

MINISTERUL CULTURII AL REPUBLICA MOLDOVA  
ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE  
FACULTATEA TEATRU, FILM ȘI DANS  
CATEDRA TEATROLOGIE, DRAMATURGIE ȘI SCENOGRAFIE

*Curs de lecții*

la disciplina

**GESTURI ARTISTICE ÎN PROCESUL TEATRAL CONTEMPORAN**

Ciclul II Masterat

Autor

Angelina Roșca,

dr., prof. univ. inter., Maestru în Arte

Chișinău – 2016

*Gesturi artistice în procesul teatral contemporan*

Autor: Angelina Roșca, doctor în studiul artelor, prof. univ. inter., Maestru în Arte, Șef catedră  
Dramaturgie, Teatologie și Scenografie

Redactor științific:

Svetlana Târțau, dr. prof. univ.inter., Om Emerit, decan FTFD în cadrul Academiei de Muzică,  
Teatru și Arte Plastice

Recenzenți:

Alexandru BOHANȚOV, dr., conf.univ, Șef Catedră Jurnalism și Relații Publice, ULIM

Lidia PANFIL, prof.univ., Om Emerit, Maestru în Arte, Artist al Poporului, Șef catedră *Regie* în  
cadrul Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Redactor literar:

Alexandru Roșca, doctor în politologie

Aprobat și recomandat pentru editare de Consiliul Științific AMTAP din data de 23  
martie 2016, proces-verbal nr.3

Curs de lecții la disciplina Gesturi artistice în procesul teatral contemporan : ciclul II masterat

Angelina Roșca ; red. șt.: Svetlana Târțau ; Acad. de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Fac. Teatru,  
Film și Dans, Cat. Dramaturgie, Teatologie și Scenografie. – Chișinău : AMTAP, 2016. – 75 p.

# GESTURI ARTISTICE ÎN PROCESUL TEATRAL CONTEMPORAN

## CUPRINS

Adnotare - 5

Introducere - 6

### Tema 1 GEST DE TRANSCENDERE A LIMITELOR ARTEI

*Conținut - 8*

1.1. Trăsături definiții ale gestului artistic - 8

1.2. Fuziunea artei cu viața - 9

1.3. Transcenderea limitelor existențiale - 11

1.4. Transcenderea limitelor contextului artistic existent - 17

1.5. Transcenderea limitelor propriului spațiu artistic - 20

*Întrebări recapitulative - 23*

*Bibliografie - 23*

### Tema 2 PATRICE CHÉREAU: ACTE DE LIMBAJ ÎN INTERACȚIUNE

*Conținut - 25*

2.1. Teatru fără reguli - 26

2.2. Modelul plurilingv și pluriform - 29

*Întrebări recapitulative - 31*

*Bibliografie - 31*

### Tema 3 GEST DE SCHIMBARE A VECTORULUI

*Conținut - 32*

3.1. Schimbarea vectorului de putere între marginalitate la mainstream - 32

3.2. De la identitate la universalitate - 41

*Întrebări recapitulative - 46*

*Bibliografie - 46*

**Tema 4 GEST DE BULVERSARE A VIEȚII CETĂȚII (TEATRUL ALTERNATIV DIN REPUBLICA MOLDOVA)**

*Conținut - 48*

4.1. Alternativa ca gest estetic - 48

4.2. Alternativa ca gest politic - 53

4.2.1. Teatrul documentar și starea de imunitate a faptului real - 58

4.2.2. Faptul real sub presiunea ficțiunii - 64

*Întrebări recapitulative - 70*

*Bibliografie - 70*

## Adnotare

Realitatea artistică curentă este indisolubilă de gestul artistic. Acest lucru își găsește reflecția în cursul *Gesturi artistice în procesul teatral contemporan*. El îmbogățește programa universitară a masteranzilor cu noi subiecte, concepte și termeni (cum ar fi *teatrul alternativ*, *teatrul postdramatic*), fără de care procesul de instruire ar fi azi unul valid. Cursul urmărește aventura artistică a unora dintre exponenții marcanți ai gesticii artistice pe plan mondial și autohton, concentrându-se pe gestul de depășire a limitelor în ansamblul altor gesturi (de distrugere a tabuurilor, de bulversare a vieții cetății, de testare a limitelor corpului, de transcendere a limitelor existențiale). Este pus un accent aparte pe teatrul social contemporan, implicit pe teatrul politic, ca un segment al acestuia. Aici găsim nu doar informația care ne lipsește despre teatrul de alternativă din Republica Moldova, dar și o analiză, o încercare de teoretizare a acestui fenomen. Sunt conturate aspecte inedite ale creației lui Mihai Fusu, Nelly Cozaru, Nicoleta Esinencu, Luminița Țicu. Materialul elucidează procese transformatorii prezente în domeniul teatrului, dar și în alte arte. Cursul dezvăluie cum a avut loc, datorită unor gesturi artistice impunătoare, abolirea limitelor impuse de regimul comunist, dar și schimbarea de paradigmă de la teatrul dramatic la cel postdramatic.

**Cuvinte cheie:** *Gesturi artistice, acte de limbaj, transgresiune, colaj, teatru alternativ, sinteze artistice, meta-sinteză, pan-art, structuri închise, poststructuralism, deconstrucție, arte autografice și alografice.*

## Annotation

Current artistic reality is inseparable from the artistic gesture. This phenomenon finds its due reflection in the *Artistic gestures and the processes of the contemporary theatre*. It enriches the MA students' academic curricula with new subjects, concepts and terms (such as *alternative theater*, *postdramatic theater*), which nowadays could not be avoided without rendering the education process invalid. The course follows the evolution of some prominent world and local gesture artists, focusing on the gesture of exceeding the limits as compared to other gestures (like destruction of taboos, testing the limits of the body, transcending the boundaries of existence etc). An emphasis is placed on contemporary social theater and political theater, as its segment. Not only can we find here the lacking information about the alternative theater in Moldova, but also an analysis, an attempt to theorise the phenomenon. New aspects of artistic productions signed by Mihai Fusu, Nelly Cozaru, Nicoleta Esinencu and Luminita Ticu are outlined. The material highlights transformative processes in theater and other arts. The course reveals how the artistic gesture managed to overstep the limits imposed by the communist regime, as well as the shift of the paradigm from dramatic to postdramatic theater.

**Keywords:** *Artistic gestures, speech acts, transgression, collage, alternative theater, artistic synthesis, meta-synthesis, pan-art, enclosed structures, poststructuralism, deconstruction, autographic and allographic arts.*

## Introducere

Disciplina *Gesturi artistice în procesul teatral contemporan* este destinată masteranzilor (ciclul II) de la specialitățile 216.2 Teatologie, 216.1 Actorie, 216.3 Regie, având scopul aprofundării cunoștințelor referitoare la evoluția și dezvoltarea artei teatrale contemporane. Această disciplină, în spiritul gestului artistic preocupat de depășirea hotarelor de orice natură, vine să creeze un câmp atractiv pentru reprezentării diferitor specialități.

Trăim cu toții într-o lume globală, interculturală și interdisciplinară. Artiști din toată lumea (Robert Wilson, Robert LePage, Guillermo, Elizabeth LeCompte, Meredith Monk, Lee Breuer, Richard Foreman, Luk Perceval, Alvis Hermanis, Vladimir Pankov, Alain Platel și mulți, mulți alții) depun eforturi considerabile pentru a crea un spațiu de comunicare unic și general confortabil.

Procesul teatral mondial, implicit majoritatea festivalurilor, semnaleză fenomenul de departajare de gemenele viguros al artei dramatice. Azi suscită interesul producțiile cu dioptrii de interferență a artelor în actul teatral și de interferență a teatrului cu celelalte arte. Ele aduc avalanșa spectacolelor de alternativă în care demult s-au afirmat formele de teatru-imagie, teatru-dans. Căutările de alternativă sunt vâdate și de festivaluri ce au un alt tip de opțiune. Unicul criteriu de selecție, se pare, este deschiderea spre multiplele perspective de diferențe și alteritate între diferite arte. Altminteri e greu să explici prăpastia de la *Relative Light* de Robert Wilson (inspirat din Bach și Nureyev), de pildă, până la niște spectacole ce conțin soluții apparent total neavenite la un festival de anvergură, afectându-i, în bună parte, datele reale de performanță. La hotar de mileniu formula arta fără hotare sună încurajator în plan socio-politic, dar nu și în cel strict artistic. Și asta din cauza că interferența teatrului cu alte arte deseori sfârșește prin diluarea hotarelor dintre ele fără a produce o schimbare progresivă.

Ponderea covârșitoare pe care limbajul extrateatral a dobândit-o abandonează ideea de sinteză balansată a artelor în actul spectacular. Producția teatrală, s-ar părea, se dezintegrează pe elemente, locul prioritar revenind celor vizuale. Nu te poți debarasa de sentimentul că spectacolele, cu dinamica imaginii ce le caracterizează, sunt mai degrabă pentru camera de luat vederi decât pentru publicul din sală.

Dincolo de aceasta, mai există și fenomenul dezintegrării sistemelor artistice. Ideea reunirii în aceeași creație a mai multor maniere de a concepe actul dramatic de mult excită gândirea teatrală. Prin motivații regizorale au putut fi convingătoare experiențele de mixaj al lui Stanislavski cu Meyerhold, al lui Brecht cu Artaud etc. Astăzi însă fluctuația stilistică și

metodologică a devenit o adevărată patimă. Fraza *câți oameni, atâtea stiluri* înseamnă mai curând stilul fiecăruia de a îmbina stilurile afirmate. Practicienii sunt atrași de un *free style* bazat pe amestecul unor formule estetice, care de cele mai multe ori nici nu se vor alătura. Sub pretextul de redefinire a teatralității, de intertextualitate, de ieșire din conceptualizarea obișnuită, își face loc eclectica tehnicilor și procedeele adunate de aiurea. Fracturarea unui sistem în cioburi și alipirea unora din ele la cioburile extrase din alt sistem de coordonate este actualmente o tehnică pe cât de modernă, pe atât de la îndemâna oricui, în momentul când nu sunt găsite punctele de sudură. Programele festivalurilor denotă pasiunea kontakt-ului nonverbal. Așa sau altfel, cu un limbaj sau altul, relațiile în scenă ori nu contează (și de ce-ar mai conta, dacă intriga și caracterele aproape că nu mai interesează), ori sunt incoerente. Chiar și atunci când e vorba de text, nu e vorba tocmai de o piesă. Altădată detestate de școlile riguroase de teatru, comentariul și eseul, condimentate cu o doză de nonprofesionalism, ajung să fie acum cele mai gustate. Iar când e vorba, totuși, de o piesă, regizorii bat câmpii cu spectacole intelectualmente foarte fragile, fiind înclinați mai mult să pozeze decât să se aprofundeze în sensurile dramaturgiei asumate. Relativizarea excesivă a limbajului scenic, dar și a celui de dramaturgie deopotrivă, aduc la alunecarea teatrului spre derizoriu.

Vedem, așa dar, că practica gestuală este pe cât de ofertantă pentru înnoirea procesului teatral și diversificarea limbajului artistic, pe atât de păguboasă în momentul în care artiștii practică gestualitatea superficial și neinspirat. Pentru a obține performanțe în acest tip de practică e nevoie de o sumă impunătoare de cunoștințe elevate din mai toate domeniile artistice, de gust gormat, de concept bine definit, de un spirit combinatoriu select, de un gest bine gndit. Anume aceste calități intenționează să cultive masteranzilor cursul *Gesturi artistice în procesul teatral contemporan*.

Autorul a pus un accent aparte pe teatrul social contemporan, implicit pe teatrul politic, ca un segment al acestuia. Aici găsim nu doar informația care ne lipsea despre teatrul de alternativă din Republica Moldova, dar și o amplă analiză, o încercare de teoretizare a acestui fenomen. Cu această ocazie masteranzii vor avea ocazia să afle aspecte inedite ale creației lui Mihai Fusu, Nelly Cozaru, Nicoleta Esinencu, Luminița Țicu. Această temă, care, ca volum și consistență ar putea pretinde a fi un curs aparte, vine să compenseze lipsa unui manual de teatru contemporan autohton.

Cursul va fi susținut de următoarele metode de predare: de prezentare; de expunere a unor norme, prescripții, reguli; de explicație; de demonstrație; de exercițiu; de activizare a masteranzilor în predare, prin intercalarea metodelor și procedeele activ-participative; de tehnici

de creativitate; de dezbateri; de combinare a modalităților de predare, în variate proporții de asamblare; de combinare a predării în mod expositiv cu sarcini de învățare euristică prin metode expositiv-euristice etc.

## **Tema 1. GEST DE TRANSCENDERE A LIMITELOR ARTEI**

### **Conținut**

- 1.1. Trăsături definitorii ale gestului artistic
- 1.2. Fuziunea artei cu viața
- 1.3. Transcenderea limitelor existențiale
- 1.4. Transcenderea limitelor contextului artistic existent
- 1.5. Transcenderea limitelor propriului spațiu artistic

**Cuvinte-cheie:** structuri semantice, *colaj*, gest de transcendere, intertextualitate, structuri închise



### **1.1. Trăsături definitorii ale gestului artistic**

Unul din sensurile cuvintului *gest* este *a săvârși o faptă, orientată spre efectul exterior*. "Realizând gestul artistic, artistul în mod conștient se expune demonstrativ în fața lumii" [46]. Gestul artistic este neapărat unul conștient, bine gândit, injectat cu suferință și, în același timp,



verificat din punct de vedere strategic. Unul din gesturi, și nu doar un tablou foarte bun, a fost *Patratul negru* de Kazimir Malevici.

Strategia gestuală vine să asigure progresul artei. Comportamentul gestual se desfășoară între 2 coordonate: *Eu și Celălalt*. "Autorul formei gestuale a discursului urmărește un scop dublu: să rezolve problema propriei identități și să demonstreze locul *Celuilalt* în experiența existențială"[37]. Comportamentul gestural este traumatizant și provocativ, fie și din simplul motiv că poziția *Celuilalt*, vis-à-vis de acțiunea întreprinsă într-o zonă ambiguă de norme și reguli, rămâne a fi necunoscută. Or, oamenii suntem deranjați de lucrurile care trec linia, în special acelea care afectează și pun sub semnul întrebării întregul proces de demarcație.

Gestul artistic mizează mai întâi de toate pe intenționalitate. Dacă formele provocative răspund la întrebarea *în ce mod* are loc actul artistic, atunci gesturile răspund la întrebarea *cu ce intenție* este realizat acesta.

Gestul își justifică prezența în practica artistică prin faptul că depășește limitele de orice gen: artei, identității, normelor sociale, identificării sexuale etc. La ora actuală comportamentul gestual este canalizat spre redefinirea hotarelor artei și stabilirea statutului autorului în calitate de subiect al activității artistice. "Reieșind din aceasta, strategia magistrală este *practica transgresivă*, orientată spre depășirea spațiului între *Eu și Celălalt* în câmpul semantic al culturii contemporane"[37].

Gestul nu are limite, el rămâne fluid în epoca de meta-sinteză și pan-art, eliberând obiectele de artă din corsetul codurilor tradiționale și al convențiilor. Clasificarea gesturilor în mișcarea mondială poliformă, poate fi realizată în conformitate cu intenționalitatea și gradul de provocare.

Gestul reprezintă o armă estetică de schimbare a realității. În practica gestuală deseori nu mai putem face distincția: limbaj teatral – alte limbaje. Asta pentru că gestul are unele funcții caracteristice intertextualității. El se ocupă de transpoziția unui sistem de semne în interiorul altui sistem, sau într-un câmp de sisteme semnificante. Gestul este pus în fața complexității caracterizată prin dinamica intercondiționărilor. Actualitatea gestului artistic este determinată de poziția creatorului față de realitățile socio-culturale. Această optică critică apare în primul rând din conștientizarea naturii sociale a forțelor ce acționează artistul și contextul lui.

## 1.2. Fuziunea artei cu viața

Gesturile artistice stimulează concepția de întrepătrundere pe toate planurile. Tema magistrală a gesturilor artistice este efortul continuu și de a pune într-un contact cât mai strâns arta cu viața.

Iată, în acest sens, un model teatral cu elemente performative. Hotarele între viață și artă sunt transgresate cu succes de către Compania britanică *Station House Opera* (fondată în 1980 de Maynard Smith) prin manipularea planului viu cu cel înregistrat filmic. Ea a făcut turul de succes al lumii, dezvoltându-și inconfundabilul stil fizic și vizual. Julian Maynard Smith și Susannah Hart sunt autorii și regizorii spectacolului *Roadmetal, Sweetbread* prezentat la Festivalul Internațional de Teatru *Sirenos* (21 septembrie -1 octombrie 2006, Vilnius, Lituania) în conformitate cu cele trei componente ale prestidigitației: *promisiunea, transformarea, iluzia sau prestigiul*. Ele se înfăptuiesc în plan real (scena) și în plan imaginar (ecranul). Chiar la începutul spectacolului vedem pe ecran (video – Tony Pattinson) un bărbat intrând în *Teatrul Rus* din Vilnius, unde se află și spectatorii festivalului. Urcă scările. Deschide o ușa. Apoi altă ușă... Dă draperia la o parte... Și! Tot atunci de după draperii apare același bărbat, dar deja pe viu. Nu întotdeauna e ușor să faci distincție între planurile anunțate. Trebuie să depui un efort ca să observi cum, bunăoară, actorul intră în scenă pe ușa reală și dispare printr-o ușă identică de pe ecran. Imaginea filmată este clară, în proporții naturale, deși, uneori, este supusă deformării în scopuri, am putea zice, iluzioniste. Altfel cum ar putea femeia să-și bage frumusețea într-o cutie nu prea mare și să-i dea un picior în culise. Mișcările din scenă și de pe ecran ale interpreților Susannah Hart și Matthew Bowyer sunt, de obicei, până la un punct aceleași, după care se schimbă ceva. Dar până la acel *ceva* are loc o sincronizare perfectă, de la figurile de dans până la mișcarea ochilor și expresia feței, deși actorii stau cu spatele la ecran și nu au cum să se verifice. Ceea ce-i ajută să mențină acuratețea jocului sunt ritmul de metronom al acțiunilor fizice și fragmentele muzicale, ale căror rupturi neașteptate, dar la aceleași intervale, condiționează trecerea la o altă mișcare-surpriză. Planul imaginar trădează dorințele secrete ale eroilor. Iată de ce femeia se ia, în patru labe după un bărbat străin ca o cățelușă. Iar acela o trage de lesă, defilând în pielea goală și legănându-și victorios falosul. Ambii reprezentanți ai cuplului trăiesc o ură reciprocă, încercând năprasnic să ascundă acest sentiment. Și în scenă, și pe ecran însurății servesc masa. Diferența: în scenă femeia mereu îi zâmbește soțului, iar pe ecran îl scuipă metodic, ba chiar îi dă și cu ciocanul în cap. Conflictul e în crescendo. În planul imaginar el apucă toporul și o fugărește pe consoartă prin tot teatrul. O bocănește cu sofitele. O spânzură sub cupolă. Bineînțeles că în planul real el o descoperă pe soție vie! Farmecul deosebit al

spectacolului consistă în interminabilul lanț de atitudini și reacții la acțiunile fizice ale partenerului.

Cei de la Teatr Heleny Modrzejewskiej au inspirația să joace *Coriolanus* noaptea, la *Fort IV*. Regizorul Krzysztof Korka ne antrenează în acțiune astfel, ca să luăm cetatea cu asalt. Mai și trebuie să distrugem porțile cu bârnele. Pe scurt, suntem poporul pe care actorii îl cheamă la luptă. Într-un spațiu netradițional actorii joacă tradițional, inclusiv Coriolanus (Dariusz Maj). Sonorizarea acțiunii are unele accente filmice. Partitura se pare perfect alcătuită (cum rar se întâmplă în teatrul dramatic) și concepută ca un dialog cu actorii. Surprinde sensibilitatea muzicienilor (Kormorany orchestra) de a ceda locul replicii.

Pompierii, polițiștii, asistența ambulanței vin primii să vadă magia focului în *Le Feu* (ideea și regia *La Salamandre*), dar și să îndepărteze pericolul acestei stihii. Cei din Compania La Salamandre Théâtre din Franța au creat mai multe spectacole cu foc în aer liber: *Black and Yellow* (1990), *An Event* (1994), *Gong* (1995), *Le proces și Fusion* (1999). Contrar interdicției nu te juca cu focul, ei au făcut acest lucru la festivalurile din Franța, Germania, Spania, Polonia, Belgia, Lituania, Italia. Locuitorii din apropiere se cățără pe acoperișurile abrupte din olane sau se înghesuie ca mușcatele la geamuri. îmi amintesc de reprezentațiile medievale când balcoanele, ce dădeau în curte, serveau drept loje de teatru. Străzile pavate și arhitectura veche predispun și ele la așa ceva. Performenșul începe ca o procesiune învăluită în mister. Participanții, plutind în fum ca niște somnambuli, întrețin un gen de comunicare tacită. Cu excepția unui bătrân, toți sunt tineri, cu figuri atletice, cu torsul dezgolit. Ajutorați de construcții și instrumente exotice, ei impun focul multicolor să ia diferite forme (evantaiuri, umbrele, bile...), supunându-se unor anumite ritmuri. Mai mult ca atât, focul devine element de costum și chiar partener de acrobații. Un sacerdot tânăr cu zâmbet enigmatic fascinează prin măiestria de a umbla pe catalige. îi reușește la fel de bine să se așeze pe ele, să se culce și să danseze, în finalul spectacolului, pe care l-am urmărit în crescendo, interpreții, aidoma lui Prometeu, împart focul în toate cele patru părți ale lumii. *Le Feu* este dependent de manifestările unei antropologii culturale. Prin el teatrul aruncă priviri nostalgice spre formele din care-și trage izvoarele, spre riturile pentru care se pronunța Craig, spre o anumită manieră de a percepe actul scenic a lui Artaud...

### **1.3. Transcenderea limitelor existențiale**

Regizorul Chai Seung Hoon refuză în mod conștient canoanele normale ale cunoașterii raționale în spectacolul *Hamlet* (*Chang pa Theatre*, Coreea de Sud). El ne demonstrează un

*Limba al Morții* într-un tempou chinuitor de încetenit. În felul acesta echipa încearcă să comunice cu sufletele care au dus o viața profund nefericită, folosind în acest scop modificarea și deformarea vocii și a corpului actorilor.

Piesa *Viața omului* de Leonid Andreev are o construcție mobilă. Ea oferă practicienilor teatrului un larg spațiu de imaginație. Regizorul Ignas Jonynas a creat la *Valstybinis Jaunimo Teatras* din Vilnius o atmosferă asemănătoare cu cea din piesa *Cu ușile închise* de J.P. Sartre, dar și cu cea din piesa lui E. Ionesco *Cântăreața cheală*, punând accent pe absurditatea existenței umane. O dolofană în rochie roz, cu banturi și pantofi bleu, sare coarda ca un metronom. Telefonul sună neconținut. Nimic nu-i poate scoate pe ordonatori și executori din rutina monotonă. Până și balul e o ceremonie rigidă. Oaspeții sunt la fel de distanți-absenți ca și organizatorii, lată două doamne în rochii lungi de gală își plimbă pretențios siluetele. Preapline de sine, ele aproape nu observă Omul (Andrius Bialobzeskis) și pe Soția lui (Neringa Varnelyte). Femeia, ca la Starea Civilă, spune ceva de protocol. Și numai personajul numit Cineva în gri (contrar obișnuinței noastre de a-l vedea sumbru, cu lumânarea în mână), aidoma unui show-man cu microfonul, incită publicul. După moartea Omului gazdele misterioase strâng masa și covorul roșu, spală podelele. Apoi readuc totul în scenă, instalând *decorații* pentru viața altui Om. Covorul se rostogolește cu un capăt în avanscenă. Pofțiți!

Oskaras Koršunovas cu o echipă de interpreți de la Klaipedos Dramos Teatras (Vytautas Anuzis, Egle Barauskaite, Bronius Grazus, Darius Meskauskas, Vytautas Paukste, Igoris Reklaitis, Nele Savicenko, Regina Saltenyte) au realizat spectacolul *Drumul spre Damasc*. Personajele sunt expuse în dreptunghiuri mari de sticlă ca în vitrine (scenografia - Jurate Paulekaite). Din această izolare ele ies de parcă ar fi suspendate pe o singură funie, ca și albi-turile la uscat. Însă nu doar acestui fapt se datorează interacțiunea actorilor. Întâi de toate între ei are loc un sistematic schimb de impulsuri. Copilul (de fapt o cuvertură) e suspendat și el de sfoară. Cu zâmbet și cu nani-na toți, cu excepția părinților îngrijorați, trag de el din ce în ce mai tare. Acela cade și se "desface". Tatăl se zbate în disperare. Coloana sonoră face un salt de la șoapte la strigăte. Desenul regizoral riguros este aplicat pe un joc fin și foarte emoțional. Are loc un spectaculos marș ceremonial secundat de predica preotului ce finalizează cu Amin! Acțiunea sacră are și ceva de circ. Iată de ce jocul de mai târziu al pălăriilor se va alipi atât de organic la ea. Spectacolul prelungește motivul mistic al Vieții omului. Personajele se privesc în oglindă. Pe de altă parte, oglinda e lupa prin care cineva îi privește pe ei. Ambele spectacole au proiecție metafizică într-o alta lume. Ambele spectacole relevă dependența omului de forțele transcendente. Oskaras Koršunovas menționează: "Strindberg este deschis. Opera sa este marcată de o actualitate deosebită, deoarece dramaturgul se adresează unor subiecte care sunt ignorate de societatea contemporană. Acestea sunt valorile existențiale de bază, ceva ce a devenit un

fel de tabu: eșecurile noastre spirituale, bolile și niște lucruri precum conștiința, credința și tăgăda. Devine indecent chiar și să faci o aluzie la ele. Pretindem că suntem liberi de suferință și pretindem că trăim. Nu mai suntem în căutarea unui Dumnezeu, lată ce ne spune Strindberg".

Vectorul principal al căutărilor artei ruse progresive este orientat spre experiment. Lucrul acesta se răsfrânge și asupra arhitecturii. În structura arhitecturală a Școlii de Artă Dramatică (Школа Драматического Искусства) de pe Stretenka, sunt reflectate concepțiile lui Anatoli Vasiliev. Verticala, adică mișcarea în sus, condiționată de arhitectonica spațiului, îl ajută pe regizor la crearea esteticii denumită noua misterie. În clădirea construită conform legilor arhitecturale ale bisericii ortodoxe este, printre altele, sala Globus, înălțată după modelul renescentist al teatrului de piață. Arhitectura, deci, alături de viziunile regizorale vine să lărgescă câmpul cultural, deoarece regia metafizică - or, tocmai o altfel de regie practică Vasiliev - dintotdeauna a fost multicultural.

"*Suntem croiți din stofta visurilor noastre*". Aceste cuvinte ale lui David Esrig nu sunt genericul Festivalului *Shakespeare*. Dar ar putea fi, deoarece coordonatele celei de a V-a ediții a Festivalului din Craiova sunt plasate între vis și realitate.

Această poziționare ne vorbește de un anumit gen de dualitate pe care îl întâlnim la Festival, dar și în textele marelui Will. Există, însă, și alte manifestări ale dualității. Toate aceste metamorfoze ale sexului, mascarada travestirii, ca să nu mai vorbim de "*cele mai celebre șase silabe din literatura lumii*"(Radu Beligan): *To be or not to be...* Michael Hottaway ne-a demonstrat la Conferința shakespeariană îmbrățișată de Festival cât de mult are de a face *Hamlet* cu dualitatea (comunicarea *The "Closet"Scene in Hamlet*), lată că și regizorul japonez Kurita Yoshihiro vede clar în piesele lui Shakespeare conflictul a două lumi. Una ține de "stupiditatea omului", iar a doua este dominată de "*ochii lui Dumnezeu*". *Povestea de iarna* de la *Ryutopia Noh Theatre, Shakespeare Company - Niigata*, participantă la Festivalul craiovean, este rezolvată de el anume sub acest aspect. Regizorul utilizează procedeul de ritual pentru a aduce "*zorii de zi în lumea care nu a cunoscut niciodată lumina*". Acest proces este foarte anevoios și îndelungat. Probabil de aceea doamnele cu felinare există într-un ritm extrem de încetinit, executând mișcări abia sesizabile.

