

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

**TEORII ȘI PRACTICI PROVOCATIVE ÎN ARTELE SPECTACULARE ȘI
PERFORMATIVE CONTEMPORANE**

Ciclul II Masterat

Autor

Angelina Roșca,

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

Chișinău - 2016

Teorii și practici provocative în artele spectaculare și performative contemporane

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

Redactor științific:

Svetlana Târțău, dr. prov.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

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții

*Teorii și practici provocative în artele spectaculare și performative contemporane: Curs de
lecții pentru masteranzi (ciclul II)*

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Facultatea Teatru, Film și Dans, Catedra
Dramaturgie, Teatrologie și Scenografie; autor Angelina Roșca; red. șt.: Svetlana Târțău

50 ex.

ISBN 9789975407380

TEORII ȘI PRACTICI PROVOCATIVE ÎN ARTELE SPECTACULARE ȘI PERFORMATIVE CONTEMPORANE

C U P R I N S

Adnotare.....	5
Introducere.....	6
Tema 1 PROVOCATIVITATEA VĂZUTĂ CA UNUL DIN FACTORII CE ASIGURĂ VIVACITATEA ARTEI	
<i>Conținut</i>	8
1.1. Cuantificarea termenului și specificul actului provocativ.....	8
1.1.1. Definiția și funcțiile <i>provocativității</i>	8
1.1.2. Trăsături definitorii ale teatrului provocativ.....	10
1.1.3. Rolul provocativității în schimbarea paradigmei teatrale.....	14
1.2. Mișcarea festivalieră de susținere și promovare a provocativității.....	16
1.2.1. Provocativitatea lui Oskaras Koršunovas - deținătorul Premiului Europa pentru Noua Realitate Teatrală).....	18
<i>Întrebări recapitulative</i>	22
<i>Bibliografie</i>	22
Tema 2 SPECIFICUL PROVOCATIVITĂȚII ÎN AVANGARDĂ, MODERNISM, POSTMODERNISM	
<i>Conținut</i>	23
2.1. Influența avangardei și a postmodernismului asupra provocativității artistice globale.....	24
2.2. Preferențialitatea teoretică a postmodernismului.....	26
2.3. Jocul mitului, semnului și al postmodernului în arta provocativă.....	28
2.3.1. Mitul ca <i>sistem semiologic</i> în concepția lui Roland Barthes.....	28
2.3.2. Jocul în accepție postmodernistă	31
2.3.3. Corelația mitului cu istoria.....	33
<i>Întrebări recapitulative</i>	36

<i>Bibliografie</i>	37
Tema 3 PERFORMANCES PROVOCATIV, TEATRU PROVOCATIV: INTERACȚIUNE ESTETICĂ	
<i>Conținut</i>	38
3.1 Performancesul provocativ și sistemul său liminal de coordonate	38
3.2. Puncte de contact între performances și teatru.....	40
3.2.1. Strategia idiotismului în practicile provocative	41
3.2.2. Corporalitatea.....	44
3.2.3. Efecte și metafore picturale	47
3.2.4. Ready Made.....	48
<i>Întrebări recapitulative</i>	49
<i>Bibliografie</i>	49
TEMA 4 FORME PROVOCATIVE: DEFINIȚIE ȘI CLASIFICARE	
<i>Conținut</i>	51
4.1. Provocarea prin agresiune.....	51
4.2. Provocarea prin autoagresiune.....	53
4.3. Provocarea prin răs.....	55
<i>Întrebări recapitulative</i>	58
<i>Bibliografie</i>	58

Adnotare

Cursul *Teorii și practici provocative în artele spectaculare și performative contemporane* răspunde imperativului timpului nostru în care provocativitatea a devenit un fenomen global în viața socio-culturală mondială. Ea constituie trăsătura dominantă a artei contemporane. Datorită acesteia se produce schimbarea paradigmei estetice și restructurarea radicală în procesul teatral universal. Cursul pune accent pe relația provocativității cu avangarda, modernismul și postmodernismul. Se face comparația performance-ului (pentru prima dată adus în curriculum-ul universitar autohton) cu teatrul și se oferă modele de îmbinare ale elementelor spectacolului cu cele ale performance-ului. Cursul propune un tur de orizont asupra formelor provocative, oprindu-se asupra celor mai relevante, cum ar fi: provocarea prin agresiune; provocarea prin autoagresiune; provocarea prin lipsa actului artistic; provocarea prin imitarea acțiunii nule; provocarea prin lipsa sensului. Sunt puse pe tapet practicile formocreative ale lui Richard Schechner, clasicul teatrului provocativ universal. Urmează experiențele de anvergură ale regizorilor care dau tonul în lume. Printre ei se numără: Krystian Lupa, Rodrigo García, Pippo Delbono, Jozef Nadj, Krzysztof Warlikowski, Thomas Ostermeier, Luk Perceval, Andriy Zholdak, Kama Gingas, Lev Erenburg, Kirill Serebrennikov, Iuri Butusov, Konstantin Bogomolov, Alvis Hermanis, Oskaras Koršunovas, Alexander Hausvater, Silviu Purcărete, Radu Afrim.

