inspirație, 322; 3. Mediile, constitutiv, 325; 4. Teatralizarea mediilor, 327; 5. Scena italiană, 328; 6. Prezență virtuală, 330; 7. Jesurun, încă o dată, 331; Interconectări, 332; 8. Video-instalația, 334; Reprezentație și „reprezentabilitate”, 339; Imagini electronice ca despovărare, 339; “Reprezentabilitate”, destin, 341	
EPILOG	345
Politicul, 345; Despre manifeste, 346; Teatru intercultural, 348; Reprezentația, măsura și depășirea ei, 350; Afformance Art?, 353; Dramă și societate, 355; “Societate a spectacolului” și teatru, 359; Politica percepției, estetica responsabilității, 361; Estetica riscului, 363	
Note.....	365
Bibliografie.....	389

apariție: octombrie 2009

Editura UNITEXT

Str. George Enescu nr. 2–4

010305 București

Tel.: 021 315 36 36, 021 313 42 78, 021 311 32 14

Fax: 021 312 09 13

E-mail: unitext@uniter.ro

Tipărit la **S.C. OPEN PRINT S.R.L.**

Str. C. Caracăș nr. 33

Sector 1, București

Tel./Fax: 021 222 82 77, Tel.: 021 222 92 24

E-mail: open.print@clicknet.ro