Sigur, nu toți regizorii din programul Festivalului au în vizorul lor discutata dualitate. Cei mai interesanți, însă, o au.

Declan Donnellan în spectacolul *A douăsprezecea noapte*, realizat la Moscova (iar înainte de aceasta în *Cum vă place?*), face o distribuție exclusiv masculină mai puțin pentru a ne aminti de timpurile când rolurile feminine erau jucate de bărbați, mai mult pentru a spori ambiguitatea. "*Alexei Dadonov în Olivia, o doamnă cum nici o femeie nu poate fi, își aprinde și pare să extragă o cantitate obscenă de plăcere din țigara ei. /.../întuneric și lumină, dualismul binelui și al răului și modalitățile travestiului sunt toate explorate cu o agerime și o precizie de pasăre colibri*", remarcă Fiachra

Gibbons în *The Guardian*.

"Dragostea pe care Shakespeare o împărtășește cu noi în piesă, susține Donnellan, e tot atât de crudă precum speranța. Ne face să ne gândim la amăgirile pasiunii, la eterna «oglină magică» a aparențelor și realității." Ideea în cauză este susținută de un bogat și modern arsenal de mijloace regizorale, precum și de un performant și ilariant joc actoricesc. Acționând, în cea mai mare parte, sub presiunea hormonilor, eroii simt nevoia unui echipament sportiv pentru a rezolva conflictele.

Undeva între vis și realitate are loc și acțiunea minunatelor spectacole cu textul *Visul unei nopți de vară*: unul aparținând *Teatrului castelului Gyula* din Ungaria, în regia lui Serghei Masloboișikov, iar altul – echipei de la *OKT/ Vilnius City Theatre*, în regia lui Oskaras Korsunovas.

Scena aproape pustie la Donnellan (câteva pânze), la Masloboișikov (o platformă manevrabilă cu perne) și la Korsunovas (plăcile de lemn) lasă loc imaginației publicului.

Spectacolul *Cum doriți sau Noaptea de la spartul târgului*, montat de Silviu Purcărete la Teatrul Național *Marin Sorescu* din Craiova, lasă să stea bine în picioare semnul întrebării pus de Jan Kott: "în această comedie a erorilor, ce era închipuire și ce era aievea?"

Vălul de mireasă acoperă în finalul reprezentației și femeii, și bărbați, punând în relief dubla sensibilitate a omului.

Pentru Silviu Purcărete, care e și scenograful acestui spectacol, contează mult "*confuzia spațiului și a timpului*". El și-a dorit "*un spațiu închis-deschis*" în scopul creării unei fluidități între toți parametrii scenici, lată motivul pentru care și decorul reprezintă biblioteci-vitrine goale, transparente, care nu pot pretinde la stabilirea unor hotare. Stilurile îngemănate în superba creație craioveană evită și ele contururile definite. Marina Constantinescu a surprins precis "*amestecul între spiritul shakespeareian, atmosfera rusească și ridicolul caragialian*". Cine-mi spune unde e linia de demarcație dintre cotidian și teatralitate? Căci avem aici frigider *plin de conținut*; o mătură serios mânăuită de o gospodină; o plită la care în mod hiperrealist este preparată, dacă nu mă înșeală memoria, omleta, al cărei miros dă obraznic pe la nasul spectatorilor. Dar există și multe gaguri, elemente de circ și chiar de reality-show gen *Big Brother*, cu suspine la microfon etc. Ele își găsesc loc și în scenele legate de cotidian, cum este aceea unde foamea îi adună pe toți în jurul tigăii... De adunat îi adună, iar mâncare, de!.. Ca la spartul târgului... Ce-i de făcut? SirToby Belch (Ilie Gheorghe) îl prinde pe cel mai *activ* mesean de mâna întinsă spre tigaie: "*Cântă-ne ceva*". Și până ăla își drege vocea, amicii *depun* pe masă tigaia linsă. În alte circumstanțe artistice aceeași masă devine eșafodaj pentru spadasi. Lui Orsino (Valer Dellakeza), cronic necăjit de faptul că cei din jur "*au inima prea mică*", masa nu-i servește la nimic. Nu are omul poftă de mâncare. O persoană grijulie, ținând umbrela deasupra capului, mai pune o umbreluță în vasul cu frișcă pentru a o proteja de lacrimile lui Orsino preaplin de învăluiri sentimentale. Din lista atributelor spectaculare nu lipsește

obiectul supradimensionat, atât de îndrăgit de Purcărete. În cazul de față acesta este ciocanul aplicat pe capul lui Antonio (Cătălin Băicuș), metodic mumificat cu scotch.

Viața văzută în apropiere (avanscenă) și la distanță (prin sticla dulapurilor) ca ceva obișnuit, dar și ca ritual și carnaval, se asociază pentru mine cu spectacolul lui Anatoli Vasiliev, *Serso*. Mai ales la începutul actului doi, când Malvolio (Constantin Cicort) cântă la mandolină. Și nu atât pentru prezența unui instrument rusesc, ci pentru acea dispoziție specifică (настроение) pe care o transmite atmosfera spectacolului și jocul actorilor. De remarcat că propriile nostalgii ale lui Silviu Purcărete, legate de colaborarea cu artiștii craioveni, s-au proiectat pregnant în acest spectacol.

Ah, noaptea asta de la spartul târgului!.. Ce amalgam de trăiri contradictorii când valurile patimii încă te mai poartă pe undeva... Ai vrea să mai rămâi acolo, dar trebuie să-ți revii. Unii sunt răvășiți de un amestec de plăcere și simț al culpabilității pentru ce și-au permis... Sau numai li se pare că și-au permis? Alții deapănă melancolic firul amintirii... în unele momente savurează clipele fericite, în altele le zvâcnește inima de spaimă că fericirea i-a părăsit pentru totdeauna... Poate ar fi de întreprins ceva? Poate... Dar oboseala asta de la sfârșitul chefurilor... Te prinde, uite așa, cu capul pe un papuc și nu mai ești în stare de nimic. E nevoie de ceva pauze pentru a te dezmetici în toate încurcăturile astea dominate de senzualitate.

După stările de euforie vin cele de pustiire interioară. Îi surprindem pe eroi privind triști din vitrinele dulapurilor... Sunt închiși acolo ca și cărțile în biblioteca Teatrului craiovean, care i se păreau lui Purcărete "*ca niște borcane cu spirt cu fetuși în ele*". Atunci când peste chipul lor se suprapune chipul altor persoane, ce se reflectă în sticla prăfuită a vitrinelor, sentimentul fantomacității devine desăvârșit. În felul acesta se formează impresionante cadre, și ca stagnare a acțiunii, și ca imagine condiționată de rama dulapurilor.

În *Noaptea de la spartul târgului* numai cei 60 de pitici din planul de sus al decorului nu-și permit să închidă un ochi, oamenii fiind obiectul permanent al sesizării lor. Apropo, șirul de spectacole semnate de Purcărete care i-au adus Naționalului craiovean glorie mondială (*Ubu rex cu scene din Macbeth* după A. Jarry și W. Shakespeare -1991, *Titus Andronicus* de W. Shakespeare - 1992, *Phaedra* după Seneca și Euripide - 1993, *Danaidele* - 1995 și *Orestia* - 1998, ambele după Eschil) a început în 1989, din întâmplare, tocmai cu Piticul din grădina de vară de D. R. Popescu. Acești pitici, cărora nu în zadar li s-au atribuit virtuți magice, parcă au venit din Visul unei nopți de vară, în locul spiridușilor, ca să supună oamenii la transformări halucinante și să le ia mințile. Piticii, ca simbol polivalent, susțin multiplele interpretări ale manifestărilor eroilor și ale mizanscenelor. Originari ai lumii subterane, ei personifică, printre altele, forțele obscure ce sălășluiesc în noi, manifestările necontrolate ale inconștientului, dorințele pervertite.

Cunoaștem din povești că piticii însoțesc zânele. Ei bine, Olivia (Cerasela Iosifescu) ni se înfățișează, dacă nu ca o zână, atunci ca o Frumoasă Adormită, trezindu-se doar la impulsurile dra-

gostei. Timp îndelungat ea rămâne întinsă pe masă, legănând pe pieptu-i buchetul de crini albi. Iar când se ridică pe muchia paravanului reflectorizant, ea chiar capătă o înfățișare aeriană de zână. Ce-i drept, de zână crăcănată, pentru că în momentul în care Olivia desface un picior, paravanul-oglinză i-l desface pe celălalt. Și asta exact pe textul ei "Prin nori mă simt plutind/Și simt că m-am scrântit puțin". Imaginea sugerează într-un fel expresia visului "unei experiențe erotice în care cineva ajunge să-și fie propriul partener" (Jan Kott). Efectul oglinzilor despre care vorbea mai sus Declan Donnellan este prezent la regizorul român și în decor, dar și în jocul actorilor, atunci când unul repetă întocmai mișcările altuia.

Silviu Purcărete semnează și adaptarea la *Noaptea de la spartul târgului*. Mai exact el "își pune atât de pregnant amprenta încât piesa devine mai mult a sa decât a lui Shakespeare", concluzionează Jo Bayne în *The Bath Alternative* din 15 martie 2006.

Textul spiritual introdus de Purcărete în textura shakespeariană ne face să ne gândim la reîncarnare și să medităm, dacă nu cumva mușcăm din pulpa unei regretate bunici de-ale noastre, devenită găină. Vorbind despre sora sa, cineva din personaje ne avertizează: "Dacă te joci cu Paula... Dacă te joci cu cuvintele, ajungi repede la dezmaț". Intonații caragialiene ghicim în frazele: "Voi fi bășos... Voi citi numai autori politici... Voi fi solemn"; "Fii *scurt și îndesat. Zi «mâ» de cel puțin trei ori. Asta o să-l pună pe gânduri*".

La conferința amintită Stanley Wells de la *Shakespeare Centre* din Stratford-upon-Avon se întreabă în comunicarea *Celebrating Shakespeare* dacă putem trage o linie între interpretare și adaptare. În ce moment o piesă a lui Shakespeare încetează să mai fie o piesă a lui Shakespeare? Regizorul, consideră el, poate să-și aducă imaginația peste textul marelui Will. Înainte, însă, de a se "*juca cu textul*", regizorul trebuie să fie sigur că nu va vulgariza, că are ce pune valoros în loc. Cu certitudine, acesta e cazul lui Purcărete. Nu tocmai același lucru se poate spune despre *Romeo și Julieta* a craiovenilor în montarea lui Yiannis Paraskevopoulos. Nu este exclus că Jozef de Vos de la Universitatea din Gent se referea și la acest spectacol în comunicarea *Multilingual Shakespeare*, când zicea că cei ce practică adaptarea ar trebui să scape de anatomisme și să nu lase sensuri neexplorate.

Spectacolele Festivalului, dacă e să trasăm o linie magistrală, au fost jucate în spiritul atelierului *Muzică, Mască și Mit la Shakespeare* condus de David Chambers. În acest atelier al nevorbitorilor de engleză, cuvintele au fost "*doar un stimul, o coardă muzicală atinsă pentru a incita un dans al măștilor și al imaginilor, o lume a unei teatralități fantastice*".



*Richard III* e o adaptare scenică a Teatrului Satirikon din Moscova. Coregrafia lui Nikolai Reutov, dar și aranjamentul muzical semnat de Iuri Butusov, Timofei Tribunțev, Vladimir Bîcikovski, ajută la configurarea unei tragifarse. Văduvit de dragostea oamenilor, Richard e foarte tandru cu animalele și păsările din arealul mistico-mitic al pictorului Aleksandr Șişkin. Richard - Konstantin Raikin e printre aceste j ființe ciudate: mult mai înalt decât unele, mult mai jos decât altele. Se reușește o interpătrundere a planului desenat cu cel viu. Și iată în fața lui Richard, cu capul supus aplecat, stă o pasăre desenată.

Coroana i se propune lui Richard tocmai atunci când el își hrănește hulubii.

Deschide ușa. Afară cântă fanfara. Ei, nu - ca și cum ar zice el - o să-mi speriați hulubii. Închide ușa, dispărând după ea. Și în general nu e nevoie de acest patos. Mai modest. Protagonistul schimbă forma tronului, scaunelor, ajungând la o simplă căldare. Se instalează pe ea și într-un fel și-n altul, până-și găsește poza preferată cu o mână și un picior ridicate, de parcă și-ar face de cap un copil...

Richard are și ceva de lup în el. La un moment dat, m-a făcut să-mi amintesc de spectacolul lui Mihai Măniuțiu. Cu ambele victime-femei eroul se comportă la fel. Ele își varsă durerea pe (se pare același) mormânt... El le atacă ca o fiară. Ele fug. El le ajunge și le doboară. Hârtia mototolită a scenografiei, cu linii grafice stridente, ascunde semnele violenței.

Scena coșmarului își găsește la Butusov o rezolvare cu totul și cu totul neașteptată, într-adevăr, mai toți interpreții, de la Garrick încoace, se întrec în a ni-l prezintă pe sângerosul rege speriat de fantomele celor pe care i-a ucis. Și uite aici el găsește în persoanele acestora un public binevoitor, căruia i se poate plânge (da, da, iarăși ca un copil) de soarta-i blestemată. El este sincer compătimit și îmbrățișat cu o mare căldură de acea mulțime de oameni. După atâta durere, după atâtea suferințe - sărbătoare! Aplaudat. Presurat cu flori. Culmea fericirii! Lumea dispăre. Florile albe însă rămân. Care va să zică nu a fost un vis?!

#### **1.4. Transcenderea limitelor contextului artistic existent**

O tulburătoare lectură scenică a operei cehoviene ne oferă Kama Ghinkas cu *Vioara lui Rotșild* de la Teatrul tânărului spectator din Moscova. Valeri Barinov, interpretul sicrierului Iakov, ține în mâini macheta scenografiei cioplită în lemn: biserica, tulpina uscată a copacului cu o scorbură mare în ea... E ca și existența lui Iakov, lipsită de vlagă, de viață. Și numai el se face vinovat că nu a trăit sentimentul bucuriei și al dragostei. Abia înainte de moarte sicrierul aruncă o privire înapoi. Calculat în mișcări, ca și în toate celelalte, era mereu mâhnit că oamenii nu mor prea des. Pe când soția încă era în viață, i-a confecționat cu inimă rece sicriul după moartea ei, nu se știe de ce, nu a putut trăi nici două zile. Poate și asta e un gen de dragoste? - se întreabă regizorul. Transformarea

spirituală a lui Iakov are loc într-un timp foarte concentrat: de la moartea soției până la propria lui moarte. Ea necesită din partea actorului o extraordinară intensitate a trăirii. Și Valeri Barinov se arată a fi în stare de așa ceva. Aproape înțepenit până acum, cu masca crispării pe față, Iakov răbufnește! Muțenia erupe în strigăte și lacrimi.

*Revizorul* regizat de Petru Vutcărău se înscrie în paleta realist-psihologizantă, pigmentată de o nuanță de realism fantastic. Ne pomenim introduși într-o lume de basm populată, în special, de cioare. Polifonia bine articulată a vocilor, fluturatul de mâini- aripi, lungirea gâturilor completează imaginea celor ce reprezintă esența locuitorilor orașelului gogolian. Tot aici întâlnim un dragon cu două capete, aparținând lui Dobcinski și Bobcinski. Acțiunea și contra-acțiunea în relația personajelor fac ca aceste capete să se ridice și să se aplece asemenea talgerelor unui cântar în funcție de personajul care domină în momentul dat. Soția și fiica Primarului, având înfățișarea unor păsări cu sâni de femei, definitivează cadrul mitologic. Fantasticul se îmbină amuzant cu hiperrealul (în fragmente cum ar fi acela cu spălatul rufelor și scuturatul stropilor peste spectatori) și cu suprarealul ce derivă parcă din tablourile lui Salvador Dali (Primarului îi cade maxilarul în formă de sertar pentru ca Hlestakov, căruia, la vederea banilor, îi scapără ochii jucăuși, să poată extrage bancnotele din el). Derjimor- da își ține capul în mâna întinsă exagerat de lung. Toate acestea demonstrează niște covârșitoare posibilități tehnice.

Inventivitatea spectacolului e stupefiantă. Regia spontană, jocul exuberant al interpreților se alimentează deopotrivă din inspirația evlavioasă și din viziunea absurdă. Structura fiecărei scene este bine definită, ca în aceea cu reflexele de vomă ale lui Hlestakov care se interpun, ca un contrapunct, tocmai printre lucrurile cele mai plăcute.

Admirabilul actor Stanislav Jelezkin (Primarul) impune un nivel de exigență care se extinde riguros și asupra partenerilor. Impulsionați de inteligența acidă a acestuia, ei fascinează printr-un ansamblu de principii ale mânăuirii păpușii și ale modelării excentrice a personajelor. Vocea *păpușilor* este precedată de gând, iar expresivitatea gestului și a mimicii este de natură să concureze cu cea a actorilor dramatici.

Scena lui Hlestakov cu scrisoarea iese din tipare. Ea sugerează o revoltă a omului mic și umilit împotriva guvernanților, implicit, împotriva judecătorului. Acțiunile decurg dintr-o profundă și tragică dezbatere lăuntrică, juxtapunând comicului de situație emoția adâncă.

În final regizorul extinde metafora piesei. Forța spirituală reprezentată de corul bisericesc exprimă nevoia unei purificări. Ea vine să pună capăt uneltirilor răului. Măștile prinse pe ușițele ce se închid în podea, ca și cum dispar în pământ.

Destul de frecvent, în spectacole sună corul (Mantaua, Simulând victima ș.a). Acesta, însă, nu întotdeauna funcționează ad literam. Se mai întâmplă să fie utilizat și ca tehnică interpretativă

(Despre omul cu verticalitate). Kama Ghinkas, bunăoară, pune proza cehoviană pe voci, ca într-un cor. Toți rostesc, până la absurd, cuvintele pe care Iakov se forțează să le pronunțe. Eroii ne arată fiecare cuvânt, ca și cum ni l-ar întinde în mâini, nereușind să-l numească. Astfel se naște sentimentul gândului confuz și greoi, mișcării neîndemânatică a sufletului. Iar dialogurile triple din *Oneghin* sunt fabricate în baza canonului de operă.

### *Transcenderea structurilor închise*



*Medea. Material* de Heiner Müller (reg. Anatoli Vasiliev)

Anatoli Vasiliev și elevul său Boris Yukhananov sunt fãuritorii structurilor vibrante. La Vasiliev structura în diferite perioade este când *deschisă*, când *rigidă*. Iar la Yukhananov chiar în același spectacol se întâlnesc acele două tipuri de structuri.

Vasiliev e în perpetuă căutare. Refuză la ceva și se avântă spre altceva, diametral opus. *în baza acestui refuz începe descoperirea unui nou concept și asta întotdeauna copleșește publicul*. E o mare plăcere, dar și o mare durere. Lucrând la *Oneghin*, el a înțeles adevărata tragedie pe care o trăiește artistul în asemenea perioadă. Acum e preocupat de elaborarea structurii rigide. Ba într-un articol, ba în altul, Vasiliev declară: Perioada structurii distruse s-a încheiat; Dar, din câte vedeți, toate aceste structuri libere se prind într-o joacă liberă. Ele joacă liber în pofida faptului că joacă dur. Dacă există vreun fenomen, atunci acesta este: jocul liber vis-a-vis de o structură rigidă, dură. Din câte vedem termenul teatrul ludic (игровой театр) rămâne în picioare, continuând să contureze apartenența lui Vasiliev la conștiința poststructuralistă și la cultura postmodernului. Cred că obsesia îmbinării lucrurilor neîmbinabile îl determină. Multiplele variațiuni în căutările lui regizorale au o singură constantă: viața omului în spirit. A nu se prea confunda cu teza viața spiritului uman enunțată de Stanislavski.

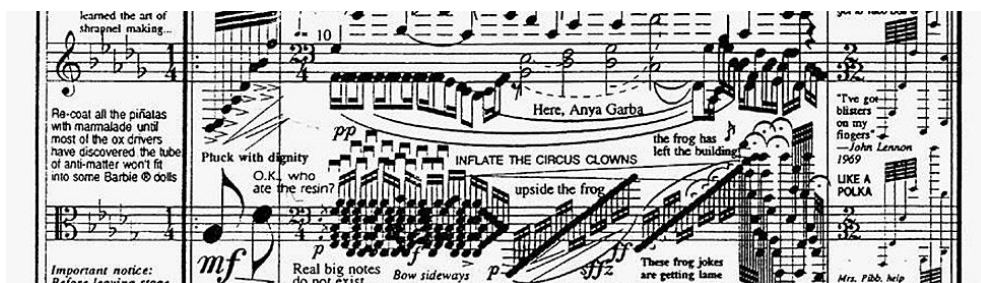
În spectacolul *Călătoria lui Oneghin* prezentată de Școala de Artă Dramatică la Festival - ca și în Mozart și Salieri. Requiem, Lecțiile lui Anatoli Vasiliev, Matineulpușkinian, *Medea. Material* (Heiner Müller), Politică și Banchetul lui Platon, cântecul 23 al Iliadei lui Homer- asistăm la întemeierea acțiunii pe cuvânt. SecolulXX- scrie N. Pesocinski - consecvent elimina din scenă

semantica cuvintelor (expresia extremă a procesului- absurdismul). Dar Vasiliev - se pare, primul în istoria regiei - demonstrează că, bazându-ne pe textul lingvistic, putem să-i aplicăm o delimitare substantive și atunci el va deveni material pentru țesătura teatrală metafizică. Grila de cuvinte suferă la Vasiliev "o deconstrucție la nivelul legăturilor sale obișnuite, narrative, vizuale, logice. În ea se face observabilă natura irațională" [44]. În Oneghin funcționează perfect mecanismul deconstrucției frazei și atribuirea fiecărei părți a unui nou sens. Se întâmplă că doi-trei actori intonează o singură frază. Cuvintele ca și cum saltă de pe trambu-lină, accentuându-se: și!, cum! O importanță deosebită capătă jocul pauzelor. Chiar dacă fraza se repetă, ea niciodată nu spune același lucru, deoarece se produc mutații se-mantice și intonaționale. Regizorul folosește din plin tehnicile mixte, îmbinarea genurilor. Elementul parodic, risipit pe întreaga întindere a acțiunii, este anunțat chiar de cortina teatrului din scenă - Pegasul călărit de un histrion, și acela alb, și acela cu aripi.

O altă producție prezentată de Școala de Artă Dramatică la Masca de am este spectacolul *Despre omul cu verticalitate*. Încă în lucrul de laborator, lui Boris Yukhananov i-a apărut dorința de a scrie un roman în care capitolele nu sunt altceva decât hieroglife. Dorința s-a împlinit în *Laboratorul Regiei Angelice (JIAP)* din momentul în care regizorul i-a reușit să creeze textul scenic prin intermediul descifrării celor 17 exerciții-hieroglife ale gimnasticii lui Butme-rov. Provoacă însăși structura, stratificată în manieră postmodernistă, a spectacolului care însumează, printre altele: improvizația cuvintelor și mișcărilor; textul scris și jocul fix; comentariul-manifest. Așa se face că în scenă actorii scriu prin propriile mișcări hieroglifice romanul *Despre omul cu verticalitate*, iar pe ecran, simultan, fug rânduri din manifestul lui Artaud. Sigur, nu procesul lecturii acestuia ne-ar interesa, ci modul în care regizorul ar opera cu el. Din păcate, demiurgul acțiunii nu a găsit nimic mai bun, decât să ne facă să mai citim un manifest. De data aceasta al Oksanei Velikolug, vizând *Teatrul Bucuriei*. Prezența fizică a autoarei acestui manifest (paralizată din naștere) mi se pare speculativă. Poate, în felul acesta, Yukhananov încearcă să compenseze cerebralitatea spectacolului? Altminteri, s-ar fi putut limita la replicile computerizate ale actriței. În paginile manifestului său Velikolug se pronunță împotriva unui anumit tip de artă: *Când îl văd pe Kulik, lătrând în pielea goală, sau pe Ter-Oganean, distrugând icoanele, sau pe Mavromatti, înjurând de durere, nu mă simt deloc în apele mele. Dar la marea mea nedumerire se adaugă și mila. Arta a devorat oamenii... Mesajul Oxanei este undeva pe o undă cu cel al lui Vasiliev care, în virajele periculoase de schimbări conceptuale, emană o stare de bucurie și subliniază: în ciuda preocupării cu distrugerea structurilor, niciodată n-am acceptat ideea distrugerii culturale.*

Apetitul pentru o compoziție liberă transpare și în lucrarea studentească de la facultatea de regie a GhITIS-ului (clasa lui S. V. Jenovaci) *Băieții* după 9 capitole ale romanului *Frații Karamazov* de

## 1.5. Transcenderea limitelor propriului spațiu artistic



Teatru, muzică, dans, media. Compozitorii Transcripției *Сaуza №1 / причина №1*

*The Jaracz Theatre Company* cu *Furtuna* de W. Shakespeare în regia lui Zbigniew Brzoza. E un spectacol bine înzestrat din punct de vedere tehnic (platforma mobilă ce aruncă actorii dintr-o parte în alta, imitând furtuna; apa din avanscenă etc.), dar și bine susținut stilistic, cu zbor zvelt de sugestii. Merită aprecieri felul în care a fost văzută de creatori insula. Detaliile decorului, ce se disting printr-o ritmică elegantă a liniilor, amintesc instrumentele muzicale și nu e de mirare că cineva chiar încearcă să cânte la ele. Apropo de muzică, ea secundează întreaga acțiune și este poate chiar excesivă atunci când pe scenă apare o orchestră întreagă, ambiționând să se impună prin bucăți autonome și destul de lungi. Susținută de o impresionantă partitură de lumini și efecte luxuriante, scenografia (Barbara Hanicka) contribuie la crearea unei atmosfere miraculoase, neobișnuite, unde la fiecare pas te pândesc surprizele, acestea deseori având efectul unor gaguri. Din acest univers derivă o suită de personaje pitorești, crearea cărora a necesitat un deosebit spirit de inventivitate. Astfel, Ariei dispare iute într-o culisă și reapare instantaneu din cea opusă grație faptului că este interpretat de câțiva actori: M. Siupinski, B. Suszka, D. Taraszkiwicz. Miranda (Ewa Beata Wioeniewska) cară bârne, pe care nici bărbații nu le pot ridica. Dansul ei, îmbinând mișcări clasice cu cele sălbatice, denotă comportamentul unei păpuși care a ieșit de sub stăpânire. Piticul se dovedește a fi foarte înalt, atunci când încetează să meargă în genunchi. Și tot ciudățeniile din astea. Acestei lumi nostime, dezordonate îi este contrapusă lumea militantă, ghidată de o ierarhie strictă, cea a naufragaților.

Josef Nadj și compania *Anomalie* din Châlons-sur-Marne (Franța) evoluează cu pantomima *Strigățul cameleonului*, aceasta emanând veselie spontană și generoasă. Multiplele atribuții ale membrilor companiei - actori, muzicieni, gimnaști, dansatori - fac deliciul publicului.

Spectacolul din Nitra (Slovacia), Bianca Braselli - *A woman with two heads* după Jan Weiss, este plasat de regizorul Ondrej Spîsak într-un cort imens. În scenă - un pat, foarte mare și el, din care curge vin. Sub un colț al scenei se află tractorul. Iar din sală, spre scena unde evoluează o echipă de circari, mereu se avântă un bețiv, provocând intercalări haioase ale creierului turmentat cu iluzionismul. Inventivitatea și atractivitatea interpreților au cucerit publicul festivalier, atât că denumirea reprezentației, asociată cu apariția femeii cu două capete, a cam dezgustat spectatorii din a treia generație.

Să ne oprim la exemplul concret al spectacolului-performance *Sosi topor*. Aceeași persoană apare aici în mai multe calități (regizor, dramaturg, scenograf și interpret), ceea ce contravine perceperii tradiționale, în care fiecare își are un loc al său strict determinat.

Benas Šarka (fondator al companiei independente *Gliuku Teatras*, Lituania), protagonistul spectacolului *A Gu Gu* își face apariția de mare efect în costum negru, ghete albe, peruca ondulată și ochelari, rostogolind cu bastonul de metal o sticlă deșertă de vin (așa cum rostogolesc copiii roata - imagine care l-a inspirat și pe Peter Brook la conceperea teatrului său circular). Dar cu același baston el împinge cu bruschețe fundul sticlei, transformând-ul în ghiulea. De aici încolo Jocul și pericolul, calmitatea și tensiunea merg mână-n mână, sporind impresia dualității lansată de Festival. Cuțitele și furculițele deloc întâmplător sunt ascuțite pe căluțul de joc pentru copii. Interpretul joacă aceste obiecte, manipulându-ne imaginația. Un papuc pe băț îl luăm drept cămilă, camașa învârtită pe cap - drept cialma, iar interpretul însuși - drept beduin. "*Să vedem cum e cu dragostea în pustiu și fără de apă*", ne îndeamnă el cu cinismu-i specific la călătoria prin viitoarele evenimente. De altfel, actorul în mod paradoxal prezintă poezia lui Gintaras Grauskas într-o manieră de stradă, ca un derbedeu de speță rară. Zice că trebuie să fii politicos, dar de aici agresează spectatorul. Nu e deloc ușor să reziști (mite să fii calm, cum îți se recomandă) când la picioarele tale se sparg sticle, se înfig cuțite și furculițe, se varsă apă clocotită... Actorul, apoi, patinează pe băltoacele de apă, ca și cum nu s-ar fi întâmplat nimic. Cu aceeași plăcere el se joacă cu păpușa, declarând "*Regele noștu este Elvis*" (cântecul din spectacol aparține lui *Presley*) și cu *revoluționarul*, care nu e altceva decât masca scheletului cu o bonetă ca de marinar. Sticla este principalul material de construcție a spațiului poetic (*Coloana Infinitului*, clepsidra) și muzical (paharele-castaniete, naiul confecționat din gături de sticle puse pe degete). Benas Šarka le face pe toate cu aer de virtuos și cât de inspirat cântă la aceste instrumente improvizate.

*Carmen* - o producție a *The International Foundation Ukraine - Culture-Europe* din Kiev. Când sunt puse în mișcare anumite componente ale decorului (scenografia - Maria Levitska),

inclusiv acea parte masivă ce stă mai tot timpul ascunsă sub tavanul scenei, se creează un spectacol în sine. Candelabrul supraetajat cât o jumătate de scenă, felinarele, șiragurile de lumini ce coboară în sală fac să te simți prins într-un bizar amuzament. Regizorul Andriy Zholdak renunță parțial la acest decor în favoarea unui cortegiu haios de actori, clovni și muzicanți ambulanți, printre care vedem o liliputană, un biciclist și un infirm pitoresc, lăsând în urma lor un deșert de tristețe, în care vântul mână hârtii și umbrele. Iar interpreții principali se dezic definitiv de decor, creându-și un spațiu intim și, ceea ce e cu totul straniu, acceptând un procedeu impropriu spectacolului - jocul cu obiecte imaginare. Prin gesturi și sunete ei ne dau de înțeles că se află într-o mașină, sau într-un ascensor, sau într-un apartament.

Titanicul ucrainenilor naufragiază, cum bine se vede, ciocnindu-se de aisbergul subiectului, acesta ținându-se pe substanța vie a relațiilor dintre cei doi îndrăgostiți. Prosper Merimee, anunțat în afiș, nu prea are de a face cu acest spectacol, trebuie s-o recunoaștem. Regizorul mai degrabă a compus un Amarcord al său, nu fără a ne aminti și de alte filme ale lui Fellini, cum ar fi 8 1/2, Corabia plutește... Asta cu toate că Zholdak se declară pasionat de filmele lui Spielberg. În dorința nestăvilă de a aduna tot ce-i de efect, regizorul ucrainean se întreabă, dacă nu e cazul să aducă în scenă și Nasul supradimensionat din nuvela lui N. Gogol. Asta mai lipsea. Oare cum i-ar plăcea lui Zholdak să vadă Lista lui Schindler, Jurassic Park și alte filme ale lui Spielberg turnate în unul singur și, în plus, să mai descopere în el și Nasul de care vorbeam? Pe Zholdak îl interesează cum evoluează natura relațiilor amoroase. Mijloacele de transport sunt în acest spectacol semnele unui anumit timp, pe când metrourul este simbolic. El ne poartă prin timp și spațiu, oprindu-se la aceeași stație a dragostei. Deseori diverse spații, dar și perioade de timp se suprapun. Metrourul apare pe malul mării, iar giugiuleala romantică a amozilor din trecut coexistă cu cinismul barosanilor de azi. Jose - Anatolij Chostikojev piruetează în jurul iubitei sale Carmen - Viktoria Spesivceva și tot el este cel cu maniere deșănțate și fraze de genul: "Mi-am săturat să-ți omor amanții. O să te omor pe tine". Chiar și atunci când interpreții o fac pe romanticii, dialogul decurge fără exuberanță și culoare lirică. Regizorul se justifică: "Mi-am dorit o poveste de dragoste, dar, ca orice om contemporan, am și un zâmbet în colțul gurii".

Spectacolul Gopf, realizat pe relația continuu modificată dintre plastică și muzică, este unul relevant. Gregor Metzger, Martin Zimmermann, Dmitri de Perrot pun în valoare toată energia cinetică a unui corp tânăr. Interpreții nu au la dispoziție decât câteva cuburi de diferite dimensiuni, unele fiind atât de mici, încât te miri cum de actorii se mai înghesuie în ele. Plasticitatea ieșită din comun (coregrafie și scenografie: Gregor Metzger, Martin Zimmermann) se axează pe o mișcare lentă și neîntreruptă. Notabile sunt mimica și gestică pe care interpreții le

stăpânesc perfect în planul de sus al scenei se desfășoară un captivant spectacol de muzică și lumini, cu utilizarea unor tehnici moderne de sonorizare (muzică: Dmitri de Perrot).

### Întrebări recapitulative

- Prin ce se definește gestul artistic?
- Ce tipuri de gesturi artistice există?
- Care este rolul gesturilor în dezvoltarea artei?
- Ce semnifică principiul colajului?
- Ce limite încearcă să depășească gestul artistic?

### Bibliografie

1. Barba E. O canoe de hartie. București: Unitext, 2003. 256 p.
2. Borie M. Antonin Artaud. Teatrul și întoarcerea la origini. București: Unitext, 2004. 416 p.
3. Borie M. Fantoma sau îndoiala teatrului. Iași: Polirom, 2007. 328 p.
4. Borie M. Fantoma sau Îndoiala teatrului. Iași: Polirom, 2007.
5. Broadhurst S., Machon J. Sensualities/Textualities and Technologies: Writings of the Body in 21st Century Performance. London: Palgrave Macmillan, 2010. 220 p.
6. Cincizeci de regizori-cheie ai secolului 20. Editori Shomit Mitter și Maria Shevtsova. București: Unitext, 2010, 365p.
7. Cohen R. Puterea interpretării scenice. Cluj: Casa Cărții de Știință, 2007. 155 p.
8. Eco U. Limitele interpretării. Iași, Polirom, 2007. 388 p.
9. Esslin M. Teatrul absurdului. București: Unitext, 2009. 435 p.
10. Gestures of Music Theater: The Performativity of Song and Dance. Edited by Dominic Symonds, Millie Taylor. New York: Oxford University Press, 2014. 321 p.
11. Giannachi G. The Politics of New Media Theatre: Life<sup>®</sup>. Routledge advances in theatre and performance studies. New York: Routledge, 2006. 176 p.
12. Ginkas K., Freedman J. Teatrul provocator. Kama Ginkas regizează. București: UNITER, Colecția FNT, 2008. 416 p.
13. Histories and Practices of Live Art. Edited by Deirdre Heddon, Jennie Klein. Printed in China: Palgrave Macmillan, 2012. 248 p.
14. Jerzy Grotowski. Spre un teatru sărac. Mari regizori ai lumii. Coordonator Florica Ichim. București: Cheiron, 2009. 211p.
15. Julius A. Transgresiuni. Ofensele artei. București: Vellant, 2008. 272 p.
16. Kalb J. The Theater of Heiner Müller. New York: Limelight Editions, 2001. 279 p.
17. Krzystof Warlikowski și teatrul ca o rană vie. Lucrare concepută și realizată de Piotr Gruszczyński. București: Cheiron, 2010. 176 p.
18. Lecoq J. Theatre of Movement and Gesture. New York: Routledge, 2006. 167 p.
19. Lehmann H-T. Teatrul postdramatic. Colecția FNT. București: Unitext, 2009. 408 p.
20. Lyotard J.-F. Karel Appel, a gesture of colour. Paris: Leuven University Press, 2009. 272 p.
21. Malzacher F. The Scripted Realities of Rimini Protokoll. In: Dramaturgy of the Real on the World Stage. Edited by Martin C. London: Palgrave Macmillan, 2010. (p. 80-89), 256p.
22. Manda N. Teatralitatea. Un concept contemporan. București: UNATC press, 2006. 167p.
23. Migrations of Gesture. Edited by Carrie Noland, Sally Ann Ness. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008. 296 p.



24. Modreanu C. Utopii performative. Artiști radicali ai scenei americane în secolul 21. București: Humanitas, 2014. 194 p.
25. Noi practici în artele spectacolului din Europa de Est. Editor Iulia Popovici. Chișinău: Cartier, 2014. 435p.
26. Roșca A. Strategia provocativă a teatrului și gestul de depășire a limitelor. In: Simpozionul Național Cercetarea Teatrală – limite și provocări. Universitatea de Arte George Enescu, Centrul de Cercetare – Arta Teatrului. Studiu și Creație. 27-28 februarie 2015. Rezumatele lucrărilor. Iași, Universitatea de Arte George Enescu, 2015, p.5, 23.
27. Roșca A. Sub semnul dualității. In: Teatracție. Chișinău: Epigraf, 2007. nr. 2, p. 70-77.
28. Schechner R. Performance – introducere și teorie. București: Unitext, 2009. 301 p.
29. Shaughnessy N. Applying Performance: Live Art, Socially Engaged Theatre and Affective Practice. London: Palgrave Macmillan, 2012. 288 p.
30. Suhr H.C. Online Evaluation of Creativity and the Arts. New York and London: Routledge, 2014. 184 p.
31. Technoculture. Constance Penley and Andrew Ross, editors. Cultural politics, v.3. Minneapolis. Oxford, University of Minnesota Press, 1991. 327p.
32. Terceño J.R. Creaciones audiovisuales actuales. Madrid: ACCI (Asoc. Cultural y Científica Iberoameric.), 2015. 554 p.
33. The Scandal of Susan Sontag. Edited by Barbara Ching, Jennifer A Wagner-Lawlor. Columbia New York: University Press, 2009. 264 p.
34. Ziolkowski T. Scandal on Stage: European Theater as Moral Trial. New York: Cambridge University Press, 2012. 191 p.
35. Бартошевич А. Прорыв к всемирности. В: Театр Питера Брука. Москва: ГИТИС, 2000. с. 158-163.
36. Брук П. Метафизика театра. Режиссерский театр. От Б до Ю. Разговоры в под занавес века. Выпуск 3. Москва: Московский художественный театр, 2004. С. 31-33.
37. Венкова А.В. Художественный жест и мотив «чужого» в идентификационных моделях современности. В: Культурологические исследования '08. Санкт-Петербург: Астерион, 2008. с.62-72.
38. Гайденок П. Прорыв к трансцендентному. Новая онтология XX века. Москва: Республика, 1997. 495 с.
39. Гротовский Е. От бедного театра к искусству проводнику. Москва: Артист. Режиссер. Театр, 2003. 351 с.
40. Клод Режи о театре, энергии пустоты и смерти: «Все мои скромные жизненные открытия произошли благодаря тому дню, когда смерть вошла в мою жизнь и с тех пор никогда ее не покидала» [online]. <http://syg.ma/@evgeny-borisenko/klod-riezhi-o-tieatrite-enierghii-pustoty-i-smierti-vsie-moi-skromnyie-zhizniennyie-otkrytiia-proizoshli-blaghodaria-tomu-dniu-koghda-smiert-voshla-v-moiu-zhizn-i-s-tiekh-por-nikoghda-ieie-nie-pokidala> (citată 04.05.2016).
41. Коркия Э. Д. Перформанс как социокультурное явление эпохи постмодерна; МГУ им. М.В. Ломоносова, Социол. фак., Каф. социол. культуры, образования и воспитания. Москва: МАКС Пресс, 2008. 21 с.
42. Мамардашвили М. Метафизика Арто. В: Театр и его двойник. Санкт-Петербург: Симпозиум, 2000. с. 329-346.
43. Надж Ж. Жизнь как движение мысли. Режиссерский театр. От А до Я. Разговоры в начале века. Выпуск 3. Москва: Московский художественный театр, 2004. С. 203-215.
44. Песочинский Н. Действие в театре Анатолия Васильева: деконструкция и метафизика. В: Современная Драматургия, 2005, № 1, с. 183

45. Устинов А. Оскорбление как художественный жест. Отечественные записки. В: Журнал для медленного чтения, 2014№ 6 (63). [online]. <http://www.strana-oz.ru/2014/6/oskorblenie-kak-hudozhestvennyu-zhest> (citat 04.03.2016).
46. Фрай М. Художественный жест. Арт-Азбука. Словарь современного искусства под редакцией Макса Фрая. [online]. <http://azbuka.gif.ru/alfabet/h/hud-zhest/> (citat 03.03.2016).
47. Эйзенштейн С.М. Неравнодушная природа. Том первый. Чувство кино. Москва: Музей кино, Эйзенштейн-центр, 2004. с. 688.: ил.
48. Юхананов Б. Повесть о Прямоходящем человеке. Москва: Пулелон, 2004. 216с.

## **Tema 2. PATRICE CHÉREAU: ACTE DE LIMBAJ ÎN INTERACȚIUNE**

### **Conținut**

- 2.1. Teatru fără reguli
- 2.2. Modelul plurilingv și pluriform

**Cuvinte-cheie:** acte de limbaj în interacțiune, metalimbaj, gest de transcendere, meta-sinteză, pan-art, structuri închise, poststructuralism, hieroglif, deconstrucție, *gestus* social, arte autografice și alografice



*Der Ring des Nibelungen (Inelul Nibelungilor)*

*La reine Margot (Regina Margot)*

### **2.1. Teatru fără reguli**

Răpind semnalele secrete ale altor arte, Patrice Chéreau săvârșește o adevărată revoluție în teatru și în operă, izbutind să obțină ca acestea, cu toată diferența de substanță, să fie reciproc implicative.

Energia debordantă, caracterul rebel, farmecul personal, i-au asigurat regizorului francez un start răsunător și o carieră internațională plină de scandal, dar și de triumf, ce s-a încununat cu Premiul Europa pentru Teatru (Solonic, Grecia, 2008). La doar nouăsprezece ani tânărul teribil face prima sa intervenție agresiv-atractivă în arta dramatică cu *L'Intervention (Intervenția)* de Victor Hugo (1964), obținând, cum zicea cineva din prietenii săi, ca până și ușile Liceului *Louis-le-Grand*, unde

textul cunoaște o premieră mondială, să fie îndrăgostite de el. Iar peste doi ani, dindată ce vine la conducerea teatrului din Sartrouville, șochează publicul prin radicalismul poziției sale politice și estetice. La douăzeci și cinci de ani lucrează cu marele Giorgio Strehler la *Piccolo Teatro di Milano*, după care revine în Franța (1972) pentru a prelua, alături de Roger Planchon și Robert Gilbert, conducerea TNP-ului (*Théâtre National Populaire*) din Villeurbanne. Trăiește o perioadă efervescentă, acoperind concomitent mai multe fronturi. Poate tocmai acum actele de limbaj, aparținând diferitor arte, sunt puse în interacțiune, căci ziua filmează într-o estetică decadentă *La Chair de l'orchidée* (*Carnea Orhideei*) după James Hadley Chase, seara joacă pe scenă în *Toller* de Tankred Dorst, iar noaptea îl lecturează pe Shakespeare. În 1981 devine co-director, alături de Catherine Tasca, la *Théâtre des Amandiers* din Nanterre, unde crează școala de actorie din care iese două promoții de actori, printre care Vincent Perez, Valeria Bruni-Tedeschi, Bruno Todeschini și Marianne Denicourt. Filmul novator și foarte personal *L'Homme blessé* (*Bărbatul rănit*) după *Hervé Guibert* (1983), despre tânărul care-și decoperă homosexualitatea, interpretat de Jean-Hugues Anglade, este unul din cele mai răsunătoare scandaluri ale Festivalului de Film de la Cannes. Aflându-se în postura de președinte al acestuia în 2003, Patrice Chéreau jură că teatrul nu mai e în stare să-l uimească și că adevărata lui dragoste este filmul. Declarațiile fac parte din strategia lui provocatoare, pentru că iată-l (în același an!) aducând elogii teatrului în vers alexandrian prin montarea la *Odéon-Théâtre de l'Europe* a spectacolului *Phèdre* (*Fedra*) de Racine cu Dominique Blanc în rolul titular și cu preferatul lui actor Pascal Greggory în rolul lui Tezeu. Interpreții, convulsionați de spasme ale amorului, amintesc niște statui ce se clatină. În fine, spectacolul realizat în stilul detectivelor anilor '60, se bucură de un asemenea succes, încât e aproape imposibil să răzbați la el.

Creația lui Richard Wagner *Der Ring des Nibelungen* (*Inelul Nibelungilor*), pusă în spațiu de Chéreau la Bayreuth în 1976, este definită de critici drept "hotar între opera de naftalină cu primadone și epoca regiei active, provocatoare" [18]. Aici el întreprinde o desacralizare postmodernistă a montării din 1876 devenită un mit, ce și-a păstrat intacte decorurile și regia până în 1945. După război opera suportă și unele schimbări. De la naturalismul condimentat cu patos naționalist se trece la abstractizare gen Adolphe Appia, apoi, în anii '70, la o relectură mai actuală, căutându-se dimensiunea socială a Tetralogiei. Insa, în ciuda eforturilor suspomenite, procesul de ștergere din memorie a imaginii aceluia spectacol luat drept singurul etalon de tradiție ideologică, dar și artistică, se adeverește a fi unul durabil și anevoios. Patrice Chéreau, am putea zice, îl urmează pe Roland Barthes, care recomanda să te debarasezi de dominația unui mit prin a-i descifra semnele și prin a crea unul nou. Regizorul formează un sistem semiologic în care propria realizare scenică se poziționează ca fiind metalimbajul prin care se vorbește despre limbajul wagnerian. Reconstituirea pseudoistorică a eroilor germanici din 1876 (structurată în al doilea nivel al sistemului ca într-un depozit) este golită de conținut și introdusă în alt concept, acesta fiind legat de imperialismul cu

marca *Bismarck*, tirajat în timp și spațiu astfel, încât se regăsește în orice sfârșit de secol, prin vibrația-i apocaliptică, imaginea de colaps și forța generalizatoare. Chéreau se vede și el nevoit prin *foc și spadă* să-și impună viziunea, înfruntând rezistența feroce a celor ce au zeificat personalitatea și teoria lui Wagner, percependu-l doar într-un fel anume și într-o relație anume cu fondul ideatic al lui Nietzsche. El sustrage personajele vitrinei muzeului și le scoate la ora de impact pentru a le confrunța cu realitatea zilei, dar și pentru a le conferi o expresie a eternității. Iată de ce Wotan e îmbrăcat în frac, coifurile de Walkirii sunt căști prusiene, iar fiicele Rinului șochează prin vestimentația sumară, de curtezane. Așadar, printr-un amestec de semne aparținând diferitor epoci, regizorul răzbate spre valoarea intrinsecă atribuită mitului, provenită din faptul că evenimentele "presupuse a se fi desfășurat la un moment al timpului, formează și o structură permanentă. Aceasta se referă simultan la trecut, la prezent și la viitor" [9, p. 250]. Schema sa *istorică* și în același timp *anistorică* își asigură eficacitate constantă prin contrastul izbitor dintre decorul grandios care amenință cu distrugerea personajele neajutorate, de proporții mult prea mici pentru a rezista presiunii. "Marele baraj al Rinului, masiv, cu pasarela de oțel, înaltul palat din Walhalla având în centru un imens pendul mecanic, palatul lui Hagen cu coloane uriașe și cu ziduri de cărămidă întunecată – totul ne trimite la construcțiile civile și industriale ale marii burghezii triumfătoare, a cărei sărbătorire la Expoziția Universală din 1889 avea să producă Turnul Eiffel" [1, p.43]. Dirijorul Pierre Boulez mărturisește că Patrice Chéreau, în percepția spectatorului, a distrus relieva de stat. În mod paradoxal, însă, reprezentarea calificată drept profanare a stârnit ovații ce au durat mai bine de o oră.

În centrul montărilor regizorul francez se plasează corpul actorului perceput ca un tablou pe care se aplică tușa (de reținut: una din străbunicile lui Chéreau a fost modelul preferat al lui Renoir). Practic, opera scenică în întregime este pentru el o suită de imagini picturale: când o frescă monumentală a epocii și a mișcării maselor, când un portret unde, ca sub lupă, urmărim privirea eroului... De aceea actorul în spectacol este un *Tablou în tablou*, analog formulei *Teatru în teatru*. Isabelle Adjani rămâne surprinsă pentru totdeauna de faptul cum actorii în *La Dispute (Disputa)* de Marivaux, fără pic de fals romantism teatral, se aruncă unul peste altul ca pe zid. Acest stil marchează și supra-producția *La reine Margot (Regina Margot)*, care fascinează prin sculpturalitatea corpurilor. În lupte de mare efect sunt rupte cămășile albe cu pete roșii de sânge, eliberând torsurile frumos reliefate. În demersul provocatorului francez esteticul și eroticul sunt puși înaintea veridicului. De aceea cadavrul aruncat de pe geam nu se deformează, ci, dimpotrivă te surprinde prin frumusețea pozei sub zidul palatului regal. Poți să admiri și draperia grijului aranjată în jurul sânelui dezgolit al asinatei din vârful mormanului de cadavre, și buchetul de picioare foarte plastic aranjate ale victimelor din *Noaptea Sfântului Bartolomeu*.

Ceea ce distinge provocativitatea lui Chéreau este mixajul rafinat între sublim și trash: Se rețin, printre altele, imaginile: câinele rasat, cu luciul impecabil al blanei, întins pe gunoiul rumegăturilor de carte; hainele luxoase, viu colorate și coafura roșcată, conturând grațioasa siluetă ce străbate prin apa tulbure a tunelului de canalizare (acesta în mod ciudat capătă o dimensiune transcendentală). Anumite reverberații biblice sunt incitate de raportul de inegalitate al chipului iconic al lui Margot și acțiunile ei de târfă ce agață bărbați în stradă. Toate astea îți dau senzația de mărgăritare aruncate în noroi, asociindu-se cu dragostea lui Margot pentru La Môle (Vincent Perez) în măcelul luptei pentru putere. De remarcat, totuși, că provocarea lui Chéreau nu este doar una estetică, dar și socială.

O încărcătură semantică cu totul specială o are scena de celebrare a silitei căsătorii a lui Henri de Navarre (Daniel Auteuil) și a Margueritei de Valois (Isabelle Adjani). "Nunta e un simbol"- declară Catherine de Médicis (Virna Lisi). În centrul compozițional – răstignirea masivă a lui Hristos. De o parte și de alta a răstignirii, prelații cu mitrele lor albe devin o prelungire a mâinilor lui Isus, care parcă i-ar îmbrățișa pe toți cei prezenți la ceremonie. "Catolicii și protestanții împreună. Și toți în casa Domnului" - cu licăr în ochi exclamă Médicis. Corul monumental cântă *Aleluia*, încununând oficierea căsătoriei, dar și idila. Singura Margot nu se grăbește să răspundă la întrebarea pusă de preot în repetate rânduri: "Marguerite de Valois, esti de acord să îl iei de soț, cu voia lui Dumnezeu, pe Henri de Bourbon, regele Navarrei...?" După o pauză îndelungată regele Charles IX (Jean-Hugues Anglade) o brâncește din spate, făcând-o să se închine în semn de acceptare. Atât. Un singur gest. Dar el dezvăluie o întregă soartă umană. Cum îndrăznește ea să ezite, când până și el, regele, de la 10 ani se supune orbește tuturor deciziilor mamei-tiran. Aici întrevădem și consecințele neîmpotrivirii - mii de protestanți uciși. Astfel, prin corpul generator de imagini picturale pus în relație semantică cu decorul, regizorul crează acel *moment condensat* care, lăsând să se întrevadă trecutul, dar și viitorul, are, cu certitudine, prestanța și statutul de *gestus social* [17, p. 176].

Ca regizor de operă, Patrice Chéreau folosește structurarea spațială a muzicii, urmărind ca regizorul și compozitorul să constituie un singur acord. Acest lucru i-a reușit și atunci când a lucrat cu Pierre Boulez, și atunci când a colaborat cu Daniel Barenboim. Suprafața muzicală, care "presupune în mod normal absența sau suspendarea mișcării, absența contrastelor dinamice și absența complexității timbrelor" [11, p. 205], la un moment dat reclamă prezența surprinzătoare a acestora. O găsim în opere precum: *Lucio Silla*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte* (Mozart), *Lulu*, *Wozzeck* (Alban Berg), *Les Contes d'Hoffmann* (d'Offenbach), *De la Maison des morts* (Janacek), *Tristan et Isolde* (Richard Wagner).

## 2.2. Modelul plurilingv și pluriform

În modelul Chéreau, plurilingv și pluriform, mijloacele teatrale rămân majoritare în ciuda afirmației regizorului precum că acestea îi sunt insuficiente. Afișul dramatic, cuprinzând un repertoriu vast, imprimă o evidentă teatralitate operelor și filmelor sale. Regizorul a fost atacat pentru o excesivă teatralizare în detrimentul materialului muzical al tetralogiei lui Wagner. Iar filmele, în repetate rânduri insista critica, trimit la acte de comunicare teatrală și nu la cele de comunicare cinematografică. Printre învinuirile aduse: bravarea sentimentelor și eșuarea lor în dialoguri lungite, conspirativitatea, cavalcada, teatralismul, abuzivitatea mijloacelor scenice, limbajul exagerat poetic. Patrice Chéreau știe, însă, că în aceste cazuri câștigurile sunt incommensurabil mai mari decât pierderile, referindu-se, mai întâi de toate, la lucrul cu actorii - constituenții favoriți ai creațiilor acestuia. Măiestria cu care conduce personajele, ca și individualizarea lor, nu ar fi posibile, dacă n-ar exista practica teatrală. "Când se pune problema cum am învățat să coordonez actorii, sunt sigur că am învățat totul din teatru și mai nimic din film. Fiindcă în cinema nu te ocupi în principal de actori, din păcate. Când mi se spune că actorii sunt buni în filmele mele știu foarte bine că asta se întâmplă grație faptului că înainte să fac film am făcut teatru. Asta nu m-a determinat să lucrez în film ca în teatru, dar să înțeleg cum funcționează actorii, să le cunosc mecanismele interioare și să pot declanșa în ei reacțiile juste" [12].

Convins că în artă nu se poate dacă nu ai gust pentru risc, Patrice Chéreau militează pentru schimbarea atât de necesară pentru a obține efectul surprinderii, neașteptatului, răsturnării, fără de care mecanismul provocării înțepenește. Astfel, după ce și-a dorit atât de mult să fie arhaic, când mai toți aleargă după noile tehnologii, el s-a îndreptat spre modernizări violente, în care, începând cu debutul de la Villeurbanne cu extraordinarul *Le Massacre à Paris* de Christopher Marlowe (1972), aruncă actorii în stihiiile apei, aerului, focului, pământului. Abordează marii autori, schimbând mereu perspectiva, cu noi modalități de expresie și de reactualizare: *La Dispute* de Marivaux (1973); *Lear* de Edward Bond (1975); *Peer Gynt* de Henrik Ibsen (1981); *Les Paravents* de Jean Genet (1983); *Quartett* de Heiner Müller (1985); *Platonov* de Anton Cehov (1987); *Hamlet* de William Shakespeare ș.a. În cinematografie de asemenea mereu schimbă formatul. După filmul de ficțiune *La Chair de l'orchidée*, ce prezintă un univers al morții, el realizează filmul *Judith Therpauver* (1978) despre realismul vieții cotidiene de provincie. Apoi urmează filmul-parabolă *Hôtel de France* (1987) – improvizație la tema piesei cehoviene *Platonov*. Și deodată, cu imprevizibilitatea ce-l caracterizează, Chéreau filmează tragicomedia *Ceux qui m'aiment prendront le train* (*Cine mă iubește, va urca în tren*, 1998), absolut irecognoscibilă pentru tot ce făcuse până atunci. Deși, după *Bărbatul rănit* și *Cearța*, regizorul nu este novice în domeniul intimității, cu *Intimacy* (*Intimitatea*, 2001) el îl acoperă cu desăvârșire, cucerind o lume întreagă și Ursul de aur la Berlinale 2001.

Tot ceea ce face Patrice Chéreau este, de fapt, o singură meserie, chiar dacă formele diferă. El spune *povești* capabile să atingă oamenii care le ascultă și le iau drept călăuză pentru trăirea unei ficțiuni. Doar în acest sens filmele lui au ceva în comun, căci perspectiva e într-o perpetuă schimbare. Ele rodsc din experiențe particulare neordinare. Pe când încă era școlar la Lezigne, Patrice se deghiza în preot. Teatrul și nu biserica îl determinau să facă asta. Avea el pe atunci o ciudățenie: urmărirea procesiunilor funebre, imaginându-și la ce se gândește fiecare participant. Cu timpul imaginația, dar și observațiile îl aduc la pronosticuri pesimiste asupra viitorului care ne amenință cu războaie religioase, acestea materializându-se, printre altele, tocmai în *Regina Margot*, care evocă măcelul condiționat de ura istorică între catolici și protestanți. Iar cu unul dintre cele mai paradoxale texte ale lui Dostoievski, și anume cu *Le Grand Inquisiteur (Marele Inchizitor, 2006)*, pe care îl găsește aiuritor și incomparabil în modalitatea de abordare a credinței și libertății, face "un atac frontal, stupefiant, împotriva a ceea ce s-a făcut din religie" [10]. Patrice Chéreau rămâne un captiv al meditațiilor despre libertatea oamenilor, găsește putere și idei în *De la Maison des Morts* de Léo Janacek (unica operă în lume scrisă pe subiectul lui Dostoievski). La Premiul Europa pentru Teatru din Solonic (2008) a fost prezentat filmul turnat de Stéphane Metge cu același titlu.

Chéreau vorbește mult despre oamenii pe care i-a cunoscut, în parte pentru că ei constituie componenta confesivă a artei sale, fiind de o continuitate discursivă și interpretativă a propriei lui persoane. În *Ceux qui m'aiment prendront le train* se vede bine genul acesta de sensibilitate. Întrevedem un gen de biografie unde Eul lui Chéreau, ambivalent și dedublat, este peste tot și nicăieri. Nu e o manifestare de solilocviu ci un intertext al lui Chéreau-montat cu Chéreau-montând, înscriindu-se în conceptul lui Herman Parret (*Eu-scris și Eu-scriind*) [11 p. 48]. Nu este întâmplător că formatul autobiografic îl captează și la alți autori prin formulele și experiențele similare.

Patrice Chéreau a venit în La Solonic să-și ia trofeul menționat cu două texte de acest gen, ambele realizate în 2008: *Coma*, după romanul autobiografic al lui Pierre Guyotat și *La Douleur (Durerea)* de Marguerite Duras (material autobiografic și acesta).

Momentul provocării nu a lipsit nici aici, căci toți așteptau un mare spectacol peotriva talentului, popularității și activității complexe a invitatului. Iar el a prezentat operele menționate în formulă de spectacol-lectură, lucru savurat de un public nu tocmai numeros. În plus, demiurgul total al teatrului, operei și filmului, sub supravegherea lui Thierry Thieû Niang, s-a produs în calitate de actor. Și asta după ce a declarat el însuși că a făcut cu adevărat foarte bine un singur rol, cel din piesa lui Bernard-Marie Koltès *Dans la solitude des champs de coton (În singurătatea câmpurilor de bumbac)* care mai și datează cu anul 1987. Ajuns, însă, unul la unul cu textul *Coma* (monospectacol creat special pentru Premiul Europa), artistul s-a ținut bine, și la propriu, și la figurat de litera

acestui (îl avea mereu în mâini). El a știut să țină și o sală mare, cu public select, pentru că i-a transmis plăcerea de a rosti și de a crea sensuri. Chéreau a demonstrat multiplele schimbări de ton, facultate însușită, nu în ultimul rând, în procesul montării pieselor (tuturor, cu excepția ultimei) lui Koltés, înfruntând monologurile lungi ale acestuia. În *Coma*, ca și în *Durerea*, interpretată în tandem cu actrița Dominique Blanc, Patrice Chéreau dă pulsație spectacolului, în spiritul postmodernismului, prin condensare sau expansiune, centralizare sau periferizare a sensului.

Deși ține imens la cuvânt, Chéreau, din câte s-a văzut, împrumută din semiotica artelor autografice și alografice, în special din pictură și muzică. Frecvența aplicării în Franța, Germania și Italia a tehnicilor și a ideilor sale novatoare, de o mare cutezanță artistică, au făcut din aceste țări un teren unic de lucru pentru a demonstra repere esențiale în arta europeană contemporană.

### Întrebări recapitulative

- Ce înseamnă acte de limbaj în interacțiune?
- Ce înseamnă *gênesis* social și ce îl deosebește de gestul social?
- Prin ce se definește estetica trash?
- Care sunt particularitățile gesturilor semnate de Patrice Chéreau?

### Bibliografie

1. Alexandrescu L. Mănușa prințului. Teatrul dincolo de modern. București: Fundația Culturală "Camil Petrescu", 2007. 224 p.
2. Bradby D. Modern French Drama 1940-1980. New York: Cambridge University Press, 1984. 299 p.
3. Carnegy P. Wagner and the Art of the Theatre. London: Yale University Press, 2006. 461 p.
4. Chéreau P. Les visages et les corps. Paris: Editions L'Harmattan, 2015. 54 p.
5. Contemporary European Theatre Directors. Edited by Maria M. Delgado, Dan Rebellato. New York: Routledge, 2010. 464 p.
6. Goulay A.-M. Patrice Chéreau et l'acteur. Paris: Etudes théâtrales Université de Paris III - Sorbonne Nouvelle, 1990. 87 p.
7. Kleinberger A., Nacache J. Analyse d'une oeuvre: La Reine Margot, Patrice Chéreau, 1994. Paris: Vrin, 2015. 136 p.
8. Lanzoni R. F. French Cinema: From Its Beginnings to the Present. New York: Continuum, 2005. 497 p.
9. Lévi-Strauss C. Antropologia structurală. București: Editura politică, 1978. 518 p.
10. Mihai S. Regizorul Patrice Chéreau, în căutarea intrinsecității. Cotidianul, 05.11.2006



11. Parret H. Sublimul cotidianului. București: Meridiane, 1996. 236 p.
12. Patrice Chéreau: „Meseria mea este să le spun oamenilor povești”. Teatrul de azi/Cristina Modreanu. <http://teatruldeazi.blogspot.com/2007/06/patrice-chreau-meseria-mea-este-s-le.html>. (vizitat 26.02.2011)
13. Picone V. Il teatro di Patrice Chéreau e Bernard-Marie Koltès. Il percorso di un regista e il suo incontro con la scrittura koltèsiana. Bologna: Archetipo Libri, 2012. 136 p.
14. Pidduck J. La Reine Margot (Patrice Chéreau, 1994). London: University of Illinois Press, 2005. 119 p.
15. *Ring of Fire*. New York Magazine, 1983, January 24, p.54-55.
16. Theatre Arts on Acting. Edited by Laurence Senelick. New York: Routledge, 2008. 530p.
17. Как всегда – об авангарде. Антология французского театрального авангарда. Москва: Издательство ГИТИС, 1992, 278 с.
18. Шеро: Хочу поставить Достоевского в опере. Патрис [online]. <http://www.izvestia.ru/culture/article2439191/?print> (citat 25.02.2011).

### Tema 3. GEST DE SCHIMBARE A VECTORULUI



*Sonia* de Tatiana Tolstaia. Regie - Alvis Hermanis

#### Conținut

- 3.1. Schimbarea vectorului de putere între marginalitate la mainstream
- 3.2. De la identitate la universalitate

**Cuvinte-cheie:** marginalitate, mainstream, Eat Art, Art Brut, soundrama

#### 3.1. Schimbarea vectorului de putere între marginalitate la mainstream

Festivalul Internațional de Teatru KONTAKT, fondat de Teatrul Wilam Horzyca (Polonia, Torun) în 1991, a devenit o trambulină pentru noua generație de practicieni teatrali. Aici s-au manifestat Lies Pauwels (Belgia), Árpád Schilling, Sasha Waltz, Thomas Ostermeier, Frank Castorf (Germania), Tim Etchells (Marea Britanie), Johan Simons, Feike Boschmy (Olanda), Ivan Vyrypayev, Kama Ginkas, (Rusia), Andriy Zholdak (Ucraina), Viktor Bodo, Peter Gothar, János

Háy (Ungaria) și alți creatori ce s-au impus pe orbita mondială. Grație unei bogate și variate programe spectaculare, dar și unor evenimente ce au secundat *KONTAKT*-ul, cum ar fi forumurile teatrale europene, întâlnirile cu persoanele de creație, demonstrarea filmelor și spectacolelor-video, prezentarea cărților și revistelor, această ediție a dobândit o mare consistență culturală. Tocmai de aceea nu e de mirare că Festivalul din Torun și-a găsit locul său pe harta teatrală a lumii. Dacă inițial *KONTAKT*-ul unea teatrele din Polonia cu cele din țările vecine (Estonia, Letonia, Lituania, Ucraina, Ungaria), ulterior hotarele geografice ale Festivalului s-au extins considerabil. Aici și-au dat concursul echipele din Australia, Belarusia, Belgia, Bulgaria, Cehia, China, Coreea de Sud, Danemarca, Elveția, Georgia, Germania, Grecia, Finlanda, Franța, Jugoslavia, Marea Britanie, Norvegia, Olanda, România, Rusia, Spania, SUA, Suedia, Turcmenistan, Vietnam, Uzbekistan,. S-a extins și cadrul tematic. Selecționerii alcătuiesc afișul Festivalului în funcție de tema interioară a fiecărei ediții. La cea de a șaptesprezecea ediție a *KONTAKT* –ului (26 mai - 1 iunie 2007) experimentata și talentata directoare Jadwiga Oleradzka și-a pus în gând să se joace cu însăși definiția de "hotare"... Să ne facă să medităm ce și cum iese azi *în afară* sau s-a cramponat *între*... Cum ideea marginalității se reflectă în personajele adunate aici, în special în spectacolele, unde chipul oamenilor ce există în poziție intermediară între anumite grupe sociale, culturi, sisteme etc., e mai bine conturat.



*Moartea comis-voiajorului* de Arthur Miller. Regie – Luk Perceval. Trupa berlineză *Schaubühne am Lehniner Platz*. În imagine: Willy (Thomas Thieme), Biff Loman (Bruno Cathomas), Happy Loman (André Szymanski). Photo: Matthias Horn.

Eroii spectacolului *Moartea comis-voiajorului* al trupei berlineze *Schaubühne am Lehniner Platz* nimeresc sub definiția de marginali elaborată de Robert E. Park. Victime ale civilizației industriale, ei trăiesc în megapolis ca și în pădure, construind relațiile cu cei din jur în modul cel mai primitiv și consumist cu putință. De aceea și scena plină de copaci (Katrin Brack este posesoarea Premiului pentru cea mai bună scenografie a Festivalului) – sugerează nu doar acea junglă din care a ieșit Willy Loman la 21 de ani, dar și cea în care s-a pomenit acum. El nu are cu ce să achite asigurarea. Firma, căreia i-a consacrat 36 de ani din viață, îi refuză serviciile. Distrus de lipsa perspectivei pentru sine și copiii săi, Willy ajunge la trista concluzie că omul mort costă mai mult decât omul viu. Regizorul Luk Perceval (deținătorul celui de al Doilea Premiu al Festivalului) a proiectat piesa lui Arthur Miller pe realitatea contemporană a Germaniei. Eroii nu au un contact cu sociumul. Apoi și în familie e o atmosferă sufocantă.

Chiar la începutul spectacolului Willy (Thomas Thieme) șede pe un divan de piele ținând în mână telecomanda. Timp îndelungat nu reacționează la întrebările grijului ale soției (Carola Regnier), pentru ca deodată, fără a-și lua privirea de la ecran, să țină un monolog care culminează cu: "Se pare că-mi ies din minți". Aici se anunță desenul întregului spectacol. Personajele înțepenite explodează rând pe rând. Cei din jur, în aceste clipe, rămân absenți. De regulă, ei includ televizorul și se autoexclud. Chiar de ar muri cineva de isterie, nimeni nu s-ar împacienta. Apropos, unul din fii, după ce recunoscuse că a stat trei luni la închisoare, deja era pe cale să o facă. Spumă la gură... Spasme... Semne de asfixiere... Te apuca și un gen de compasiune pentru actor... E, da ce să-i faci! La Perceval totul e pe muchie de cuțit: situațiile, relațiile, jocul actorilor. Cu o expresivitate extrem de dură regizorul german transmite spectatorului senzația de colaps familial. Starea interioară a lui Willy este redată prin acțiuni brutale. El ba trânteste cutia de bere de podea, ba dă cu piciorul în telefonul mobil, ba strigă, ba sare la bătaie...

Pe acest fundal agresiv se evidențiază unicul fragment echilibrat (până și mizanscena amintește un cântar). Feciorii (Bruno Cathomas și André Szymanski) șed de ambele părți ale mamei care se străduie să-i împace înde ei, dar și cu tatăl. E plin de semnificație schimbul de priviri al flăcăilor. Se pare că ei pentru întâia oară s-au gândit la părintele lor care zi de zi lucrează pentru ei. Iar întrebarea Lindei "Când o să i se dea medalie pentru asta?" lasă o pauză îndelungată, dar nu schimbă nimic. Din nou cei ai casei prăbușesc copacii. Și din nou mama încearcă să-i pună la loc. Înțelegătoare, dar neajutorată, ea încearcă, cel puțin, să mențină ordinea.



*Sonia* de Tatiana Tolstaia. Regie - Alvis Hermanis. *Jaunais Rigas Teatris*. În imagine: Sonia (Gundars Ābolinš), naratorul (Jevgenijs Isajevs). Photo: Gints Malderis.

În alt mod se refractează ideea marginalității în personajul creat de Tatiana Tolstaia. Modul de viață al Soniei, preferințele ei, disponibilitatea, bunătatea dusă aproape la absurd, nu se înscriu în cadrul comun. Ciudățenia acestei eroine este "apetisant" servită de regizorul Alvis Hermanis în spectacolul *Sonia* din repertoriul *Jaunais Rigas Teatris*.

Naratorul acestei reprezentații face mișto de straniețările femeii nenorocite, savurând, în același timp, dulcetuiri, bomboane... Dispuns să ne arate la nesfârșit cum "cristalul stupidității Soniei își dezvăluie noi margini", el nici măcar nu observă cum adoarme cu mutra în tort. Tot el, însă, se pătrunde de compasiune față de eroină, înțelegând că ea este, în definitiv, o proastă cu suflet. Observăm și noi câte sentimente trec ca și norii pe fața ei în momentul în care citește scrisoarea de dragoste! Vedem cum se transfigurează, de nu-și mai recunoaște chipul în oglindă. Sonia cade în leșin. Iar când își revine, deja nu mai poate să nu admire fiecare noapte aceeași stea, ca și Nikolai. Dar

iată vine ziua fatală, când eroina nu mai zărește în astră "privirea magică a iubitului"... Și chiar dacă ani în șir drept Nikolai se dădea prietena ei Ada, ducând povara epistolară prin a scrie răvașe de amor, Sonia oricum își face drum prin Leningradul blocat către "iubitul" ce se stinge de frig și de foame. Ea îi aduce privirea sa blajină și ultimul borcănel de suc care e suficient "exact pentru o viață!".

Când, cu o lună mai înainte, am privit *Viața lungă* de același Alvis Hermanis la Salonic, unde acesta s-a învrednicit de Premiul European pentru *Noua Realitate Teatrală* (*New Theatrical Reality*) am rămas puțin cam nedumerită... La ce bun reproducerea hiperrealistă a câtorva apartamente de tip comunal supraaglomerate cu obiecte de trai, dacă viața personajelor scenice nu e conectată la ele decât formal? Întrebarea, cred, a apărut du doar din motivul că sala imensă nu ne-a permis să ne pătrundem de atmosfera spectacolului. Și nici din motivul că binoclurile oferite de organizatori ne poziționau în calitate de cei ce trag cu ochiul, fapt care, de altfel, impune o altă modalitate de a interpreta materialul. Nu-mi era tocmai clar: ce lucruri prețioase din arsenalul specific teatral a introdus regizorul spre deosebire, să zicem, de instalațiile lui I. Kabakov, ce reconstruiesc mediul de viață al apartamentelor comunale din anii '60.

Iar la Festivalul polonez concepția interacțiunii vieții omului cu lumea obiectelor ce îl înconjoară a sunat convingător. În spectacolul echipei din Riga viața Soniei într-adevăr depinde de întreaga ambianță. Modalitatea interpretului de a prepara bucatele poate fi atribuită la tendința performanțelor artistico-culinare *Eat Art*, servite în premieră la chefii teatrelor europene de către Daniel Spoerri în 1963. În special se distinge scena cu prepararea tortului și scena în care gospodina îi face masaj unei găine adevărate, înainte de a o umple cu mere. Pe timp de război eroina prepară pe o lampă cu petrol fierțură dintr-un pantof de piele și din ceva tapete smulse de pe pereți, ca să se hrănească nițel cu cocă. Actrița cu adevărat probează la gust această fierțură. Așa sau altfel, ea ca și cum se contopește cu obiectele ce o înconjoară. Iar după moarte, sentimentele ei, dragostea ei nemărginită s-a spulberat, ca și *Respirația ușoară* a lui Ivan Bunin, în albumuri cu poze, în abajurul croșetat, în fața de masă brodată...

Până și hoții simt în casa Soniei o aură aparte. Practic, ei nici nu sunt hoți, chiar dacă-s cu ciorapii trași pe față. Noi suntem ăia care furăm din trecut ceea ce azi ne lipsește atât de mult: sentimentele fine, sufletismul. Unul din cei pătrunși în casă devine pe parcurs Sonia (Gundars Ābolinš), iar celălalt (Jevgenijs Isajevs) – narator. Spectatorii urmăresc un proces dublu: învierea Soniei prin povestire și acomodarea interpretului-bărbat la rolul de femeie. Primii pași stângaci ai actorului pe tocuri, sunt și primii pași ai Soniei în noua ei viață. Interpretul privește cu ochii larg deschiși, de parcă încremeniți în visare. Nu e vorba doar de privirea moartă a Soniei. Și nici de

privirea naivă a creatorilor spectacolului ca și cum prin ochii păpușii, echivalentă în acest spectacol cu copilul. Însuși trupul actorului se transformă parțial în păpușă, căpătând trăsături de detașare – procedeu aplicat în jocurile surrealiștilor și preluat cu succes de arta contemporană. Când Sonia se culcă printre multiplele păpuși, asemuirea cu ele devine izbitoare. Splendidul spectacol al letonilor a primit la *KONTAKT* Premiul trei al Festivalului și Premiul ziariștilor. Alvis Hermanis s-a învrednicit de Premiul *Marek Okopinski* pentru cea mai bună regie. Iar *Gazeta Wyborcza Torun Daily* i-a desemnat lui Gundars Ābolinš Premiul *Cel mai bun actor al Festivalului*.



*Istoriile letone*. Regie - Alvis Hermanis. *Jaunais Rigas Teatris*. În imagine: Jevgenijs Isajevs, Antons Zamislajevs. Photo: Gints Malderis.

Într-un cadru major, filozofic, este tratată marginalitatea în Teatrul *Meno Fortas* din Vilnius. Faust (Vladas Bagdonas) în spectacolul cu același titlu de Eimuntas Nekrošius e un om cu soartă marginală, aflându-se în câmpul de acțiune a două puteri opoziționale: Dumnezeu și Mefistofel. Faust se manifestă ca un marginal și în călătoria lui metafizică din spațiul obișnuit în unul special și necunoscut. Dorința de a pătrunde enigma existenței se ciocnește de posibilitățile limitate impuse de incursiunile autoritare ale lui Dumnezeu și ale lui Mefistofel. Până și în scena de Paști, în afară de impulsurile lui Hristos, Faust resimte asupra sa și impulsurile altei puteri. Fetele-spirite deloc întâmplător îl leagănă-hărțuiesc pe Faust ca pe un clopot. Nu doar eroul principal, dar și Margareta simte influența forțelor contradictorii. Dumnezeu (Povilas Budrys) și Mefistofel (Salvijus Trepulis) deopotrivă "învârtesc" Universul și oamenii. E plin de expresivitate motivul plastic: Dumnezeu, după ce o rotește pe Margareta, o lasă lent; pe când antipodul lui, făcând același lucru, o trânteste la pământ. Șoaptele repetitive ale lui Mefistofel ("Condamnată") și ale lui Dumnezeu ("Salvată") pun soarta Margaretei într-o veșnică dependență de ambii. Sub presiunea lor contradicțiile se strecoară și în microcosmosul omului, provocând simțiri ambivalente. Intonațiile Margaretei trădează fericirea și discomfortul pe care ea le trăiește în același timp. Acuitatea simțurilor se obține nu doar prin sentimentul pericolului, provocat de cioburile de sticlă și de conusurile fumegânde, aidoma unor vulcani, dar, în principal, prin intensitatea vibrației interioare a emoției actoricești. Rostindu-și monologul (sonorizat ca un cântec-strigăt), Margareta în permanență își schimbă locul, de parcă ar arde pământul sub ea.

Este adecvat materializat gândul că Faust, mereu gata să depășească noi obstacole în calea cunoașterii (mizanscena trădează sportivul pe poziție de start), e în perpetuă și disperată căutare a esenței. Liniștea și stabilitatea lipsesc cu desăvârșire. Veșnicii peligrini care încet și ritmic străbat

spațiul scenic, nu-i permit lui Faust să se atașeze de ei. Fiecare deziluzie eroul o simte ca pe o mică moarte. Posibil, diagrama din funii, a căror amplitudă se micșorează până la o linie dreaptă, e tocmai vizualizarea acestei idei? Pe alocuri *Faust* al lui Nekrošius parcă ar avea tangențe cu ciclul de lecții *Tălmăciri spiritual-științifice ale operei Faust de Goethe*. Filozoful Rudolf Steiner vorbește aici că "Goethe intenționa să redea trăirile inimii umane". Autorul mai dorea, susține Steiner, "să exprime în această creație, mai întâi de toate, acea profunzime care poate să transpară în sufletul unui om avântat înainte". Dominanta plastică a actorului e ca o ilustrată grafică a celor expuse mai sus: pasul asaltat înainte; ochii strâns închiși, ce ne dau de înțeles că ochiul lui spiritual nu s-a deschis încă; mâna întinsă înainte. Și numai mâna, cu degetul arătător ațintit înainte, balansează fără de voință, sau indică, sau amenință, sau capătă alte conotații în funcție de situație.



*Faust* de Johann Wolfgang Goethe. Regie - Eimuntas Nekrošius. Teatrul *Meno Fortas* din Vilnius. În imagine: Faust (Vladas Bagdonas).

Prin mijloace laconice și sugestive (simbolistica creștinească este obținută printr-o simplă încrucișare a bețelor) lui Nekrošius îi reușește să creeze pentru opera sa postmodernistă o textură de sensuri extrem de densă. Regizorul construiește o dramaturgie interioară de simboluri, o rețea de semne. Textul verbal se intercalează cu cel non-verbal, dând naștere unui limbaj scenic deosebit. El ne întoarce la originile teatralității, la preexpresivitatea gestului scenic care-i permite actorului să fie translator al sensului primar.



Printr-o plastică și ritmicitate specială interpreții devin participanți ai unei acțiuni ceremoniale. Efectul ritualului se amplifică prin elemente de repetări variative. Se pune accent pe textul rostit ca o incantație. Pentru a ne include în atmosfera de magie căreia i s-a adresat Faust, regizorul folosește cercul ca un loc sacral. Eroul îl confecționează din cărți. Iar Margareta, într-un moment critic, încearcă să-l rețină pe iubitul său în cercul protector din bârne pe care, însă, puterile mai mari îl distrug. Între acești doi interpreți are loc un schimb de energii. Actrița Elżbieta Latenaite este, în acest sens, un puternic generator. Iată Margareta îl ține strâns pe Faust de picioare, de mâini, ca și cum ar insufla în el propria-i viață. Dar, cu toate străduințele depuse, ea este nevoită să cerceteze silueta nemișcată a lui Faust și chiar să-i muște degetele pentru a conchide cu durere că nu există patimă în el. Și cu toate că aceasta vestește apropiatul ei sfârșit, ea îl ajută pe iubitul său să facă acel pas înainte, stimulându-l spre veșnica căutare.



*Faust* de Johann Wolfgang Goethe. Regie - Eimuntas Nekrošius. Teatrul *Meno Fortas* din Vilnius

Spectacolul lituanian nu a luat la *KONTAKT* nici un premiu. De ce? Pretutindeni astăzi, juriul apreciază gradul de noutate al spectacolului și nu calitatea acestuia. Deseori auzi: "Spectacolul e cam nasol, în schimb are ceva nou în el". Și dindată asupra acestei "opere" cade o ploaie de premii. S-ar părea că *Faust* corespunde acestor cerințe. El surprinde prin noutatea lecturii regizorale a unui text literar atât de dificil, dar și prin noutatea împleturii de sensuri a textului scenic. El conține și o prospețime a sintezei teatrului simbolistic cu cel psihologic. Ce-i drept, e drept. Numai că toate acestea azi nu mai sunt în vogă. Se impune doar noutatea mijloacelor de exprimare, a procedeelelor, a tehnicilor, a efectelor, a facturii exterioare. Pe de o parte, spectacolul lituanian se înscrie în tendința modernă de polimodalitate, când în artă se îmbină diverse materiale și practici. Pe de altă parte, în *Faust* domină ceea ce distinge teatrul de alte arte. Pe când azi ce se întâmplă? Cu cât e mai puțin teatru în aliajul comun al operei ce pretinde să cuprindă cât mai multe domenii ale artei, - cu atât e mai bine. Așa cum e, de pildă, în spectacolul belgienilor *Vsprs* (compania *Les Ballets C. de la B.*, regia - Alain Platel): dans contemporan, operă, puțină gimnastică... Nu e de mirare, deci, că Marele Premiu al Festivalului din Torun le-a revenit anume lor. Și apoi... acea noutate, adusă de Eimuntas Nekrošius în al său spectacol, este conștientizată, oformată, structurată. Acum, însă, se cotează *Art Brut*, adică enunțul personal crud, neprelucrat, experiența emoțională nereflectată. Și absolut nimănui nu-i pasă că în Rusia, de pildă, doar Evgheni Grișkoveț a reușit să capteze atenția prin veridicitate. Cât despre *verbatim*, acesta s-a adeverit a fi o modalitate ușoară de a dobândi materialul, o manieră lejeră pentru actori și, mai ales, pentru regizori de a ieși la public, și un drum bun spre festivaluri.

Cele spuse se referă și la *Istoriile letone*, aduse la *KONTAKT* de *Noul Teatru din Riga*. Cu atât mai mult că aceste istorii pălesc în fața celor pe care le auzim și le vedem în stradă.



*Vsprs* de Alain Platel. Regie - Alain Platel. Compania belgiană *Les Ballets C. de la B.*

Din câte se vede, atitudinea față de noutate este foarte selectivă și privită în secvențe de câțiva ani-lumină. "Aristocrații" mișcării marginalilor sunt prostituatele, emigranții, transvestiții, homosexualii, vagabonzii, hoții, ucigașii ș.a. Unii din ei – au ieșit din *Azilul de noapte* al lui Maxim Gorki, alții sunt protejații lui Jean Genet, pe care autorul i-a adus în poezie direct din porturile maritime și din suburbii (e de la sine înțeles că personajele din *Faust*, cu marginalitatea lor filozofică, nu fac parte din această societate). Toți aceștia, fiți atenți, ne fascinează prin "noutatea" lor nu un singur deceniu. Iată că și expresiile licențioase, introduse de Alfred Jarry prin al său *Ubu rege* încă în 1896, până în prezent au un aer destul de *fresh*. Același lucru cu distrugerea tabuurilor sexuale. A le lua azi în serios, ar însemna să te înduioșezi de faptul cum zeci și zeci de ani neformalii bat în ușa deschisă. Cândva, demult-demult, Antonen Artaud a înscris în programa sa estetică "noua idee a erotismului și a cruzimii". Cândva, demult-demult, Guillaume Apollinaire a epatat prin scrierea piesei erotice *Sânii lui Teresiu*. Apoi acest Teresiu, dar și contextul mitologic, au fost sustrași procesului teatral, lăsându-se numai sânii. Cu toate acestea viziunea marginal-vaginală continuă să excite mințile ca întâiași dată... Ea s-a adevărit a fi dominantă și în *Vsprs*. Înterminabila scenă a masturbării conduce către finalul logic, când toți, ca unul, cad pe câmpul frustrărilor sexuale. Nekrošius, însă, nu atinge această "performanță". Are regizorul lituanian ceva erotism... Dar sex nu are! La fel cum are el un soi de straniețe și o încercare de a experimenta cu stări onirice... Dar nebunie nu are! De aia nu iese pe linia întâi. Iar outsider-ii belgieni, cu *Vsprs*-ul lor, și aici, chiar dacă nu sunt novici, sunt bravo! Se țin, se țin pe valul (la modă și aproape obligatoriu) al expresiei psihopatologice. După ce au studiat bolnavii mental în ospiciu, imitându-le plastica, ei cred că au realizat cu noi *extreme therapy session*. Lipsa de sens, chiar dacă conviețuiește cu o excelentă tehnică interpretativă, fâlfâie pe bastionul afirmării marginalilor, în general, și al trupei discutate, în special. "Spectacolul nostru nu are nici un mesaj" – declară Alain Platel la conferința de presă în Teatrul *Wilam Horzyca*, lăsându-ne să auzim ecoul dadaistilor. Pe scurt, oridecare producție scenică nu te-ai atinge azi, adrenalina-ți frige trupul. Dar iată sufletul și creierii rămân în totală amorțeală! Oare de ce-mi vin în gând cuvintele din



noua dramă *Водка, е...я, телевизор /Vodka, f...l, televizorul*: "Sufletul e c...t. Sufletul nobil... e de zece ori c...t"?



*Переход / Trecerea*. Regie - Vladimir Pankov. *Центр драматургии и режиссуры / Centrul de dramaturgie și regie* sub conducerea lui Alexei Kazanțev și Mihail Roscin.

Aceleași personaje și procedee degrabă vor jubila secolul cu marca de *nou*. Apar și noi definiții. Să zicem *soundrama*... Numai că, deși Vladimir Pankov (învingătorul nominalizării *Cel mai bun tânăr artist al Festivalului KONTAKT*) și-a dobândit prin acest gen un brand-name, ceea ce a prezentat el în spectacolul *Переход / Trecerea* (*Центр драматургии и режиссуры / Centrul de dramaturgie și regie* sub conducerea lui Alexei Kazanțev și Mihail Roscin) izbitor de mult semăna cu răspânditul *cântec vizualizat* (*зримая песня*) al anilor '60.

Amintesc: vorbim despre noile motive valorice în perspectiva Festivalului care, după cum s-a autodefinit, crează posibilitatea vizionării evenimentelor teatrale din statele Europei Centrale și celei de Est, dar și a confruntării lor cu teatrele Europei de Vest. Adică, nu ne limităm la bucuriile noutăților regionale. De remarcat că în aceste coordonate spațiale noutatea are un contur foarte diluat. Deseori, ceea ce în spațiul ex-sovietic se dă drept inovație, este preluat direct din cimitirele experiențelor europene. Și atunci cum, mamă dragă, să depistezi mecanismul inovării și transformării în acel unic proces european?

Mai e ceva... Oare tot ce e nou e și fecund, adică apt de a schimba structura întregii mișcări teatrale și a-i condiționa dezvoltarea? Deocamdată observăm, că preocuparea primordială a creatorilor este aceea de a stârni haz. Catharsisul este înlocuit prin *drive*. Suntem nevoiți să urmărim refuzul tuturor izbânzilor ale artei dramatice în favoarea unei totale primitivizări și a reducerii criteriilor la nivelul infuzoriei. Cei care au studiat, au acumulat experiență, s-au perfecționat, au ajuns individualități proeminente, riscă să fie luați peste picior. Eimuntas Nekrošius, face și el parte din grupul de risc, deoarece a însușit la perfecție limbajul scenic, care va să zică e un profesionist de mare clasă. Iar azi toată atenția le revine diletanților, în cel mai fericit caz – profesioniștilor unidimensionali. În felul acesta se fortifică tendința stimulării cu orice preț a noutăților și pseudonoutăților, ce lovesc în teatrul de repertoriu, în trupa stabilă, în tradiție, în școala superioară de învățământ artistic. Merge în derivă acel fenomen unic, irepetabil, cu un extraordinar potențial de autorenovare ce a adus faimă, să zicem, teatrului rus și celui polonez.

Nu neagă nimeni importanța marginalității veritabile în contextul cultural-filozofic. Cum bine se știe, orice artă de avangardă, în momentul apariției, este calificată ca fiind marginală. Și dacă noutatea adusă de aceasta este productivă, în cultură se produc inevitabile schimbări paradigmatic. Întrebarea e următoarea: constituie oare spectacolele premiate germenii cel puțin viitoarelor paradigme culturale?

Se crează o falsă imagine a marginalilor, ca a unor neobosite piese în mecanismul inovațiilor culturale. Ca și cum comportamentul lor bulversant și provocativ, rupându-se de normă, împinge arta înainte, pe când sărmăneii de ei rămân în societate prizonieri, înjosiți și umiliți. În realitate "bieții oameni" pun bine la buzunar. Ei beneficiază de o propagare foarte activă, proiectele lor fiind finanțate într-o veselie și orice gen de festival le stă la dispoziție. *KONTAKT*-ul nu face excepție în acest sens... Marginalii erau în vâzului a peste o sută de oaspeți din diverse țări, printre care se numără și practicienii ai teatrului, și critici, și redactori ai publicațiilor teatrale, și directori ai festivalurilor europene de teatru (*LIFT* din Londra, *Wiener Festwochen*, *Theater der Welt* din Germania, *Kunsten Festival des Arts* din Belgia, Festivalul din Edinburgh). Grupele de televiziune acreditate din Belarusia, Lituania, Polonia, Rusia, Ucraina, Estonia au asigurat participanților Festivalului un excelent PR. În felul acesta *KONTAKT* – ul le-a oferit marginalilor încă o susținere impunătoare. Deși aceștia, intrați demult în mainstream, practic nici nu mai au nevoie de așa ceva.

În postura de adevărați marginali, căroră li se ia oxigenul, au nimerit cu totul alții. Eimuntas Nekrošius este unul din ei. Cunoașterea legilor fundamentale ale teatrului, desenul riguros al spectacolului, tandemul puternic al gândului și al emoției, chinurile existențiale pe care, se vede, le cunoaște nu doar din cărți – toate acestea l-au împins pe regizorul lituanian și pe al său *Faust*, ce nu se înscrie în scara valorică a modei teatrale contemporane, la periferia intereselor juriului.

### **3.2. De la identitate la universalitate**

Lucrurile par a fi clare. Abordările rituale sunt acum în mare vogă în mișcarea teatrală mondială. De aici se cere concluzia că teatrele există într-o bună armonie cu identitățile sale. Oare ritul nu vine să stabilească o relație cu identitatea poporului care l-a instituit? Oare ritul nu este expresia acestuia, cu tot ce-l caracterizează și-l singularizează printre alte popoare din alte zone socio-culturale? Da, dar nu tocmai în teatru și nu tocmai azi.

Studiind tradițiile clasice ale teatrelor asiatice, Eugenio Barba constată că limbajele dintre meseria teatrală și practicile ceremoniale se confundă. Cercetătorul se întreabă: "Zeami vorbește despre zen prin teatru sau despre teatru prin zen? Dacă nu s-ar cunoaște biografia autorului și

contextul istoric, răspunsul n-ar fi întotdeauna ușor" [6, p.163].

Alianța între ritualitate și identitate mergea bine (deși suferea de constrângerile epocii materialiste) în teatrul realist care încerca întocmai să reprezinte viața. Este cazul spectacolelor de pe scenele spațiului ex-comunist, realizate, de obicei, pe texte naționale de inspirație istorică sau folclorică. Or, în perioada contemporană, creatorii susțin, mai degrabă, ideea că "arta din start reprezintă mitul și nu viața" [40].

Prin organizarea ritualică a acțiunii regizorii caută în teatru "ideea de origine, propovăduită de mituri" [30]. Ideea enunțată nu apare în premieră, ci este reluată de la Antonin Artaud. Anume spre el, după cum susține și Natalia Isaeva, se îndreaptă "cavaleria ce atacă avangarda teatrală" [36, p. 15]. Experiența celor mai de seamă regizori din ultimii 50 de ani ne dă prilej să le investigăm semnificația operei în contextul moștenirii lui Artaud care, bazându-se pe unitatea primară a Gestului și a Sensului, prezente în actele ritualice orientale, intenționa să reîntoarcă teatrului capacitatea metafizică de comunicare directă cu lumea, dar și sacralitatea templului, actorii-sacerdoți. Spectacolele celor ce consimt aspirațiilor artaudiene nu sunt altceva decât explorări cosmice, mitice.

Artaud, Brook, Grotowski, Șerban și alți artiști din secolul XX-XXI, sunt atrași în căutările lor teatrale de ritualuri ale altor culturi, precum și de perfecționarea tehnicilor combinatorii ale elementelor din diverse culturi. Harold Clurman vorbește despre *Trilogia* (Teatrul *La MaMa*) lui Andrei Șerban ca despre "singura aplicare autentică și aproape completă a ideilor lui Artaud" [22] pe care a văzut-o până atunci. Iar Mei Gussow recunoaște că a trăit la aceeași reprezentație "o seară neobișnuită de teatru primordial" cu "ritualuri primitive" [23]. Intenția de eclecticism multicultural în *Trilogie* este evidentă, începând cu echipa internațională și finisând cu teme muzicale de proveniențe culturale diferite (africană, arabă, persană). O demonstrație emblematică în acest sens apare și *Medeea. Material* în regia lui Anatoli Vasiliiev, unde textul semnat de Heiner Müller nu este decât un mic segment alături de: mitul propriu zis; mitul interpretat de tragedia clasică greacă; mitul reconceptuat de alte secole, popoare, tradiții. Găsim aici și reverberațiile "tradiției brechtiene, și pasiunea clasicismului francez, privat în mod intenționat de caligrafia limbajului *Comedie Française* - toate acestea pigmentate de psihologismul rusesc" [36, p. 19]. Autorul montării a elaborat un nou antrenament pentru actori, acesta plasându-se la hotar între tehnica occidentală și cea orientală. Exercițiile sunt canalizate spre descoperirea acelei intonații *afirmative* care ar putea să transmită adecvat ideile unui teatru metafizic. Ea se disociază de alte două tipuri de intonație utilizate în teatrul european: *interogativă* (când e vorba de nobilul gen al tragediei) și *narativă* (când e vorba de o factură prozaică).

În eseu *Gândire occidentală și cultură a separării*, - schițat de Monique Borie, este trasat gândul că, drept consecință a faptului că Europa a dezmembrat natura prin științele ei separate, a dispărut capacitatea "unei culturi de a gândi realul ca pe un cosmos, ca pe o totalitate" [7, p. 52]. E un

fenomen contestat cu vehemență de Artaud pentru ca re "adevărata și unica gândire, adevărata și unica știință nu sunt cele care instaurează delimitări, izolează spațiile de analiză, ci numai și numai cele care stabilesc relații, deschid spații de analogie, conduc la sinteză prin parcurgerea multiplului" [7, p. 53]. O națiune ruptă de restul lumii este și ea percepută ca aparținând unui cadru separat, deci incomplet. Teatrul se antrenează în descoperirea unui timp arhaic, dar și a unui trecut comun. Căutările creatorilor beneficiază în plan general cultural de conceptul non-diviziunii, iar în plan mai restrâns și mai aplicat artei dramatice - de simpatia lui Brook pentru manifestările de grup. Coralitatea, ca împlinire a unui teatru ce mizează mai puțin pe expresia briantă a unui protagonist decât pe "oartă de grup în care energia se transmite, circulă, se distribuie și o întreagă comunitate se exprimă" [5, p. 117]. În aceste condiții identitățile nu se dizolvă, ci, susținându-se reciproc, se sudează în ansamblul demersului.

Pe regizorul Tompa Gábor îl neliniștește indiferența oamenilor față de soarta semenilor, faptul că asistă pasivi la marile tragedii ale lumii. În spectacolul *Medeea. Cercuri* după Euripide la *Novisadko Pozoriste* (Serbia și Muntenegru) el pune problema izolării și a lipsei responsabilității colective. De aceea pe planșeta scenei sunt desenate niște cercuri concentrice, acestea limitând și separând mișcările personajelor. Deoarece locuitorii meleagurilor noastre nu fac excepție din fenomenul susnumit, sistemul elaborat de asociații și sugestii ne trimite la mitologia română. Povestitoarea se înfățișează și ca un preot ce dezvăluie subiecte biblice, trasând paralele cu folclorul și cultura noastră. Prin acest multiculturalism, din care și identitatea română face parte, se obține un act major cu rezonanță globală. Corul (opinia publică, aceea care manipulează și, la rândul ei, este manipulată), vopsit cu alb pe cap, se mișcă pe cercul mare, rezervându-și o sferă largă de influență. Înconjurând personajele, acesta urmărește să țină sub control acțiunea, îndemnând-o, totodată, pe Medeea să la anumite decizii.

Stilizarea, atât de solicitată azi în teatrul modern (prezentă și în creațiile deja menționate), rupe legătura ritului cu o cultură anume. Însuși ritul, de regulă, este transpus în scenă parțial și inadecvat. Așadar, nu rareori regizorii elimină momentul sacru și național, utilizând ritul doar pentru a obține un câștig de imagine. În felul acesta producțiile teatrale poartă caracterul unor abordări ritualice fanteziste. De pildă, omorul ritual din spectacolul de la *Novisadko Pozoriste* *Medeea* (Timea Buza) îl înfăptuiește prin a-și acoperi copiii cu mantaua-i lungă pe care o încheie metodic la toți nasturii. Ea pune capăt existenței lor exact acolo unde aceasta a început - în pântecul mamăi, devenit acum un Soc sanctuarizat (mormânt). Ritualul abandonează semnele distincte ale unei culturi, mulțumindu-se prin a fi un act de creație și în spectacolul *Macbeth* în regia lui Eimontas Nekrosius (trupa *Menoforias*). El ne duce într-o lume veche, plină de misticism și ritualuri șamanice ale vrăjitoarelor care se transfigurează când în actori, când în gropari). În spațiul groapei gol este plasată oglinda, ca proiecție a halucinațiilor lui Macbeth, două ceaune enorme de cupru și bârne suspendate pe lanțuri;

Vrăjitoarele, vociferând doar două strofe shakespeariene, execută în scena de deschidere un lung ritual în jurul ceaunelor.

În situația când se stilizează atât de mult, uneori excesiv, sau se merge pe o sinteză de multiculturalism pe toate planurile (muzica, expresia corporală, vestimentația, scenografia etc.) limbajul verbal este acela care menține legătura cu identitatea. Însă trebuie să recunoaștem că și acesta este minimalizat în procesul teatral contemporan, oferindu-i identității posibilitatea să transpară, deseori, doar ca un element. Ceea ce cu adevărat surprinde, însă, este faptul că un element reușește să intre în competiție de forță cu un tot întreg. Poate că se produce efectul observat de Serghei Eisenstein, când reflecția e mai puternică decât raza însăși? Identitatea, cum se vede, se conturează mai bine atunci când e umbrită într-un context vast de alte identități. În unele spectacole ale lui Brook, actorii săi veniți de pe diferite meridiane ale globului au putut să vorbească în limba originală. De fiecare dată când s-a produs această întâlnire a actorului străin cu trecutul său cultural sau lingvistic reușita a fost de neimaginat (Sotigui Kouyate rostea, în dialectul său african, cuvintele fantomei din *Cine e acolo*; Yoshi Oida cânta în niponă în *Omul care*) [5, p. 268].

Dar ce se întâmplă când până și acei mic acord de limbaj verbal, ce definește identitatea unui popor, lipsește din scenă? Atunci, în special prin incantații și sunete netradițional articulate, se efectuează plonjarea în identitatea supremă. Legătura cu identitatea culturală de rubedenie și sincronă actului teatral, evident, se face mai subțire, de vreme ce aspirația spre cosmic, trecutul unic, originar - mai pronunțată.

Sonoritatea teatrului de sorginte artaudiană este una specială. Teatrul, în accepția lui Artaud, poate să ia de la limbajul verbal capacitatea de a ieși în afara hotarelor cuvântului și de a ne influența sentimentele prin vibrație și prin caracterul vocii. Doar cuvântul se constituie din sens logic, dar și din emanație senzuală. Noul limbaj poate fi desemnat prin transcripție muzicală sau prin diverse modalități de incifrare. Importanța intonării și a rostirii specifice a cuvântului este greu de supraapreciat în cazul de față.

Practicând un teatru ritualic, regizorii ce consimt aspirațiilor lui Artaud înțeleg necesitatea transmiterii de mesaje în coordonatele unei retorici bine definite. Peter Brook, bunăoară, lucrând la *Orghastîși* punea multiple întrebări: "Ce relație e între teatru! vorbit și cel nevorbit? Ce se întâmplă când sunetul și gestul devin cuvânt? Ce loc ocupă cuvântul în expresia teatrală? E vibrație? Concept? Muzică? Zace cumva în structura sunetului vreo limbă uitată?" [24, p. 24].

În același cerc de interese se simte atras și Andrei Șerban. Deloc întâmplător Brook La sfătuit să monteze un text într-o limbă uitată, indicându-i perspectiva descoperirii *semnificației viscerale a sonorității cuvântului*. În *cele patru luni de pregătire fizică intensă pentru spectacolul Trilogia*, Șerban le comunica actorilor și compozitoarei Uz Swados ideile în termenii unor imagini mitice cum ar fi: "Trebuie să sune ca un foc la asfințit" sau "ca sunetul care împărtășește o uluitoare taină de

demult" [24, p. 29].

Repetițiile au demarat cu exerciții vocale pe care Șerban ie învățase de Sa Brook. Actorii memorau fragmentele, în greacă și latină, fonetic. Ei explorau fiecare silabă a fragmentului ales - intonând vocalele ca pe o incantație yoga, apoi foloseau exclusiv consoanele din text și, în final, îl reasamblau. Se investigau diverse tipuri de emisie

vocală. Sunetul abstract (de exemplu cel al apei care fierbe) era trecut din gură în gură, apoi transformat în *conversație*. Astfel, Priscilla Smith în rolul titular din *Eiectra*, în scena bocetului pe cenușa fratelui său Oreste, a folosit sunetul picăturilor de ploaie. Șerban i-a obișnuit, în felul acesta, pe interpreții săi cu tehnica vocală necesară pentru redarea unei conștiințe mitice (total străină teatrului realist psihologic), pe care ei au știut să o aplice și în spectacolele ulterioare.

Atașamentul declarat față de puterea frustă a textelor ce vin din timpuri îndepărtate se resimte și în creația altor regizori. Tompa Gábor în *Medeea*. *Cercuri* încearcă și el să descopere forța ce zace în cuvântul rostit. "*Sunetele onomatopeice care iau locul replicilor ne șfichiuesc auzul, resimțindu-le aproape visceral*" [34]. Coloana sonoră a acestei reprezentării este alcătuită, preponderent, din îmbinări de sunete, precum *moi, mei* ș. a., capabile să insufle viață acțiunii. Vocea povestitoare e capabilă să-i facă pe toți să înțepenească, ori să se miște în funcție de partiția sonoră.

Anatoli Vasiliev i-a rezervat actriței franceze Valerie Dreville o perioadă de lucru de sine stătător în ideea contopirii cu materialul mitologic prin parcurgerea unui îndelungat traseu de pătrundere în esență, în sensul ascuns. O lună și jumătate ea nu s-a atins de text iar în timpul lucrului în comun cu regizorul, interpreta a conștientizat că cele mai importante lucruri rezidă de fapt în cuvintele de legătură, cum ar fi *la el, al lui, dar* - toate de natură să schimbe în mod radical sensul. Actrița și-a dat seama că sunetul anticipează scrisul, legat fiind de psihicul nostru, de structurile străvechi. "Toate acestea conferă *sunetului viață* \n culori (iată încă un ecou al preocupărilor lui Șerban pentru viața sunetului) și descoperă multe lucruri, implicit nivelul *eu-lui* nostru"[33]. Vocea, ca și corpul, constituie aici doar un material brut. Frazele sună sincopat Interpreta joacă în registre stridente, sălbatic, suprasolicitând coardele guturale. Natalia Isaeva vorbește în *Касса буже и словов* despre "oceanul primitiv al vorbirii poetice, care pretinde la o fonetică și o ritmică cu totul deosebite și personale" [36, p.19]. Michele Cournot sesizează un "*strigăt muzical inventat special*" care "uneori se asociază cu un strigăt animalic, sau zgomot natural" Și acum atenție la explorarea posibilităților sunetului în spectacolele lui Șerban, unde auzim "un amestec de urlate rău prevestitoare, inovații guturale și bocete cutremurătoare" [24, p. 26]. Observăm lejer cât de asemănătoare sunt aceste caracteristici. Dar cum poate fi altfel, dacă sunt atât de aproape căutările și scopurile amândurora?

Fascinația regizorilor menționați pentru lumea arhaică este imensă. Ea vine să recupereze, probabil, vidul lăsat de pierderea miturilor fondatoare. Creatorii din zona teatrului revitalizează sensurile textelor, redau importanța decisivă a muzicii în montarea tragediei antice, de pildă.

Examinând deaproape rolul unor sonorități vechi în producerea emoției, ei trezesc inconștientul imaginației colective a publicului, făcându-l să simtă prin viscere.

Căutând originile ritualice ale tragediei antice, regizorii trăiesc puternica senzație a cufundării în barbarism și arhaism. Ei folosesc figuri de stil vizuale și auditive, pun în mișcare structuri dinamice și figuri geometrice, preponderent cercul. Ritul tot mai des este perceput ca termen demn de interes și care facilitează descoperirea resorturilor creației simbolice. În teatru apare problema *practicilor de semnificare*, adică a tehnicilor prin care regizorii aleg sau refuză produsele dramaturgiei, le descompun sau le "recompun" mesajele în texte dotate cu un sens diferit de cel inițial. Regizorii produc o multitudine de versiuni artistice ale ritului. Raportul dintre rit și eficacitate simbolică este menținut de "seturi de obiecte reale și de mijloace simbolice" [30, 95]. Ei au atins mari performanțe în făurirea unui teatru ritualic, de semnificație, de simbol. Ei au ajuns la sublima înțelegere că "teatrul este altarul ritmului universal, în care gestul și sunetul trebuiesc contopite pentru realizarea unei armonii definitive" [25].

Din câte am observat, în numeroase reprezentații teatrale din universul mitico-ritual, limbajul verbal (cu apartenență la o identitate concretă, comună cu cea a actorului contemporan din zona respectivă) are o prezență foarte modestă, sau lipsește cu desăvârșire, lăsând spațiu unor sunete neidentificabile sau limbajului non-verbal care, în schimb, facilitează găsirea unei identități comune. Lucrul acesta s-ar putea motiva prin dorința de a crea un teatru care să rupă barierele și să comunice într-o manieră universală. Dar ritualizarea în teatrul contemporan aduce la refuzul cuvântului autentic (ce ar da contur identității și s-ar fi extins pe suprafața întregului spectacol) și din considerentul subordonării procesului de internaționalizare. Or, internaționalismul presupune reducerea limbii naționale. Cu toate acestea elementul național este mai bine pus în valoare și mai bine promovat pe plan universal prin acele proiecte de marcă gustate azi de gurmanzii teatrului care, la ora actuală, de regulă sunt puternic condimentate cu ceremonial; de regulă sunt realizate cu grandoare; de regulă implică mari resurse interpretative din diferite țări; de regulă sunt vorbite într-un Babilon lingvistic.

### Întrebări recapitulative

- Ce înseamnă noțiunea de marginalitate?
- Ce înseamnă noțiunea de mainstream?
- Care sunt caracteristicile curenților Eat Art și Art Brut?
- Care sunt particularitățile genului *soundrama*?

## ■ Care sunt gesturile spațiului mitico-ritualic?

### Bibliografie

1. Antony J. Transgresiuni. Ofensele artei. București: Vellant, 2008. p.272
2. Aston E. An Introduction to Feminism and Theatre. London and New York: Routledge, 2003. 176 p.
3. Aston E. Feminist Views on the English Stage: Women Playwrights, 1990–2000. New York: Cambridge University Press, 2003. 238 p.
4. uslander Ph. From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism. London and New York: Routledge, 2002. 192 p. A
5. Banu G. Grup și identitate. În: Banu G. Peter Brook. Spre teatrul formelor simple. București: Unitext, 2005. 359 p.
6. Barba E. O canoe de hartie. București: Unitext, 2003. 256 p.
7. Borie M. Gândire occidentală și cultură a separării. În: Antonin Artaud. Teatrul și întoarcerea la origini. București: Unitext, 2004. 416 p.
8. Broadhurst S. Digital Practices: Aesthetic and Neuroesthetic Approaches to Performance and Technology. London and New York: Palgrave Macmillan, 2007. 233 p.
9. Broadhurst S. Liminal Acts: A Critical Overview of Contemporary Performance and Theory. London and New York: Cassell, A&C Black, 1999. 224 p.
10. Case S.-E., Aston E. Staging International Feminisms. London: Palgrave Macmillan, 2007. 256 p.
11. incizeci de regizori-cheie ai secolului 20. Editori Shomit Mitter și Maria Shevtsova. București: Unitext, 2010. 365p. C
12. Clurman H. Cronică la Fragmente dintr-o trilogie greacă. The Nation, 18.01.1975.
13. ournot M. În vârful degetelor. Le Monde, 12.07.2002. C
14. Decomposition: Post-disciplinary Performance. Edited by Case S.-E., Brett Ph., Foster S.L. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2000. 225 p.
15. Dixon S. Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2007. 809p.
16. sslin M. Teatrul absurdului. București: Unitext, 2009. 435 p. E
17. Fifty Key Theatre Directors. Edited by Shomit Mitter, Maria Shevtsova. London and New York: Routledge, 2004. 304 p.
18. Ginkas K., Freedman J. Teatrul provocator. Kama Ginkas regizează. București: UNITER, Colecția FNT, 2008. 416 p.
19. rzystof Warlikowski și teatrul ca o rană vie. Lucrare concepută și realizată de Piotr Gruszczynski. București: Cheiron, 2010. 176 p. K
20. Lehmann H-T. Teatrul postdramatic. Colecția FNT. București: Unitext, 2009. 408 p.
21. Masura N.L. Digital Theatre: A "live" and Mediated Art Form Expanding Perceptions of Body, Place, and Community. Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, College Park, in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. UMI Number: 3288573. University of Maryland: ProQuest, 2007. 451 p.



22. Medeea revizuită. Grupaj realizat de Andreea Dumitru. În: *Teatrul azi*, 2005, nr.4-5, pp. 70-75.
23. ei G. The Fragments. *The New York Times*, 25.06.1974.
24. Menta E. Andrei Șerban. *Lumea magică din spatele cortinei*. București: Unitext, 1999. 261 p.
25. Millian C. Săptămâna teatrală. Ritmul în manifestările spiritului - Mișcarea în teatru și pulsul în armonie. *Teatrul azi*, 2005, nr. 4-5, p. 44-45.
26. odreanu C. *Utopii performative. Artiști radicali ai scenei americane în secolul 21*. București: Humanitas, 2014. 194 p.
27. oi practici în artele spectacolului din Europa de Est. Editor Iulia Popovici. Chișinău: Cartier, 2014. 435p.
28. Paraskeva A. *The Speech-Gesture Complex: Modernism, Theatre, Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013. 201 p.
29. *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Edited by Sue-Ellen Case. Baltimore and London: JHU Press, 1990. 327 p.
30. iviere C. *Socio-antropologia religiilor*. Iași: Polirom, 2000. 208 p.
31. chechner R. *Performance – introducere și teorie*. București: Unitext, 2009. 301 p.
32. echnoculture. Constance Penley and Andrew Ross, editors. *Cultural politics*, v.3. Minneapolis: Oxford, University of Minnesota Press, 1991, 327 p.
33. Thibaudat J.-P. Dreville se deschide în Medeea. *Liberation*, 8.07.2002.
34. Țepuș M. Votéz Medeea-circlesH!, *Teatrul azi*, 2005, nr. 9-10, p. 55-56.
35. олин А. «Машина Мюллер»: бунт голых. Слово и тело в спектакле Кирилла Серебренникова по сочинениям Хайнера Мюллера в Гоголь-центре. *ТеатрALL* [online]. <https://www.teatrall.ru/post/3046-mashina-myuller-bunt-golyih/> (citată 10.03.2016).
36. азьмина - Из французской прессы, комментарий Натальи Казьминой, *Театральная жизнь*, 2003, №7 с. 15, 19.
37. окшенева К. Три нимфетки и насилие (ч.1) *Студия русской культуры*. [online]. <http://koksheneva.ru/posts/tri-nimfetki-i-nasilie-1/> (citată 13.02.2016).
38. окшенева К. Три нимфетки и насилие (ч.2) *Студия русской культуры*. [online]. <http://koksheneva.ru/posts/tri-nimfetki-i-nasilie-2/> (citată 16.02.2016).
39. обанова А. Путь к бездне. Ожившие картины Ромео Кастеллуччи. [online]. <http://www.teatral-online.ru/news/9275/> (citată 26.12.2015).
40. Мириманов В. Образ и миф (Генезис и метаморфозы Центрального образа картины мира в изобразительном искусстве), *Академические тетради*, 1995, № 1 с.93.

#### **Tema 4. GEST DE BULVERSARE A VIEȚII CETĂȚII (TEATRUL ALTERNATIV DIN REPUBLICA MOLDOVA)**



Colaj de afișe ale Teatrului *Spălătorie*

*Fuck. Eu. Ro. Pa!* de Nicoleta Esinenco la Teatrul *Eugène Ionesco*

*Casa M*, verbatim în regia Luminiței Țicu, Centrul de Arte *Coliseum*

## Conținut

4.1. Alternativa ca gest estetic

4.2. Alternativa ca gest politic

4.2.1. Teatrul documentar și starea de imunitate a faptului real

4.2.2. Faptul real sub presiunea ficțiunii



**Cuvinte-cheie:** Gest estetic, teatru alternativ, teatru instituționalizat, teatru social, teatru politic, teatru documentar, tehnica verbatim

*A șaptea Kafana*, verbatim în regia lui Mihai Fusu, Centrul de Arte *Coliseum*

### 4.1. Alternativa ca gest estetic

Peste teatrele moștenite din fostul regim - cu infrastructură masivă, cu săli între 300 și 800 de locuri și subsidiate complet de către stat - încet dar sigur se trage cortina istoriei. Acestea sunt: Teatrul Național de Stat *Vasile Alecsandri* din or. Bălți, Teatrul Republican Muzical-Dramatic *B.-P.Hasdeu* din or.Cahul, Teatrul Republican din Tiraspol *Nadejda Aronețkaia* și cele din Chișinău (Teatrul Național de Operă și Balet, Teatrul Republican *Luceafărul*, Teatrul *Alexei Mateevici*, Teatrul Republican de Păpuși *Licurici*, Teatrul Dramatic Rus de Stat *A.P.Cehov*, Teatrul-Studio *С улицы Роз*). Ele reprezintă un sistem închis de valori cu tentă muzeistică. Acolo s-a conservat cultul lui Stanislavski și a modelului său artistic revizuit de cenzură prin

prizma materialismului dialectic și care a dominat artă teatrală din URSS decenii în șir. Asta face ca figura lui Stanislavski pe nedrept să fie asociată cu cea a dictatorului sovietic și să fie supranumită Stalinslavski. Iar căderea celui de al 4 lea perete în plan artistic (care desparte actorii de public) să producă aceleași emoții ca și căderea zidului Berlinului în plan politic.

*Godot eliberatorul*. Așa se întitulează culegerea de articole și interviuri consacrată transformărilor în teatrul din Republica Moldova după ce țara își câștigă independența în 1991 (Nechit). Titlul este inspirat din marele gest provocator al scenei RSSM (Teatrul *Luceafărul*, 1989) care se produce prin spectacolul *Așteptându-l pe Godot* de S. Beckett. Acest *Godot* urcă pe baricade pentru a-și asuma misiunea avangardei universale din toate timpurile, adică "distrugea violentă a sistemelor estetice, sociale și politice existente" [27, p. 281]. Publicul recepționează arta dezidenței, a contestației prin spectacolul-șoc cu rol de manifest, ce semnifică cotitura de la realism spre teatralitate și estetica vahtangoviană. Echipa de creație (proaspeți absolvenți ai Școlii *B.Șciukin* din Moscova) recurg la o improvizație pe textul lui Beckett. Prin multiplele *lazzi* interpreții își bat joc de steagul URSS și polemizează (riscînd să fie arestați) cu tezele secretarului CC al PCM N. Bondarciuc, care declară cu vehemență "NU" grafiei latine, unei noi steme și unui nou imn al unui nou stat. După asaltul Ministerului de Interne (10.11.1989), în spectacol își fac loc improvizațiile cu rebeliunile de stradă.<sup>1</sup> Estragon (Petru Vutcărau) și Vladimir (Mihai Fusu) sunt niște rătăciți fără memorie. Reprezentația ne cufundă în abisurile conștiinței unui neam. În timp ce locuitorii RSSM scriu cu alfabet chirilic, eroii spectacolului își amintesc chinuitor de un "i" latin pe care-l tot desenează în aer. Astfel ei își aduc aportul la lupta intelectualilor cu realitatea lingvistică deformată.<sup>2</sup>

Prin această excelență a spiritului novator Teatrul *Luceafărul* este pe cale de a-și făuri propria alternativă.<sup>3</sup> Însă tinerii, împinși de imboldul *Get out of your confort zone!* părăsesc

---

<sup>1</sup> Caz fără precedent în URSS de sfidare a fiorosului regim sovietic: la 7 noiembrie în Piața Biruinței (azi Piața Marii Adunări Naționale) a fost blocată parada dedicată revoluției din octombrie 1917 și defilarea prin centrul Chișinăului a tancurilor și tehnicii militare sovietice. La 10 noiembrie 1989 are loc asaltul sediului Ministerului Afacerilor Interne de la Chișinău de către protestatari care scandează eliberarea celor arestați pe 7 noiembrie. În urma ciocnirilor violente cu milițienii au rămas zeci de răniți. Evenimentele din noiembrie 1989 au activat puternic mișcarea de eliberare națională. (moment de glorie a mișcării de eliberare. Ultima paradă militară sovietică.)

<sup>2</sup> În Uniunea Sovietică autoritățile comuniste au proclamat că limba vorbită de moldoveni este „limba moldovenească”. Alfabetul latin care fusese folosit pentru scrierea limbii a fost înlocuit cu o versiune a alfabetului chirilic, derivată din alfabetul rus. La 10 februarie 1941 în Republica Sovietică Socialistă Moldovenească apare legea "Cu privire la trecerea scrisului moldovenesc de la alfabetul latin la alfabetul rus". La 31 august 1989 apare legea Parlamentului Nr. 3462 "cu privire la revenirea limbii moldovenești la grafia latină". La 5 decembrie 2013 Curtea Constituțională din Republica Moldova a decis ca limba romana și cea moldovenească sunt identice.

<sup>3</sup> În 1960 primii absolvenți din cele patru promoții ai studiului moldovenesc din cadrul Școlii Boris Șciukin din Moscova întemeiază la Chișinău Teatrul Luceafărul. Școala vahtangoviană pe care au urmat-o la Moscova, le impunea să facă un nou gen de teatru. Epitetele teatralității vahtangoviene, puse în largă circulație, erau teatralitatea "festivă", teatralitatea "ironică", teatralitatea "improvizațională". În scurt timp Luceafărul a devenit epicentrul vieții socio-culturale și pionierul redeșteptării naționale. Iar profesionalismul acestui teatru l-a făcut celebru în întreg spațiu al URSS-ului. În timp, însă, teatrul și-a consumat potențialul novator. Când, în 1985 la Luceafărul a venit a

*Luceafărul* și formează în 1990 prima companie independentă de teatru *Valeologie*, iar în 1991 - Teatrul *Eugène Ionesco* (TEI), existând, apoi, mai bine de 15 ani în spații alternative, sau pe scene străine. În fruntea TEI se află Petru Vutcarău, interpretul lui Estragon din acel celebru *Godot*, devenit rege al epatării în spațiul cultural autohton.

Așadar, de anul 1989 este legată revoluția în arta spectacolului din Republica Moldova, dar și începutul ofensivei continue a alternativei împotriva spațiului închis pe toate fronturile: artistic, social, politic. //De remarcat, însă, că înainte ca sistemul artistic dominat de o singură estetică să se prăbușească odată cu URSS-ul, și înainte ca alternativa să urce în scenă, ea se strecoară în textele dramaturgilor. În condițiile de constrângere feroce a libertății de expresie Val Butnaru cu *Procedeu de ju-jutsu* (1986), *Ne place să jucăm teatru* (1987), *La Veneția e cu totul altfel* (1989) înregistrează începutul *Noului val* al dramaturgiei cu un alt tip de scriitură<sup>4</sup>, demonstrând, totodată, și un act provocator de ruptură cu realismul socialist care pe atunci părea încă de nezdruncinat. Din 1990 urmărim un perpetuu proces de reconfigurare a formelor dramatice prin exploatarea: teatrului absurdului pe linia Ionesco, Beckett, Mrozek și Vișniec (*Plasatoarele* și *Luministul* de Constantin Cheianu, *Crima sângeroasă din Stațiunea Violetelor* și *Concert la violă pentru câini* de Dumitru Crudu ș.a.); dramaturgiei pirandeliene (*Terasa Zgârâie nori* de Călin Sobietski-Mănăscuță ș.a.); arsenalului postmodernist (*Fotografii cu clovni invizibili*, *Minte-mă, minte-mă* de Nicolae Negru ș.a.); componentelor expresiv-stilistice ale avangardei (*Saxofonul cu frunze roșii* de Val Butnaru); esteticii *in-yer-face theatre* (textele semnate de Nicoleta Esinencu despre care vom vorbi în continuare); tehnicii *verbatim* (*A șaptea Kafana*, *Casa M.* ș.a.).

La fel ca și în alte țări din regiunea Europei de Est începând cu 1991, artiștii din Republica Moldova trăiesc în primii ani de independență euforia ruperii de totalitarismul URSS-ului, a căderii cortinei de fier și a îndreptării către o lume deschisă. Această euforie a fost încurajată câțiva ani și de Fundația *SOROS Open House*. Traversând perioada de tranziție, creatorii tind să fortifice prin operele lor spiritul democratic, să preia experiența Europei de Vest în ce privește crearea societății civile, să schimbe raportul între fenomenele *marginality* și *mainstream*, să aducă în circuitul teatral, altădată dominat de realismul socialist, idei și forme noi.

Sus-numitul interpret al celui de-al doilea vagabond din *Godot*, anume Mihai Fusu, se afișează în timp ca figura centrală a mișcării alternative. El este factorul ei constant și durabil,

---

treia promoție a șciukiniștilor cu o serie de spectacole, printre care și *Godot*, ei au intrat în conflict cu echipa teatrului, care, în pofida tradițiilor vahtangoviene altădată însușite, copiau realitatea și mimau un joc psihologic fals.

<sup>4</sup> Propriile mele piese, trilogia *Monștrii* (1985) și *Parodii teatrale* (1986) la adresa celor mai vestiți dramaturgi din RSSM la acea oră, se inscriu în această tendință de a introduce genuri teatrale în teatrul din RSS Moldova: "În parodia literară combinată cu satira politică, A. Roșca descoperă formula unui nou teatru de cabaret", consemnează Mircea Ghițulescu în *Istoria literaturii române* (686).

manifestându-se în calitate de: generator de idei, însuflețitor, forța motrice și promotor. /// După stagiul de la *Royal Court Theatre* din Londra (în cadrul programului *Seeding a Network*, 1996) Mihai Fusu aduce în Moldova o formă alternativă de lucru, care consemnează racordarea la modelul occidental al dramaturgului. Astfel, la baza spectacolului *Noi* de la *Luceafărul* stă un scenariu și nu o piesă. Textul se naște pe loc, în rezultatul unei colaborări vii a regizorului Mihai Fusu cu actorii și cu cel care l-a semnat – Constantin Cheianu. Practic, subiectul scenariului îl dictează însăși istoria noastră, prin care eroul principal rătăcește ca și Iosif K. prin procesul inventat de Franz Kafka. În felul acesta se naște teatrul politic. Acțiunea antinarativă abandonează canoanele aristoteliene, prezentând mai multe episoade, conținutul cărora este definit de evenimentele legate de războiul din Transnistria (1990-1992). Conflictul se axează pe lupta Eroului, interpretat de Vlad Ciobanu, cu Magistrul (Alexandru Josu), aceasta fiind întruchiparea puterii. Deși cel din urmă stă ascuns după *cortina istoriei*, mâna lui în mânășă albă reacționează la toate acțiunile eroului. Când acesta manifestă curaj, este luat la palme, iar când devine inofensiv, este mângâiat. Întreaga țară este asociată în gramatica regizorală cu o sală de operație. Iar scena cu extragerea creierului cetățeanului revoltat de către un grup de chirurghi excentrici face parte din grandiosul Show al puterii.

Teatrul coboară de pe piedestal. Iese din clădirea oficială în căutarea spațiilor alternative. Mai mult ca atât, iese din propriul spațiu artistic pentru a șterge hotarele dintre artă și viață. În 1997, Fusu fondează și apoi este directorul Centrului de Arte *Coliseum*. Primul performance are loc la Călărași, în România, pe 25 august 1997 în cadrul Taberei de Dramaturgie. Aceasta este organizată de Ministerul Culturii, Centrul de Arte *Coliseum* și Fundația SOROS. La Tabără participă dramaturgi, regizori, actori, studenți din Moldova și România. Așa cum consemnează Constantin Cheianu, "În secțiunea *spectacole după idei ale dramaturgilor* unul din momentele cele mai interesante ale taberei a fost lucrul la spectacolul *Visuri* realizat de Mihai Fusu după o idee, sau mai bine zis un vis al Angelinei Roșca. Spectacolul conceput de cei doi se întemeia pe îmbinarea unor imagini filmate cu reprezentația scenică. La realizarea spectacolului, în special a secvențelor filmate, și-au dat concursul aproape toți cei șaptezeci de participanți ai taberei (inclusiv invitatul special din Oladna Guy Sonen)" [8, p. 6]. Procesul de repetiții a fost secundat de un work-shop *Tehnica Laban*<sup>5</sup> condus de Guy Sonen. În baza acestei tehnici, Sonen organizează o impresionantă procesiune ritualică, care dă contur dimensiunii metafizice a

---

<sup>5</sup> "Studiind mișcarea, Rudolf Von Laban a înțeles că ea este alcătuită din trei dimensiuni: spațiul, timpul, puterea. Timpul produce ritmul, spațiul dă direcția, puterea asigură mișcarea. Toate acestea au fost reunite într-un sistem de notare a mișcărilor, numit sistemul Laban și pe baza lui a luat naștere tehnica Laban pe care autorul a testat-o în diverse balet. R. Von Laban i-a ajutat pe balerini să se elibereze de canoanele academice" [31, p.5].

performance-ului. Aproape 70 de figuranți, cu lumânările în mâini, răzbat prin întunericul pădurii în mod ceremonial, mișcându-se ritmic și articulând sunete stranii. Ei trăiesc emoții puternice într-o nouă formulă a teatrului oniric de sorginte artaudiană. Spectatorii devin *ad hoc* participanți la procesiunea funerară și martori ai vieții *de dincolo* a eroilor interpretați de Nelly Cozaru, Vladimir Zaiciuc, Galina Danilov. Zdruncinătoare sunt imaginile cadavrelor însângerate din tractor surprinse de cameramanul Anatol Durbală.

Un alt performance, *Mowgli*, este realizat de Fusu cu studenții lui de la actorie, în mai multe spații din pădurea de lângă satul Bahmut la 27 august 1998. El marchează rezultatul Taberei Internaționale de Vară organizate de Centrul de Arte Coliseum în colaborare cu Universitatea de Arte din Chișinău, Alianța Franceză din Republica Moldova și Ministerul Culturii din Croația. Improvizația pe marginea subiectului *Mowgli* de R. Kypling a reunit într-o formă sincretică arta actorului, coregrafia și mișcarea scenică. Proiectul în cauză are doi coautori. Coregrafa Kilina Cremona (Franța) vine cu o bogată experiență de 17 ani acumulată la New York în domeniul dansului contemporan. Iar Nikolai Kazmin, discipolul profesorului universitar Andrei Drozdin, lucrează în spiritul catedrei de mișcare scenică din cadrul Școlii *Boris Șciukin* din Moscova. Interpreții sunt îndemnați să intre în situația lui *Mowgli*, care se familiarizează cu animalele, însușindu-și comportamentul acestora. Ei caută momentele organice de transfigurare a păsării în lup, a lupului în maimuță ș.a.m.d., precum și modalitățile de materializare a însuși spiritului Junglei. Spectatorii rătăcesc prin pădure, încercând să descopere scene din viața animalelor, care fac demonstrație de spirit descătușat.

În această perioadă teatrele cu forma organizatorico-juridică de întreprindere de stat constituie practic unicul furnizor de servicii din domeniul artei dramatice. Numărul lor crește. Pe lângă teatrele de stat deja enumerate, în această perioadă la Chișinău mai apar: Teatrul Epic de Etnografie și Folclor *Ion Creangă* (1989), Centrul de Cultură și Artă *Ginta Latină* (1989), Teatrul *Satiricus "Ion Luca Caragiale"* (1990), Teatrul *Eugene Ionesco* (1991), Teatrul Municipal de Păpuși *Guguță* (1992), Teatrul Național *Mihai Eminescu* (1994, în locul Teatrului Academic Muzical-Dramatic *Aleksandr S. Pușkin* desființat în 1992). Crearorii injectează în ele spiritul alternativ, producând sinteze bogate ale esteticii vahtangoviene cu ideile lui Antonin Artaud, Gordon Craig, Adolphe Appia, Bertolt Brecht, Vsevolod Meyerhold, Sergei Eisenstein, Eugene Ionesco, Iurii Liubimov, Liviu Ciulei, Andrei Șerban, Silviu Purcărete etc.

Sistemul până acum închis al formelor tradiționale (spectacol, monospectacol, spectacol de estradă, spectacol cu păpuși) se deschide spre noile coduri estetice și noi configurații teatrale (teatrul vizual, non-verbal, teatru dans) În producțiile inovative există un mixaj de semne,

valențe transcendente, elemente ritualice, gramatici regizorale absurdiste și postmoderniste. Spre exemplificare numim producțiile: *Rock opera Miorița* după balada populară cu același nume (regia Veaceslav Madan); *Legături primejdioase* după Choderlos de Laclos, *Un veac de singurătate* de Gabriel Garcia Marquez, *Hamlet* de William Shakespeare, *Anna Karenina* după Lev Tolstoi (regie Alexandru Vasilache); *Cântăreața cheală* de Eugene Ionesco (regia Vutcărău), *Regele moare* de Eugene Ionesco (regia Vutcărău, Fusu), *Don Juan* de Benoit Vitse, *Macbett* de Eugene Ionesco (regia Fusu) ș.a. Primatul cuvântului în teatru este din ce în ce mai neglijat. Prioritate i se dă nonverbalității. O montare radicală în acest sens este *Amadeus* realizată de Sandu Vasilache la Teatrul Național *Mihai Eminescu* fără niciun cuvânt, doar prin expresie corporală.

În felul acesta prin exploatarea sistemică a noilor formule artistice se produce schimbarea principiilor înrădăcinate. Metoda acțiunilor fizice elaborată de Stanislavski nu mai este esențială în crearea spectacolului. Conceptul teatrului de autor cedează locul celui al teatrului de regizor. Se înfăptuiește schimbarea paradigmei de la teatrul dramatic la teatrul postdramatic.

Așa dar, primul deceniu post-comunist decurge sub semnul alternativei estetice. Există o particularitate extrem de importantă în această tendință. Chiar dacă arta scenică s-a concentrat pe căutări estetice, ea a fost receptivă la imperativele societății și, prin impactul asupra unui public numeros, din varii pături sociale, a contribuit la schimbarea climatului politic din țară. În cele mai fericite cazuri (în plus la cele numite deja se numără: *Revizorul* de Nikolai Gogol, *Chirița în provincie* de Vasile Alecsandri regizate de Vutcărău) vedem teatrul de artă cu atitudine socială, unde esteticul cu politicul se întrepătrund și se intercondiționează.

Iar teatralitatea savuroasă a esteticii vahtangoviene le-a facilitat ascensiunea pe filiera politicului. În unison cu marele regizor rus Iuri Liubimov, vahtangovienii din RM consideră că teatralitatea și carnavalescul sunt cele mai bune vehicule ale teatrului politic.

Eforturile alternative ale creatorilor erau pline de entuziasm, creativitate și energie. Ei își asumau binevol riscul de a fi arestați pentru manifestările sale curajoase în condițiile vitrege când cenzura aristică și cea politică încă mai erau viguroase. Cu toate acestea ei nu au reușit să pună capăt epocii teatrale cu modelul artistic și cel organizatoric de tip sovietic chiar din prima perioadă de tranziție. E adevărat, că și în societate vechiul sistem amenință cu reîntronarea. Acești factori au condiționat schimbarea strategiei teatrale.

#### **4.2. Alternativa ca gest politic**

Alianța strânsă a factorului estetic cu cel politic se destramă. Dacă în primul deceniu prevalează dimensiunea estetică a alternativei, în perioada următoare accentul se pune dimensiunea politică.

O situație de force majeure este stagiunea 2001/2002, când arta teatrală (cultura în general) din Republica Moldova devine nu doar punctul cel mai vulnerabil al societății din punct de vedere economic, dar și o zonă de atac. Cu venirea la putere a PCRM după 25.02.2001 se încearcă reluarea controlului ideologic asupra teatrului, la care statul a renunțat după anul 1991, odată cu Declarația de Independență a Republicii Moldova. Pentru atingerea scopului scontat, Parlamentul elaborează legea "Cu privire la teatre, circuri și organizații concertistice" din 31.10.2002. Aceasta face corp comun cu alte acțiuni care vin să reîntroneze timpurile trecute. Mișcarea de apărare a idealurilor democratice se desfășoară într-un regim non-stop. În fața Parlamentului apar corturi, printre care cele ale Ligii criticilor și ale unor teatre. Cortul Teatrului Eugène Ionesco este ornamentat cu afișe ale spectacolului *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintali* de M. Vișniec în regia lui Charles Lee din Franța (premierea a avut loc la 25 februarie 2000. Spectacolul a participat la Edinburgh Festival Fringe între 5-20 august 2000). Iurie Roșca, președintele Partidului Popular Creștin Democrat se dă în spectacol în Piața Marii Adunări Naționale invadate de mulțime. Verifică microfonul de la tribună: "Unu, doi, trei, Jos comunismul, jos comunismul!". În condițiile date teatralul și realul au fuzionat. Actele artistice similare vieții și adresate unui număr mare de spectatori-coparticipanți, pot fi luate drept performances în sensul cum concepe Allan Kaprow.

Timpul cere o artă participativă. O artă care se implică în dezbaterile noilor raporturi ideologice și politice. Contează spectacolul de tip intervenționist în care se resimte febra urgenței.

Or, majoritatea teatrelor de stat nu mai pot ține piept acestor cerințe, fiind dependente de modul centralizat de finanțare.

Ministerul Culturii acordă teatrelor de stat subvenții pentru acoperirea în proporție de 60% a cheltuielilor aferente activității lor pe parcursul anului fiscal. Iar 40% din bugetul teatrelor urmează să fie generate din venituri proprii. Teatrele naționale beneficiază de acoperirea cheltuielilor în proporție de 80%. Veniturile provenite din vânzarea билетelor constituie în proporție de 6-8% din bugetul teatrelor, iar venitul provenit din arenda spațiilor (avuția statului!) este de aproximativ de 2-3 ori mai mare: 16-21%. Se constată un grad redus de ocupare a sălilor de spectacol în raport cu capacitatea sălilor. Spre exemplificare la teatrul Național *Vasile Alecsandri* se înregistrează un grad de ocupare de 15%, cca 96 de spectatori din capacitatea sălii de 400 locuri. Se montează doar 1-2 spectacole per stagiune.



Evident, instituțiile subvenționate în mod centralizat nu sunt interesate de spectacole cu tentă critică asupra statului. Aceasta e prerogativa proiectelor independente. Teatrele de stat își permit doar să devină din când în când gaze ale unor proiecte individuale de alternative. Acestea conțin o teatralitate agresivă, cu joc grotesc, cu gaguri și atracțioane, cu personaje stranii și teme atipice. Meditațiile despre lumea contemporană și soarta omului în această lume sunt materializate în forme șocante. O noua realitate teatrală crează Mihai Fusu cu *Povești de familie* de Biljana Srbjanić la Teatrul Național *Mihai Eminescu*. Spațiul de joc, cu un tobogan în centru, este îngrădit de pereții desenați cu cretă și de un gard înalt de sîrmă. Acolo, ca într-o cușcă, se declanșează energii și relații sălbatice, pline de adrenalină care se manifestă prin cuvinte și gesturi obscene. Violența, agresivitatea explozivă a copiilor izolați, ca niște fiare sălbatice, îi face pe ei să se arunce pe acest gard, să se cațăre pe pereți. Când unul din copii prinși în jocul "dea mama și tata" se pomenește în vârful gardului și se adresează publicului, acesta se simte agresat. Prizoniera jocului (copila mută interpretată cu excelență de către Snejana Puică) este distribuită de către copii în rol de ciine. Prinsă cu lanțug de gât și toturată, ea se salvează în containerul de gunoi. Jocul plin de cruzime al copiilor, vestimentați ca cei vârstnici și cu tatuaj de război pe față, nu e altceva decât scene parodice din viața lor de familie. Iar viața din familie nu e altceva, decât viața din societate. Iar în societate e război, demonstrație de ierarhii și de forță, aglomerație infinită de brutalizări și violență. Ne recunoaștem și înțelegem că nu doar războiul din Iugoslavia, țara autoarei, naște asemenea consecințe.

În mod simbolic, gardul de sîrmă desparte spațiul spectacolului de cel ocupat de spectatori, dar și de cel al TN, rămas în capcana tiparelor pseudo-stanislavskiene depășite de timp. Actorii prin prestația lor au cucerit publicul. Spectacolul a luat toate premiile posibile la Festivalul Național de Teatru din Chișinău (2006), lucru fără precedent în istoria teatrului național.

Și la Teatrul *Eugène Ionesco* se fac experiențe atipice. Veaceslav Sambris încearcă o expresie teribilistă prin spectacolele *Șefe* de Werner Schwab (2009) și *Veghe* de Morris Panych (2010). Mult mai puternic, însă, spiritul alternativ se manifestă în teatrele independente.

Teatrul de stat și teatrul independent constituie antiteze instituționale și conceptuale. Funcția muzeistică (repertoriu clasic, canoane artistice) a teatrelor instituționalizate diferă flagrant de cea intervenționistă, cu spectacole participative a laboratorului independent de experiențe. Practicile independenților se caracterizează prin mesaje radicale, texte extra-estetice și in progress, construcție de colaj.

Cu totul diferită este în cele două modele teatrale și modalitatea de existență a actorului în scenă. Dacă într-un caz actorul este constrâns de codurile unei metode artistice tradiționale,

atunci în cazul teatrului de absorbție socială actorul este liber să se manifeste prin interacțiunea "cu temele, subiectele și... subiecții (acolo unde există și dimensiune documentară), dar și cu spectatorii ca persoane și ca grupuri potențiale. Actorul devine astfel – nu în detrimentul ci în beneficiul scriiturii și regiei, ambele văzute ca procese de construcție, nu ca activități limitate în timp și spațiu – coautor al propriei sale textualități" [25].

Constatăm, printre altele, divergență administrativă flagrantă între teatrul de stat și cel independent. În primul caz ne ciocnim de un singur factor de decizie. Directorul general este angajat de către Ministerul Culturii, cu sau fără concurs pe termen de 5 ani. Iar conducătorul artistic este desemnat prin concurs cu acordul Ministerul Culturii de către directorul teatrului. În opoziție cu stilul autoritar, uneori chiar dictatorial al acestui model de conducere, teatrul independent vine cu spiritul democratic de echipă. Aici nu se mai respectă ierarhia tradițională. Funcțiile sunt flexibile. Regizorii scriu texte, actorii montează spectacole. Echipa deseori se adună în bază de contract pentru a realiza ideea unui proiect. Produsul teatral este coagularea energiei colective.

O particularitate a teatrelor instituționalizate din Republica Moldova o constituie faptul că ele pot fi numite "teatrul unui singur regizor". Asta pentru că fiecare din ele s-a transformat *de facto* în proprietatea a câte a unei familii, care ani în șir nu permite niciunui regizor străin să le calce pragul "casei". Această izolare în propriul zid este contestată de independenți. Ei caută un spectru cât mai larg de contacte. De pildă *Reședința Călătorie* din cadrul *Teatru-spălătorie* se axează pe crearea unei platforme de interacțiune între tineri artiști independenți din Republica Moldova și artiști invitați din străinătate. Pe site-ul teatrului citim următoarele: "Scopul principal al acestui program este schimbul de mijloace de expresie și lucru pentru proiecte performative angajate, responsabile, implicate direct în societatea și contextul în care au loc – un spațiu de intersecție pentru artiști cu perspective și din realități diferite, care prin lucrul la un proiect comun își vor dezvolta fiecare mijloacele de expresie, perspectiva critică, personalitatea artistică".

În timp ce teatrul de stat se ține de colacul salvator al finanțării centralizate, care-i permite să paraziteze, exploatând averea statului, independenții se autocondamnă (în condiția unei piețe economice și culturale nedezvoltate din RM) la sărăcie binevolă în sectorul privat. Finanțarea vine sporadic din burse, sponsorizări, asociații, fundații, cum ar fi : Alianța Franceză, Fundația SOROS, Fundatia Pro Helvetia, Misiunea OSCE în Moldova, Genderdoc-M (organizație non-guvernamentală, scopul căreia este de a asista și a acorda consultanță comunității LGBT) ș.a Nicoletei Esinencu a beneficiat de bursele acordate de: Academiei Solitude din Stuttgart,

Germania; Récollets International Accomodation and Exchange Center din Paris; Teatrul din Bourges, Franța.

Încă un teren unde independenții continuă ofensiva împotriva universului limitat este profesionalismul. În ultimul timp termenul profesionist este asociat cu cineva care-și găsește o aplicare foarte îngustă, sau posedă un număr limitat de însușiri. Devine și în Moldova o modă de a implica în spectacole actori neprofesioniști. "Această modă de neprofesionalism, consideră Iu.D.Artamonova, își are rădăcinile adânci în specificul culturii secolului XX. În concepțiile filosofice ale lui M. Foucault, G. Deleuze și F.Guattari societatea contemporană apare ca o societate a controlului. Tocmai de aceea e nevoie de o specializare îngustă. Animalul din rezervație – este metafora unei astfel de societăți. El este izolat de un șir de garduri de după care nu vede tabloul general și integrul. Iată de ce caracteristica gândirii moderne, dincolo de așteptarea neașteptatului o va constitui și interesul față de acesta, fără a pune întrebarea despre calitatea acestuia" (Smoleanskaia). Iată că la *Teatru-spălătorie* conceptul Teatru comunitar este realizat cu persoane reale și jucat, deci, de non-actori.

În aparență schimbarea regimului politic după 7 aprilie 2009 (plecarea comuniștilor de la conducerea țării) și abolirea cenzurii îi acordă artei scene libertatea deplină de expresie. În realitate, însă, cenzura unui singur partid este înlocuită de cenzura latentă a mai multor partide. "Teatrele acum au început să semene cu partidele politice. Încotro bate vântul - acolo se îndreaptă și ele. Teatrele fac politică: sunt teatre de Guvern, de Parlament, de Plahotniuc, de Filat, de Chirtoacă. În teatru nu sunt oameni, care ar avea coaie. (...) Dacă teatrul din Moldova ar fi într-o criză, dacă ar avea loc un colaps interior, s-ar scutura ceva și s-ar vrea să se facă ceva. Dar la noi e o apatie, o moleșeală, așa, ca o balegă mare"<sup>6</sup>, se indignează Nicoleta Esinenco [29].

Dezastrul pe care-l văd actualii independenți în teatrele instituționalizate, îi unește pe aceștia într-un front comun sub steagul unui *alt teatru* cu o altă modalitate de exprimare. Dorind să-și manifeste libertatea de creație, artiștii nu mai acceptă să depindă decât de propria idee. Primul spațiu teatral underground este considerat fostul *Club 513* din Chisinau, capitala Moldovei, situat la subsolul Teatrului *Luceafarul*. Inaugurat de regizorul Mihai Fusu în martie 2009, acesta a existat până în toamna anului 2009. Timp suficient pentru a coagula o comunitate de independenți, chiar dacă artiștii de aici (Doriana Talmazan, Andrei Sochircă, Alexandru Plesca, Ghenadie Galcă) s-au dispersat pentru a crea echipe separate, cum ar fi, de exemplu, *Teatrul Spălătorie* (29 noiembrie 2010), *Teatrul unui singur actor* (31 ianuarie 2011), *Foosbook*. Ideea creării celui din urmă s-a și înaripat în fostul *Club 513*, chiar dacă deschiderea oficială

---

<sup>6</sup> Vladimir Plahotniuc este un politician și om de afaceri; Vlad Filat, este un politician și om de afacerii lider al PLDM; Dorin Chirtoacă este primar de Chișinău, prim-vicepreședinte al Partidului Liberal din Moldova.

datează cu premiera spectacolului *Nekrotitanium* (februarie 2012). De altfel, până a-și asuma ideea unei scene proprii, N. Esinenco a prezentat textele sale *Mame fără pizdă*, *Footage* în propria regie anume la 513. Acum se pregătește de lansare echipa independentă inițiată de Veaceslav Sambriș *Proiect Teatral "Etajul 5"*.

Din aceste, deocamdată modeste la număr, echipe alternative *Teatru-spălătorie*, plasat în barul *Gin Do & Contrabass* are un sistem managerial bine pus la punct de către directoarea Nora Dorogan. El lucrează într-un ritm susținut de reprezentații. Are o paletă vastă de activitate extra-teatrală pentru a atrage publicul. Aici s-au întruchipat ideile și experiența acumulată de unul dintre fondatorii teatrului timp de 10 ani de aflare în Europa. Este vorba de Nicoleta Esinencu - spirit rebel, copil teribil al noilor timpuri - cea mai publicată și montată peste hotare autoare dramatică din PM. Scrierile ei de teatru au fost prezentate în România, Republica Moldova, Suedia, Germania, Rusia, Japonia, Franța și Austria. Ea merită o atenție deosebită pentru scriitura inovativă, caracterul contestatar al operei, talentul de lider și activitatea complexă pe care o desfășoară. Deseori ea singură își montează textele.

Conceput ca manifest împotriva teatrelor mari și jucat în spații nonconvenționale, teatrul alternativ valorifică texte contemporane (sau aduce personaje reale în scenă prin intermediul tehnicii *verbatim*), testează noi idei, forme și metode artistice, stabilește o comunicare directă/interactivă cu spectatorii. În efortul creării unei contaculturi prin gesturi deseori anarhice (cum ar fi cyberpunk-ul moldovenesc *Necrotitanium*), teatrul underground preferă să caute noi resurse ale limbajului în estetica macabruului. Dar până și cei care se declară maeștri ai teatrului *noir* adoptă un stil ce combină parodia și umorul într-un spectacol mixat cu elemente ale altor domenii artistice, sau al *performance art*. Opțiunile artistice ale independenților sunt diferite. Ceea ce-i unește însă pe creatorii non-conformiști este necesitatea prezenței în acest teatru a mesajului social. Spre deosebire de teatrele mari, ce pun miza pe texte clasice, independenții își manifestă spiritul rebel prin textele contemporane care reflectă realitatea. Zona teatrală de interes major este cea a reacției imediate la problemele societății și teme tabuizate prin intermediul teatrului documentar. Alternativa vine să se impună ca un anti-sistem și un factor activ, care îndeamnă publicul la o alianță în scopul condamnării inerției mentale. În funcție de modalitatea de abordare a problemelor spinoase ale lumii înconjurătoare, am putea diviza experiențele alternative ale teatrului social în două categorii: (1) Realitatea redată documentar, (2) Realitatea redată artistic. Diferențele apar în funcție de cum se raportează la faptul real. Faptul extras din document istoric, de la o persoană concretă, sau din altă sursă.

#### 4.2.1. Teatrul documentar și starea de imunitate a faptului real

Evident, rădăcinile istorice ale teatrului documentar le găsim la Piscador. Însă de atunci când acesta și-a reflectat experiența, poziția partiinică și idealurile comuniste (similare cu cele ale altor clasici ai teatrului politic, printre care Bertold Brecht și Ernst Bush) în cartea *Teatrul politic* (1929) și până în prezent s-a produs o mutație esențială. Documentul în teatrul din Germania de altă dată servea drept mijloc ideologic de demonstrare a teoriei marxiste a determinismului social. Ghidat de metoda analizei critice a realității, spectatorul de altă dată trebuia să vadă modelul precis al societății în care procesele politice sunt determinate de cele economice. Mai mult ca atât, el trebuia să iasă din teatru înarmat cu gândul politic și dorința fermă de a schimba acest model prin lupta de clasă la nivel global. Toate acestea și-au găsit reflecția în capitolul *Teatrul documentar* din cartea pomenită mai sus.

Spre deosebire de teatrul documentar din timpurile apuse, care era unul al propagandei, teatrul structurat pe document (ca și cel structurat pe imaginar) cu impact socio-politic din RM de azi este unul al provocativității. Funcția documentului utilizat în producția autohtonă este tocmai cea a deideologizării și a combaterii propagandei comuniste, ținta concretă fiind PCR din conducerea lui Vladimir Voronin. El urmărește să stârnească sentimentul de indignare față de nedreptatea și ororile din viața cetății. Eforturile lui sunt cele de spargere a zidurilor în zonele interzise (familia, închisorile etc.); de implicare în problemele discomfortante; de lucru cu materialul traumatizant; de tămăduire a rănilor puoinde ale societății. Constatăm că "cel mai provocativ lucru a devenit adresarea omului către ceea ce îl înconjoară, către ceea ce aude fiecare seară la televizor, în ultima instanță – către sine însuși" [38].

În disonanță cu producțiile teatrelor instituționalizate, deseori monumentale și patetice, teatrul documentar autohton s-a afiliat curentului mondial postdramatic, apropiindu-se "mai mult de banal și de trivial, de simplitatea unei întâlniri, a unei priviri, a unei situații comune". [17, p. 356].

Imaginea integră a lumii, cu evenimente globale, procese universale și destine individuale incluse în contextul istoriei universale sunt lăsate trecutului. În trend sunt situații fragmentare, locale, particulare. Prin aceasta creatorii manifestă un gest de negare a valorilor și normelor impuse de imperiul sovietic. Eroul artistic este compromis. El este perceput ca o parte integrantă a fabricii prin care "... s-a încercat o transformare completă a ființei umane și construirea unui nou tip de personalitate – un fel de homo totalitaricus, – cu un suflet specific, calități intelectuale specifice și o conduită aparte. Standardizarea și unificarea individualității, dizolvarea individualității în masa, au fost menite să reproducă o mediocritate statistică a unui

individ; era nevoie de o sterilizare a ființei umane, sau cel puțin, eliminarea aspectelor ei individuale și personale" [36, p. 284-285]. În această ordine de idei, teatrul documentar contemporan nu mai are de a face cu arhetipul, ci cu individualitatea (de preferință una marginală). Iar dacă e să vorbim de o mulțime, locul poporul sovietic îl ocupă grupurile etnice. Spre exemplificare poate fi adus spectacolul-document *MI(N)ORITY*, realizat în 2016 de Veaceslav Sambriș, Mariana Starciuc, Ion Borș, Natalia Prodan, Dumitru Stegărescu, Dana Ciobanu, Vioara Câșlaru. Printr-un colaj de istorii, conținând controverse identitare, lingvistice și religioase, este reflectat climatul interetnic din Republica Moldova.

În linii mari se poate constata și faptul că buneii teatrului documenter au demarat procesul departajării de teatrul dramatic (prin montaj, colaj, construcții ritmice, forme extra-teatrale, precum *Ancheta – Oratoriu In 11 Canturi* de Peter Weiss), iar tineretul contemporan a adus acest proces în albia teatrului postdramatic. Drept rezultat, în prezent teatrul social/politic (implicit cel documentar), ca și alte producții postdramatice, nu își câștigă realitatea politic-etică "prin conținutul său în sensul tradițional. Dimpotrivă, face parte din constituția lui să declanșeze o spaimă, să lezeze niște sentimente, să producă dezorientare; toate acestea ar trebui ca, tocmai prin procese aparent "imorale", "asociale", "cinice", să-l oblige pe spectator să se confrunte cu propria lui prezență" [17, 364].

Prin refuzul dramaticului teatrul social din RM exprimă votum de neîncredere pentru Mass-media, care ocultează receptorului percepția prin povești false. Spectacolul *Kcmamu o nozode/A prpo despre datele meteo* realizat de Nicoleta Esinencu, Kira Semionov, Doriana Talmazan (15.02.2016), demonstrează cum propaganda și manipularea politică, folosite chiar și de cele mai "democratice" regimuri din lume, pot, aidoma intoxicării cu gaze toxice, duce la "tulburări în comportament / modificarea personalității / pierderea memoriei"<sup>7</sup>.

În condițiile actuale ale războiului informațional, pentru a evita învinuiri de gesturi politice angajate și comentarii părtașe ale evenimentelor, susținătorii de azi ai teatrului documentar recurg la Verbatim – una din cele mai radicale, dar mai eficiente tehnici de reflectare a realității.

Deși teatrul documentar e abia în faza articulării teoretice, anumite legi astăzi deja s-au stabilit. Astfel, creatorul nu are dreptul să schimbe, ori să manipuleze faptul extras din viață. Atitudinea față de el poate să transpară doar în dezbateri cu publicul înafara actului spectacular.

---

<sup>7</sup> De pe site-ul *Teatrului-Spălătorie*.

Actorul este doar purtător al informației documentare pe care e preferabil să o adreseze publicului (prezent și în calitate de focus-grup al investigației sociale) la rece, fără implicare emoțională. Cel implicat în proiect nu are dreptul să creeze în baza informației colectate pe teren. El este obligat să păstreze autenticitatea vorbirii donatorului de informație. Aflarea în scenă a martorului sau participantului la eveniment îl transformă în om-document.

Teatrologul Pavel Rudnev mai adaugă o lege, susținând că teatrul documentar nu poate fi supus "deformării estetice" [41]. Însă majoritatea creatorilor din RM includ în viziunea lor teatralitatea - cea de a treia noțiune de bază la care se referă Patrice Pavis în caracterizarea teatrului documentar (alături de montajul și funcția socială). Această "încălcare de lege", susținută și de emoție, consideră participanții teatrului documentar autohton, este extrem de utilă când trebuie să scoți spectatorul din anemia cauzată de toate deziluziile perioadei de tranziție.

Practicile alternative care se ocupă de propensiunea spre politic și social în mod documentar (lucrate, de obicei, în tehnica *verbatim*) încadrează spectacolele *A șaptea Kafana*, *Casa M.*, *Radical.md*, *Clear History*.

În 2001 Mihai Fusu vine cu inițiativa de a realiza un proiect social *A șaptea Kafana*, cu explorarea în premieră a tehnicii *verbatim*, axat pe traficul de femei. El își materializează ideea și în calitate de regizor, și în calitate de dramaturg, alături de Dumitru Crudu și Nicoleta Esinencu, cărora le solicită colaborarea în colectarea materialului documentar. Monologurile redau întocmai vocea reală a persoanelor intervievate din viață, păstrând toată stângăcia și incoerența exprimării. Nu tocmai același lucru se poate spune despre textul eroinei interpretate de Nelly Cozaru, elaborat pentru necesitățile artistice ale actului scenic. Sacadat și agresiv, el are funcția de instructaj-dresaj privind modul în care femeile traficate urmează să se comporte cu bărbații. Femeile nu au de ales. Pornite, clandestin, peste hotare, să-și găsească o muncă, ele s-au pomenit mințite și vândute în robie sexuală. Eroinele actrițelor Snejana Puică, Luminița Țicu, Olga Guțu, Oxana Bucuci, îmbrăcate în ceva asemănător cu niște cămăși de noapte albe și transparente pe corpul nud, apar ca niște figurine fragile gata să se spargă sub presiunea traficantilor. Tot soiul de murdărie fizică și spirituală în care sunt scufundate aceste ființe, regizorul o mai dizolvă, pe ici, pe colo, cu ceva pete luminoase. Crisparea se preschimbă în zâmbet atunci când auzim istoria despre cum un tânăr neexperimentat a împodobit odaia cu "baloane" – nimic altceva, decât prezervative umflate. Iar în final victimele, puternic luminate de proiectoare, sunt îngropate într-o ninsoare purificatoare, abundentă.

Respectând regulile teatrului documentar, actrițețe înrețin relații în primul rând cu spectatorul. Ele se deschid în fața acestuia, ca la un seans de psihoterapie. Nu întâmplător reprezentația este precedată de vocea psihiatrului, care le adresează un șir de întrebări.

*A șaptea Kafana* pune începutul corporealității în teatrul alternativ din RM. Spectacolul este foarte fizic. Regizorul construiește mizanscene dure ale corpurilor, care se convulsionează în varii combinații plastice ale brutalității.

Un veritabil documentar, dar și spectacol de o certă valoare artistică este *Casa M*<sup>8</sup> al laboratorului *Foosbook* în regia Luminita Țicu, cu Ina Surdu, Irina Vacarciuc, Snejana Puica și Mihaela Strâmbeanu. Spectacolul se definește tematic ca un protest împotriva violenței în familie. Vedem la începutul spectacolului patru femei frumoase, fardate, aranjate. Până și mama - eroină a unsprezece copii, care și-a ucis soțul-călău, apare în chip de păpușă, cu părul blond și îngrijit pieptănat, ciorapii albi, rochia cu buline. Borcanele foarte mari de sticlă, sclipitor de curate și ele la început, stau aranjate de-a lungul fundalului. De cum începe mărturisirea femeilor a calvarului prin care au trecut alături de soții lor, începe și agitația în scenă. Istoriile lor sunt diferite, iar soarta este una, de aceea și fraza pe care o tot repetă ele e aceeași: *Iaca așa trăim*. Fiecare femeie, cu gesturi nervoase, își umple propriul borcan cu materie fecală din WC, resturi de mâncare, mațe și pene smulse din găină. Spectatorii, aflați la doar câțiva pași de spațiul de joc tip studio, sunt supuși unui act de cruzime în momentul în care este opărită și jumulită găina. Asta pentru că ritualul culinar se asociază cu maltratarea fizică a eroinelor. La fel se întâmplă cu umplutura din borcanele ce ajung să exprime, de fapt, toată mizeria ascunsă de ochii lumii în interiorul eroinelor abuzate. Urmărim la fiecare dintre ele aceleași rotații de atitudini, aduse prin repetare la absurd: "Mai întâi m-a iubit, pe urmă a început să mă bată"... Și tot așa, la infinit. Fără nicio mișcare înainte. Întreg spectacolul actrițețe învârt roțile bicicletei pe loc, cu un aer resemnat și cu ochii ațintiți în gol. În final victimele necăjite și murdare stau aliniate în fața noastă cu mâinile întinse fără voință de-a lungul corpului, cu ochii plini de regrete, vise neîmplinite și lacrimi. Peste această imagine se suprapune fragmentul muzical *Please Forgive Me* a lui Bryan Adams (*Please forgive me I know not what I do/ Please forgive me...*), obținându-se o stare emoțională zguduitoare.

---

<sup>8</sup> Realizat în 2010, Casa M participă la Premiul Național de Teatru și Festivalul Золотая Маска din Moscova; Festivalul Dramaturgiei Românești din Timișoara (Premiul Ioan Strugari pentru cea mai bună interpretare este acordat actrițelor Snejana Puică, Mihaela Strâmbeanu, Ina Surdu și Irina Vacarciuc); Edinburgh Festival Fringe cu sprijinul Institutului Cultural Român din Londra (nominalizat la Premiul pentru Libertatea de Expresie, acordat de Amnesty International Scoția); Festivalul Internațional de Teatru din Tbilisi; Programul "Cei mai buni din Est" inițiat de Volkstheater din Viena.



Spectacolul este relevant prin faptul că perturbază mentalitatea patriarhală și stereotipurile existente, încurajând femeile să depășească prejudecățile și să scoată gunoiul din casă pentru a scăpa de el. Aici se ajunge la un nivel generalizant. Te face să te îndurerezi nu doar de femeile victimizate din Moldova. Cei care nu s-au debarasat de trecutul odios, care nu au izbutit să arunce scheleții din dulap, în orice țară nu s-ar afla, se pomenesesc pe aceeași undă dramatică a *Casei M*. Se simte în spectacol și o asuprire existențială. Jocul emoțional și vigurăs al actrițelor a fost aplaudat în spații culturale foarte diverse. Spectacolul continuă experiențele în domeniul corporealității. Se adoptă un tip anume de corelație a corpului cu instalația de sticlă (am putea numi în felul acesta borcanele de sticlă).

Performance-ul Nicoletei Esinencu *Clear History* (premiera 16 ianuarie 2012) pentru prima dată abordează un subiect istoric șters cu precauție din memoria noastră colectivă - Holocaustul din Basarabia (actuala Republică Moldova) și Transnistria, teritoriu românesc la acea dată. Prin varii documente de presă, arhivă, fotografii, inserturi audio/video, scrisori și date demografice de la recensământul din 1930/28, dar și prin mărturii ale victimelor, martorilor, făptașilor se recuperează evenimentul tragic al regimului mareșalului Ion Antonescu - masacrarea evreilor în 1941-1943. Gramatica regizorală e foarte simplă. De ambele părți ale microfonului din centrul scenei, lângă care stă actrița Doriană Talmazan, vedem două scaune pe care șed martorii de diferite etnii (Sambriș, Vacarciuc). Vestimentația este sobră, de culori neutre. Peste cei doi se proiectează imaginea documentelor, lăsând să vorbească istoria înșăși. Acest gen de spectacol - document le impune actorilor anumite rigori. Veaceslav Sambriș explică: "Aici e foarte important să nu interpretezi lucrurile cumva, adică să mergi cu exactitate pe mesaj, pe idee și pe ceea ce a spus omul, martorul. Să nu dea senzație de ficțiune în niciun caz" [5]. Așadar, actorii, cu glasul impersonal, relatează neimplicat (în română și rusă) autenticitatea documentului. Se fac auzite și vocile imprimare ale martorilor, cum e, spre exemplu, cea a bătrânului. El își amintește cum stătea, alături de alți copii, lângă groapa în care se mișca pământul. Acolo erau aruncați de vii cei cărora nle-au dezbătut dinții de aur și i-au dezbrăcat. Spectacolul surprinde prin cruzimea mărturiilor care nu fac decât să reflecte cruzimea statului față de cetățeni și a cetățenilor față de semenii lor. Pe loc se spulberă mitul despre moldovenii blajini și harnici, când descoperi cum ei, de fapt, au jefuit și au prădat oamenii de o altă etnie. *Clear History* - parte integrantă a programului-concept de acțiune socială și politică prin artă elaborat de *Teatru-spălătorie* - pune în dezbaterea publicului tema Holocaustul nu doar pentru a o scoate din tabu, ci și pentru a exclude cauzele care fac posibile astfel de tragedii : "Atunci când o putere autoritară se întâlnește cu o societate intolerantă (într-un context internațional "favorabil"), rezultatul este de regulă sîngeros. Viața noastră de zi cu zi și

spectacolele montate la teatrul Spălătorie (*A(II)Rh+ și Rogvaiv*, între altele) ne arată că societatea noastră este pregătită pentru o asemenea întâlnire. Discursurile naționaliste și fundamentaliste ale unor persoane publice și tăcerea "masei critice" nu fac decât să o grăbească" [20].

Un alt subiect legat de istoria Moldovei este adus în *Teatru-spălătorie* de regizorul din România David Schwartz cu titlul de *Moldova independentă. Erată* (2014). Acesta ne mărturisește: "am început de la mai multe exerciții de activare a memoriei și istorii personale, împreună cu echipa de actori (Ion Borș, Dumitru Stegărescu, Doriană Talmazan, Irina Vacarciuc), încercând să reconstruim împreună principalele evenimente publice și schimbări de ordin personal survenite de la independența Moldovei încoace" [28]. În procesul de lucru au fost implicate: presă, arhive media, documente publice, manuale școlare, poezii și cântece din ultimii 20 de ani.

Proiectul *Komunalka* vine în 2013 să înfăptuiască misiunea comunitar-socială a *Teatrului comunitar*. Inspirat dintr-un proiect similar de la Dresda, *Scena cetățenilor*, cu implicarea locuitorilor orașului, cei de la *Spălătorie* provoacă comunitățile să vorbească despre problemele lor. Jessica Glause din Germania, sprijinită de organizația Genderdoc-M, aduce în *Dragă Moldova, putem să ne pupăm puțin de tot* comunitatea gay. Cu excepția unui actor care joacă istoriile mai multor homosexuali, ceilalți sunt persoane reale, pe care creatorii au izbutit să-i smulgă din anonim și spaimă. Cu doi ani înainte de producerea performance-ului în cauză, naționaliștii și ortodoxiștii au făcut front comun pentru a se împotrivi unei legi antidiscriminare. Acest caz i-a determinat pe creatori să impună societății nevoia de toleranță.

Astfel, teatrul documentar din RM, influențat, în special, de practicile *Royal Court Theatre* din Marea Britanie și *Teamp doc.* din Rusia, tinde să se fixeze în realitate și chiar să se identifice cu ea. Faptul real nu este interpretat subiectiv și nu este supus transformării artistice. El este extras din viață în formă brută, neprelucrată și adus în fața publicului spre judecată și spre dezbateri.

#### 4.2.2. Faptul real sub presiunea ficțiunii

În această zonă a căutărilor alternative faptul real își pierde statutul de imunitate. El este scrutat prin mijloace artistice, mai degrabă sugerând caracteristicile lumii în care trăim. Un loc aparte este rezervat și pentru dimensiunea poetică. În felul acesta, teatrul alternativ social din cea

de a doua categorie pe care am n umit-o mai sus - realitatea redată artistic - reia aspecte controversate ale actualității și le transferă în ficțiune. El identifică mai multe producții: 2 versiuni ale piese Nicoletei Esinencu *Fuck you, Eu.ro.Pa!* (reg.: Valeriu Pahomi, Viorel Pahomi), *Antidot*, *Mame fără pizdă*, *Footage* (text și reg. N.Esinencu), *Kebab de* Gianina Carbutariu (reg. Olesea Svecclă), *Clovnul de la McDonalds* de Rodrigo Garcia, *Nekrotitanium* după Mitos Micleușanu și Florin Braghiș, *Lamentări* de Krzystof Bizio, *Sex & Perestroika* după Constantin Cheianu (reg. LuminițaȚicu), *Iepurii nu mor* după Savatie Baștovoii (reg. Ina Surdu), ș.a.

Cel mai cunoscut text al Nicoletei Esinencu, dar și al noii dramaturgii, *Fuck you, Eu.ro.Pa!* este un monolog în camera de baie. "De ce țipă cu atâta furie eroina din *Fuck you...*, de ce simte nevoia irezistibilă de a insulta, de a călca în picioare tot ceea ce strălucea odinioară ca un vis luminos în mizeria cotidianului (...)?", se întreabă Mirella Nedelcu-Patureau [19]. Într-adevăr, de ce? Că doar textul, de fapt, atestă o calmitate interioară prin pasajele structurate, compoziția-i circulară bine calculată și echilibrată. Simetria puternic impregnată în textura piesei nu ne vorbește de spontaneitate. Multiplele fraze de un singur cuvânt, îmbibate de umor negru și cinism, sună energetic, penetrant, dar nu și nervos. Cuvintele (printre ele schizofrenie) expuse în ordine alfabetică, la începutul și sfârșitul piesei, dau un ton de rigiditate. Nota aparent demențială se vrea susținută de multiplele repetări: enumerarea orgazmelor, adresările către Europa, invariabilele confesiuni *Tată, vreau să-ți spun ceva...* Cele două din urmă au pretenția elucidării gândului obsesiv. Toate acestea, însă, au în demersul provocativ al Nicoletei Esinencu o prezență formală. Șirul de înjurături nu este decât mimarea unui tic nervos. Nu o vedem pe Nicoleta Esinencu deloc crispată, în pofida faptului că ea este comparată de unii critici cu Sarah Kane. Putem spune, că Sarah Kane a realizat o tentativă nereușită de auto-art terapie cu piesa "4.48. Psihoza", după care s-a și sinucis. Dar nu putem spune că Nicoleta Esinencu e o fire traumatizată de regimul totalitarist și că încearcă și ea o auto-art terapie cu monologul său.

Autoarea este luată drept "vocea revoltată a unei tinere generații aflate în căutarea orientării politice și sociale, crescută atât cu șabloanele gândirii din comunismul de stat, cât și cu promisiuni goale ale capitalismului" [3, p. 5]. Nedelcu-Patureau vede în teatrul ei "o adevărată sete de "realitate", de "viață cotidiană".

"Amintirile erei sovietice sînt încă vii, căci ele au marcat copilăria eroilor noștri, și întâlnirea cu societatea de consum este un șoc: o lume de nesățui, obsedați de imaginile de hrană, de oameni care au crescut "fără zahăr" (...)" [19]. Poate nu știu alții, dar știu locuitorii din RM, și nu doar din auzite, că mizeria și foamea sunt mai reprezentative pentru prezent. Ceea ce a fost, în plan

alimentar, pe timpul sovietic trăit de Esinencu era un bine-mersi. Ei bine, disponibilitatea occidentalilor de a auzi povești de groază (cu un suport în realitate foarte modest, chiar dacă existent) face ca tema Nicoletei Esinencu să fie "marfă" dorită. Vârsta autoarei, mai ales în perioada conștientă, coincid cu o deversare masivă și în progresie a unor bunuri și brenduri care purtau o evidentă amprentă a Occidentului, dacă nu chiar se identificau cu el. Așa cum se întâmpla, bunăoară cu Pepsi-Cola. În 1972, Pepsi devine primul bun Occidental, vândut pe teritoriul URSS. Or, numele generic/emblematic tocmai al generației *homo sovieticus*-ilor care va urma acestei date (aparținând de ea și Nicoleta Esinencu cu al ei 1978 introdus în *metrică*) va fi acela de *Generation Pepsi*. Nici Esinencu, nici generația ei, nu au trăit realitatea pusă în paginile piesei *Fuck you, Eu.ro.Pa!* O astfel de realitate, la drept vorbind, nici nu a existat. De aceea nu poate fi vorba de o prezentare a realității, ci de o mistificare a ei, cum ar fi sărăcia exacerbată, cenzura mult prea aspră, cretinizarea populației. Elizaveta Morozova, printre alți teoreticieni ai teatrului, a semnalat asemanările dintre Trickester și "Artistul avangardist [care] este văzut ca o întruchipare modernă a chipului lui Trickster, iar provocativitatea lui – ca strategie de bază a artei avangardiste" [39]. Intr-adevar, indeplinind una din sarcinile artei provocative, Esinencu pur și simplu *i-a dus pe toți de nas*, asumându-și, fie și inconștient, rolul unui Trickster, acel șmecher care face trucuri și falsuri de tot felul la marginea permisibilității, bulversând calmitatea publică, inclusiv în Parlamentul din România și din RM.

În spectacolul de la Teatrul *Eugene Ioneco* creatorii suprapun acestui text propriile motivații și emoții. Regizorul Valeriu Pahomi ne vorbește prin mijloace scenice despre criza unei tinere traumatizate de regimul comunist, care nu se regăsește nici în Republica Moldova post-comunistă, nici în Europa. Actrița, vestimentată în haine vărgate de închisoare, ne sugerează că este prizoniera acelor "complexe comuniste" pe care i le-a creat țara de baștină [34]. "Fuck you, America! Fuck you, Europa! Fuck!", își înjură Talmazan propria condiție. Spectacolul e conceput pentru scena mică. Dar și această scenă se dovedește a fi mare pentru spațiul restrâns pe care îl ocupă actrița lângă cadă și budă. Monologul ei pare a fi un mesaj de adio a omului care e pe cale de a se sinucide. O vedem aplecată peste cadă într-o stare de profundă depresie, gata să alunece în ea. O mai vedem și aplecată de asupra budei, confruntându-se cu un puternic reflex de vomă. Actrița știe cum să adune tensiunile, făcându-ne să credem că orice clipă poate fi ultima. Publicul este pus în contact direct cu o suită de stări dureroase, care mai curând își găsesc suportul în jocul actriței, decât în textul piesei. În felul acesta echipa de la Ionesco conferă o poetică aparte nu doar realității sociale, dar și realității textului pe care-l pun în scenă. Se pare că

unii cronicari, vorbind despre piesa Nicoletei Esinencu, sunt captivi ai acestei poetici spectaculare.

La fel, din perspectivă artistică, este văzută realitatea dură a crizei a gazului din 2008. Este perioada când furnizarea de gaze rusești prin Ucraina a fost oprit. Locatarii Chișinăului preparau bucatele pe rugurile din fața blocurilor de locuit. Efectele crizei au fost resimțite în Estul Europei, dar și în o parte din Occident. Pentru a da viață textului *Antidot* Esinenco înființează pentru scurt timp Compania independentă METT (Mobile European Trailer Theatre). Tot ea, secundată de actorii Rodica Oanța, Valeriu Pahomi, Veaceslav Sambriș și Doriană Talmazan, pune textul în scenă. Performance-ul este dus la finalitate în coproducție cu Goethe Institut în cadrul proiectului european *After the Fall* (celebrând căderea Zidului de la Berlin). Centrul Expozițional *Constantin Brâncuși* găzduiește cinci reprezentații ale acestui performanță. Textul Nicoletei Esinenco "*Antidot* exploata, prin metafora mutabilă a gazului (mască de gaze, gaz lacrimogen etc.), o continuitate a relațiilor, chiar dacă mereu remodelate, dintre stat și cetățean, dintre sistem și individ. În spatele temei intoxicării (cu gaz și informațională), Nicoleta Esinencu explora, în spectacol, diversificarea formelor de supraveghere și manipularea social-comunitară" [23].

Unei transformări artistice radicale este supusă realitatea înconjurătoare și în cartea *Nekrotitanium* scrisă de Mitoș Micleușanu și Florin Braghiș. Evenimentele și oamenii sunt văzuți ca într-o oglindă strâmbă. O montare adecvată acestei optici deformatoare o realizează Luminița Țicu. Publicul de la *Foosbook* o receptează ca pe o parabolă politică. Criticul Dorina Khalil-Butucioc, spre exemplificare, vede în acest performanță o "elită politică dirijând sistemul politic din umbră". Iar pentru dramaturgul Dumitru Crudu, *Nekrotitanium* e un spectacol "despre cum nulitățile și lichelele au ieșit în față în cele două decenii de independență, punând mâna pe bani și pe putere și eliminându-le din joc pe adevăratele personalități ale istoriei noastre care chiar au avut cele mai bune intenții posibile și au încercat să schimbe ceva în țara noastră" [12].

Cartea *Nekrotitanium* păstrează legătura genetică cu emisiunea umoristică *Planeta Moldova*, autorii căreia sunt aceeași Micleușanu și Braghiș. Acest *cyberpunk moldovenesc*, cum își definesc autorii opera, este influențat de scriitorii provocatori ruși Vladimir Sorokin și Vladimir Pelevin. Prin reciclarea sensurilor, ei realizează ceva ce nu poate fi recepționat la mijloc. Ori place, ori ba. Probabil, pornind de la această dorință de a stârni reacții contrastante, Luminița Țicu realizează *Nekrotitanium* în alb-negru (*Foosbook*, 20 februarie 2012). *Nekrotitanium* aduce un aer de apocalipsă. Planeta Moldova pulsează cu violență criminală și psihoză. Se pare că unii locuitori se hrănesc cu viețile altora. În timp ce spitalul e plin de cadavre, anumite persoane

devin nemuritoare și atotputernice. Serafima Cozonac conduce o "corporație specializată în tehnici de accedere către lumea "de dincolo": 70 de fabrici de sicrie, 10.000 de magazine de pompe funebre, 30 de șantiere de extras marmură și granit pentru cripte și cavouri, 999 de cimitire, numeroase asociații de gropari și firme de tuning funerar" [9]. Se impun anumite paralele cu *Sufletele moarte* de Gogol în regia lui Nikolai Koleada, ultimul fiind părintele noii dramaturgii din Rusia. Ambele spectacole prezintă imaginea țării ca un tărâm al morții. Și ambele spectacole îmbină râsul cu scenele horror. Versiunea scenică a cărții se vrea un gest provocativ cu efect terapeutic. Romanul însuși, consideră creatorii spectacolului, este capabil, prin autoironie și tonalitate burlesc-grotescă, să tămăduiască bolile societății noastre, să producă o dezinhibare, să elimine complexe legate de statutul de băștinaș al Basarabiei. Regizoarea găsește printre personajele din roman și un prinț danez. De aceea, spectacolul, susține ea, ar putea fi perceput ca un Hamlet al zilelor noastre. Iată-l după gard, aidoma unui păpușar după cortină, ținând în mână craniul bietului Yorick. De altfel, gardul, pe care e zugrăvit conturul strâmb al unei case, este singurul element scenografic. În final din ștachetele gardului ținește foc de artificii. De ambele părți se luminează chipul Demiurgului tuturor acțiunilor sinistre din universul *Nekrotitanium*. Cu ținută de idiot solemn, actorul Alexandru Pleșca, susținut de câteva voci primitive, intonează un gen de incantație-îmn:

*Mă uit în ochi la americani,  
Mă uit în ochi la engleji,  
Mă uit în ochi la franțuji și nemți,  
Mă uit și la japoneji,  
La tăț în suflet numai una văd,  
La tăț în suflet numai una aud,  
La tăț în suflet numai una simt  
Invidia că nu-s moldoveni...*

*Nekrotitanium* este stilul de performance unde un singur performer își auto-reprezintă corpul, suprapunând expresia corporală pe cea verbală. Cu energie bine dirijată Pleșca nu doar se exprimă prin corp, ci exprimă totul prin corp. Prin exhibarea de sine el nu se identifică cu niciunul din personajele pe care ni le înfățișează. Aidoma unei ființe fantastice, alăptate cu votcă în loc de lapte, el își mișcă brațele în ritm de dans de parcă ar naviga prin această masă de oameni hidoși care se lasă călcați de buldozere în câmp, ori otrăviți cu chifteluțe de porc bolnav la praznice. Scriitorii și artiștii vizuali Micleușanu și Braghiș încearcă să legitimeze un nou gen

- Arta basa. Adică o artă a basarabenilor, cum erau numiți locătarii din Basarabia (actuala Republică Moldova) înainte ca aceasta să treacă în componența URSS în 1940. Mânași de hazardul spargerii normalităților, autorii se aventurează să facă cocteil de genuri într-un proiect comercial crud și primitiv, cât mai departe de literatură și cât mai aproape de pop cultural de categoria B. Iar echipa de creație a performance-ului a găsit soluții alternative corespunzătoare pentru a materializa în scenă intențiile autorilor. În felul acesta echipa de proiect de la *Foosbook*, alături de alți independenți din RM, scoate limitele impuse altădată de regim politic și de ideologia artistică care-l deservea.

Putem concluziona că ofensiva alternativei teatrale împotriva spațiului închis în primul deceniu post-comunist se înfăptuiește prin dimensiunea ei estetică, iar în deceniile următoare – prin dimensiunea politică.

Merită de subliniat, că performanțele estetice ale primelor spectacole în traseul evolutiv alternativ susțineau agenda politică a timpului. Revoluția în artă și revoluția în societate mergeau în pas, învingând cenzura artistică și politică.

Teatrul independent contribuie la o și mai mare deschidere a spațiului artistic închis altădată în dogmele comuniste. El include forme noi, precum: acție, lectură, proiect, text al acțiunii (fără interpretarea scenică ulterioară), spectacol-schiță, work in progress. Ultima formă nu mai semnifică doar o fază de lucru a creatorilor. Ea este ofertantă pentru public, ca acesta să continue lucrul început la o anumită fază singur, fără coparticiparea artiștilor.

Atitudinile alternative tot mai mult își fac loc în landsaftul scenic al Republicii Moldova, unde Artaud este Dumnezeu, iar teatrul cruzimii visat de el – icoana. Sincronizarea cu valorile europene merge pe multiple căi: participarea artiștilor moldoveni la proiecte, concursuri, ateliere, festivaluri, turnee internaționale etc. Cea mai eficientă, pentru lărgirea orizontului nu doar al artiștilor, ci și al publicului din Moldova, s-a dovedit a fi cea de organizare a festivalurilor internaționale: Bienala Teatrului *Eugène Ionesco*, Festivalul Internațional al Teatrului *Satiricus*, Festivalul Internațional al Ideilor Noi în Teatru FINT, Festivalul Internațional al Teatrelor de Cameră și Spectacolelor de Forme Mici *Moldfest.Rampa.Ru*, Festivalul Internațional de Teatru One Man Show *Poduri de teatru*, Festivalul Internațional al Școlilor de Teatru *ClassFest*, Gala Internațională a Teatrelor de păpuși *Teatrul Licurici*, Gala Internațională a Teatrelor de Păpuși *Sub căciula lui Guguță*. În cadrul acestor festivaluri și-au dat concursul artiști din diferite țări ale lumii, printre care România, Franța, Albania, Spania, Rusia, Lituania, Suedia, Italia, Japonia, Canada, Cehia, Belarus, Ucraina, Marea Britanie, Bulgaria, Serbia, Germania, Polonia, Elveția, Olanda, Georgia, Estonia, Coreea de Sud, Ungaria, Irlanda, India, Azerbaidjan, Turcia, Israel ș.a., îmbogățind paleta artistică locală cu multiple abordări conceptual-estetice.

De remarcat că teatrul alternativ din Moldova la ora actuală, cu foarte puține contra-exemple, este mai degrabă unul al temelor, decât al performanțelor. Teatrul independent mizează pe un spectru de teme incomode pentru teatrul de stat. El vorbește despre file neelucidate din istoria recentă, despre manipulare (media și politică), violența în familie, trafic de ființe umane, despre evenimentele care nu le găsim în manualele de istorie, despre efectele perfide ale ideologiei comuniste asupra minții unui copil, discriminarea homosexualilor și presiunile sociale asupra acestora ș.a. Dar și aici am avea de spus că cele mai dureroase teme ale societății abia așteaptă să fie abordate. Printre ele se numără: pauperizarea maselor și îmbogățirea elitelor, descreșterea numărului populației, corupția la toate nivelurile, lipsa protecției sociale, furtul granturilor acordate de Uniunea Europeană de către cei aflați la conducerea țării, creșterea criminalității, asistența medicală proastă, presiunea religiei asupra vieții culturale, devastarea clădirilor istorice, privatizarea spațiilor publice. Din aceste motive el nu poate fi pus alături de acea alternativă bazată pe estetism și pe angajament politic deopotrivă, pe care o urmărim în Țările Baltice, Georgia, Polonia, Rusia. Deseori în Moldova procesul colectării documentelor este mai complex și mai interesant decât rezultatul artistic.

Teatrul alternativ din această zonă pune o mare miză pe un alt tip de spațiu de joc și, mai ales, pe un alt tip de comunicare cu spectatorul. Paradox: spectatorul este momit să vină la o gustărică, la un păhăruț, la o muzicuță, la o discuție ș.a.m.d. ca, apoi, prin însuși actul spectacular să fie adus în stare de șoc emoțional. Cei veniți în sală, la bar, în troleibus, în atelierul cuiva, sau oriunde sunt veniți, devin pe loc prizonieri și sunt supuși torturii. Matricea afectelor arhetipice – printre altele mânia, disperarea, culpabilitatea, rușinea – sunt folosite astfel, încât calmul și buna dispoziție a oaspeților sunt pe loc aruncate în aer de imagini și expresii explozive. Capul fătului, ieșind din vagin în cadrele documentare (*Monoloagele vaginului* de Eve Ensler, reg. Nelly Cozaru, 2007), cadavrele însângerate din susnumitul performance *Visul*, extragerea cu mâinile goale a binecunoscutei substanțe din budă, la fel ca și opărirea, apoi sfâșierea găinei în amintita *Casa M*, umblatul eroilor cu frigărui pe sub nasul spectatorului și îndemnarea acestora de a gusta din ei, după ce abia s-u pișat pe mangel (*(A(II)Rh+*), executarea flotărilor în pielea goală în imediata apropiere de spectatori (*Mame fără pizdă*) nu ar fi unicele exemple pentru a demonstra această afirmație. Tactica de a pune în fața publicului lucruri respingătoare include și o harababură de cuvinte licențioase, rusisme, regionalisme, argou de stradă. Dar până la urmă creatorii provocativi, imitând uneori un comportament deviant, aidoma celor din exemplele aduse, ajung să contrapună norma și forme noi, avangardiste de creație.



Scandalurile teatrale se fac premeditat cu scopul de a zdruncina amorțeala publică. Ceea ce s-a și întâmplat cu *Fuck you, Eu.ro.Pa!* și cu *Monoloagele vaginului*. Drept rezultat spectacolele au fost interzise. Mai târziu ele au fost reluate cu alte titluri: *Stopped, eu.ro.pa!*, cum s-a mai spus și *Monoloagele foarte intime*. Anume lor li se datorează faptul că astăzi putem vorbi de o pluralitate artistică. Peisajul teatral nu mai e acel de altă dată. Doctrinile de calibru – metanarativele - s-au prefigurat într-o multitudine de micronarative. Funcția narativă pierde astfel de obiecte funcționale, cum sunt "marele erou" și "marele scop" [40]. În consecință, teatrul alternativ rămâne în poziție de ofensivă, luptând pentru libera exprimare și extinderea progresivă a spațiului artistic. Este un atac susținut împotriva capacității operative a teatrului tradițional, a formelor sclerozate, a stereotipurilor. Cucerirea unui nou obiectiv constă în reînnoirea masivă a teatrului din RM.



*Nekrotitanium* după Mitoș Micleușanu & Florin Bragiș în regia Luminiței Țicu, Laboratorul Teatral *Foosbook*

### Întrebări recapitulative

- Care este diferența de administrare între teatrul instituționalizat și cel alternativ?
- Prin ce se caracterizează estetica teatrului alternativ?
- Care sunt cele două linii directorii în teatrul social?
- Cum are loc căutarea unei noi auditorii productive și constituirea unor noi situații comunicaționale?
- Care este specificul tehnicii verbatim?

### Bibliografie

1. Alexander. B. K. *Performing Black Masculinity: Race, Culture, and Queer Identity*. New York: Rowman Altamira, 2006. 282 p.
2. Arta și cenzura în comunism. [online]. <http://yorick.ro/arta-si-cenzura-in-comunism/> (citată 25.02.2016)
3. Babias M., Hentzsh S. "Cuvânt-înaine". Preface. Type A (II) Rh+. Nicoleta Esinencu. Köln: Verlag der Buchhanlung Walther König, 2007. Print.
4. Banu G. Peter Brook. *Spre teatrul formelor simple*. București: Unitext, 2005. 359 p.
5. Borzin A. Un regizor moldovean la Moscova. [online]. Ziarulnational.md. <http://ziarulnational.md/un-regizor-moldovean-la-moscova/> (citată 21.12.2013).

6. Brady S. *Performance, Politics, and the War on Terror: "Whatever it Takes"*. London: Palgrave Macmillan, 2012. 203 p.
7. Brecht B. *Scrieri despre teatru*. București: Univers, 1977. 272 p.
8. Cheianu C. *Visuri*. Catalogul Taberei de Dramaturgie organizată de Ministerul Culturii, Centrul de Arte Coliseum și Fundația SOROS, 1997, 15 august. Chișinău: Combinatul Poligrafic, 1997. 8 p.
9. Ciobanu V. Fantezii "negre" cu Planeta Moldova. *Contrafort.md*. Revistă de literatură și dialog intercultural [online]. <http://www.contrafort.md/vitalieciobanu/?cat=6> (citată 18.06.2011).
10. Cotsell M. *The Theater of Trauma: American Modernist Drama and the Psychological struggle for the American mind, 1900-1930*. Berlin: Peter Lang, 2005. 385 p.
11. Crudu, Dumitru. "Interviu cu regizoarea Luminița Țăcu: Necrotitanium pe scena unui teatru din Chișinău." *Cotidianul național Timpul* [online]. <http://www.timpul.md/articol/interviu-cu-regizoarea-luminita-tacu-necrotitanium-pe-scena-unui-teatru-din-chisinau-31728.html> (citată 16.04.2012).
12. Crudu, Dumitru. "Un spectacol despre nulități și ticăloși." *Cotidianul național Timpul* [online]. <http://www.timpul.md/articol/un-spectacol-despre-nulitati-si-ticalosi--31727.html> (citată 07.04.2013).
13. Dominic A. Germania intelectuală de azi. *Expresionismul*. *Expresionismul în teatru și în arte*. Semnal teatral. An III-IV, 1-4 (II-14)/1997, 1-2 (15-15)/1998 Editura Unitext, p. 31-33.
14. Gassner J. *Formă și idee în teatrul modern*. București: Meridiane, 1972. 281 p.
15. Ghițulescu, Mircea. *Istoria literaturii române*. București: Tracus Arte, 2008.
16. Horghidan R-A. *Devised Theatre: A Change of Paradigm in Romanian Theatre*. *Cultural Intertexts, Year 2.*, Vol. 4, 2015, p. 78-89.
  
17. Lehmann H-T. *Teatrul postdramatic*. Colecția FNT. București: Unitext, 2009. 408 p.
  
18. Nechit, Irina. *Godot eliberatorul. Periplu teatral*. Chișinău: Cartier, 1999. 166 p.
19. Nedelcu-Patureau, Mirella. "Teatrul Nicoletei Esinencu. Despre scrișnetul umorului negru venit de peste Prut." *Observatorcultural.ro*. *Observatorul cultural* [online]. <http://www.observatorcultural.ro/articol/teatrul-nicoletei-esinencu-2/> (citată 03.09.2008).
20. Negură P. "Clear history" la teatrul Spălătorie: un manifest de neuitare." *Cotidianul național Timpul* [online]. <http://petrunegura.blogspot.md/2012/01/clear-history-la-teatrul-spalatorie-un.html> (citată 13.03.2013).
21. *Non-provocative Defence: The Search for Equal Security*. Edited by Jasjit Singh, Vatroslav Vekarić. New Delhi: Lancer International Press, 1989. 257 p.
22. Papagiannouli Ch. *Political Cyberformance: The Ettheatre Project*. London: Palgrave Macmillan, 2015. 144 p.
23. Popovici I. Întoarcerea acasă a Nicoletei Esinencu. [online]. <http://www.observatorcultural.ro/articol/teatru-intoarcerea-acasa-a-nicoletei-esinencu-2/> (citată 11.12.2013).
24. Radulescu D. *Theater of War and Exile: Twelve Playwrights, Directors and Performers from Eastern Europe and Israel*. Jefferson, North Carolina: McFarland, 2015. 264 p.
25. Runcan, Miruna. Atingerea umană – sau despre maturizarea teatrului de implicare socială. *Gazeta de artă politică*. [online]. <http://artapolitica.ro/?p=311> (citată 06.04.2013).
26. Scalmer S. *Dissent Events: Protest, the Media, and the Political Gimmick in Australia*. Australia: UNSW Press, 2002. 218 p.
27. Schechner R. *Performance – introducere și teorie*. București: Unitext, 2009. 301 p.
  
28. Schwartz D. "Ori de câte ori vorbim despre sisteme socialiste vs. sisteme capitaliste, operăm cu un dublu standard revoltător". Interviu cu Petru Negură. *Platzforma.md*. Portalul platzforma.md [online]. <http://www.platzforma.md/ori-de-cate-ori-vorbim-despre-sisteme-socialiste-vs-sisteme-capitaliste-operam-cu-un-dublu-standard-revoltator/> (citată 11.02.2014).
29. Sergheev N. "Nicoleta Esinencu și bălegarul teatrului moldovenesc." *Allfun.md*. [online]. <http://allfun.md/index.php/article/22624> (citată 15.04.2014).
30. Sfârșitul regiei, începutul creației colective în teatrul european. *The End of Directing, The Beginning of Theatre-Making and Devising in European Theatre*. Editor Iulia Popovici. Cluj-Napoca: Tact, 2015. 325 p.
31. Sonen G. *Tehnica Laban*. Catalogul Taberei de Dramaturgie organizată de Ministerul Culturii, Centrul de Arte Coliseum și Fundația SOROS, 1997, 15 august. Chișinău: Combinatul Poligrafic, 1997. 8 p.
32. Sowinska A. *Reality From the Bottom Up: Documentary Theatre in Poland*. In: *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. Edited by Martin C. London: Palgrave Macmillan, 2010. (p.72-80), 256p.
33. Stayan J.L. *Modern Drama in Theory and Practice*. Volume 3. *Expressionism and Epic Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. 244 p.
34. Talmazan Doriana. *Moldova mi-a dezvoltat un șir interminabil de complexe comuniste*. *Teatrație*, revista UNITEM (Uniunii Teatrale din Moldova). Ediție specială consacrată Teatrului *Eugène Ionesco*. Chișinău: Prut internațional, 2006, p. 58
35. *The Performance of Power: Theatrical Discourse and Politics*. Edited by Case S.-E., Reinelt J. G. Iowa: University of Iowa Press, 1991. 306 p.

36. Totalitarianism and Political Religions, Vol. 1: Concepts for the Comparison of Dictatorships. Edited by H. Maier. London and New York: Routledge, 2004. 424 p.
37. Woodward G.Center Stage: Media and the Performance of American Politics. New York: Rowman & Littlefield, 2007. 201 p.
38. Астровская О. Театр или doc? Культурный журнал *Стол* [online]. <http://pishivstol.ru/journal/teatr-ili-doc/> (citat 30.11.2013).
39. Морозова Е.А. Провокативность как метод социально-психологического воздействия (на примере авангардного искусства) [online]. <http://rubtsov.penza.com.ru/chitar/7/morozova.htm>. (citat 02.02. 2010).
40. Рзаева Р.О. Конец метанарративов в конетексте проблематики прошлого и вызовов будущего. Вопросы философии. [online]. [http://vphil.ru/index.php?option=com\\_content&task=view&id=900](http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=900) (citat 04.04.2014).
41. Руднев П. Этика документального театра. [online]. <http://postnauka.ru/video/13744> (citat 29.06.2013).
42. Смолянская Н. Странные художники – странное творчество. Обзор международной научной конференции. МГУ 6 октября 2004 г. Опубликовано в журнале НЛЮ, 2004, № 70 [online]. <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/70/sm37.html> (citata 23.03.2010).

Autor: Angelina Roșca, dr. prof. univ.inter., Maestru în Arte

*Gesturi artistice în procesul teatral contemporan*

Redactor științific: Svetlana Târțău, dr. prof. univ.inter., Om Emerit

Redactor literar: Alexandru Roșca, doctor în politologie