Cuvinte cheie: *Teatru provocativ, performance provocativ, funcții provocative, forme provocative, erou provocativ, concepții extremale, sistem semiologic, metalimbaj, interacțiune estetică, discurs schizofrenic.*

Annotation

The provocative theories and practices of contemporary performing and visual arts course of lectures meets the imperative of our time, where provocativity had become a global phenomenon of the socio-cultural life. It is the dominant feature of the contemporary art, leading to the change of the aesthetic paradigm and a radical restructuring of the universal theater process. This course emphasizes the relationship between the provocativity and the avant-garde, modernism and postmodernism. A comparison is made between performance art (first brought to the local university curriculum) and the theater, offering patterns of combining elements of the show with those of the performance. The course comprises a review of the most relevant provocative forms, such as the challenge by aggression; the challenge by self-aggression; the challenge by lack of the artistic act; the challenge by mimicking the lack of action; the challenge by the lack of meaning. Also, the form-creative practices by Richard Schechner are presented, a classic of the universal provocative theater, followed by the most important creations signed by the most prominent directors, setting the style in the world. Among them there are: Krystian Lupa, Rodrigo García, Pippo Delbono, Jozef Nadj, Krzysztof Warlikowski, Thomas Ostermeier, Luk Perceval, Andriy Zholdak, Kama Gingas, Lev Erenburg, Kirill Serebrennikov, Iuri Butusov, Konstantin Bogomolov, Alvis Hermanis, Oskaras Koršunovas, Alexander Hausvater, Silviu Purcărete, Radu Afrim.

Keywords: *Provocative theatre, provocative performance, provocative functions, provocative forms, provocative hero, extreme concepts, semiotic system, metalanguage, aesthetic interaction, schizophrenic discourse.*

Argument

Disciplina *Teorii și practici provocative în teatrul 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.

Ținând cont de specificul torentului, ce încadrează masteranți de diferite profiluri artistice, am conceput un curs interdisciplinar, în care provocativitatea este văzută din perspectiva mai multor domenii de creație și de știință. Cursul în cauză este un product intelectual original, rod al sintezei celor citite, văzute și analizate de către autor în experiența de președinte și membru al luriului în multiple festivaluri internaționale în diferite țări, dar și de critic-expert al festivalurilor, care zilnic analizează producțiile artistice în fața publicului. Deși ponderea experienței personale este vizibilă, autoarea se bazează pe surse teoretice solide din domeniul teatrului, dar și din alte domenii, care vin să fundamenteze aspectul interdisciplinar al cursului, oferindu-i deschideri spre pictură, dans, cinematografie și chiar spre psihologia artei.

Provocativitatea a intrat temeinic în norma civilizațională contemporană. Ea domină scena socio-culturală mondială, afectând toate sferile: politica, psihanaliza; ziaristica (deja este înrădăcinat termenul de interviu provocativ), medicina etc. Trăvialul provocativ în toate sferile activității umane, afișează efortul de a ieși de sub povara teoriilor și formelor moarte pe care ni le-am însușit.

Întreaga lucrare *Teorii și practici provocative în artele spectaculare și performative contemporane* prezintă o coerentă argumentare a tezei, că provocativitatea este trăsătura dominantă a artei contemporane. Mai mult ca atât, ea este unul din factorii ce asigură vivacitatea artei. Prin ea este asigurat schimbul formațiunilor estetice în procesul artistic mondial.

Cursul propune să ofere viitorilor specialiști o busolă de orientare în procesul artistic contemporan. Cu ajutorul lui ei vor putea stabili unde se află hotarul între provocarea destructivă și cea acmeologică, catalizatoare a dezvoltării și reînnoirii artei.

Provocativitatea este principalul element al practicii artistice, implicit al celei spectaculare, din secolul XXI. Datorită acesteia se produce schimbarea paradigmei estetice și restructurarea radicală a landsaftului teatral. Autorul face un tur de orizont asupra formelor provocative, oprindu-se asupra celor mai relevante, cum ar fi: provocarea prin agresiune; provocarea prin autoagresiune; provocarea prin lipsa actului artistic; provocarea prin imitarea acțiunii nule; provocarea prin lipsa sensului.

Sunt puse pe tapet practicile formocreative ale lui Richard Schechner, clasicul teatrului provocativ universal. Urmează experiențele de anvergură ale regizorilor care dau tonul în lume. Printre ei se numără: Krystian Lupa, Rodrigo García, Pippo Delbono, Jozef Nadj, Krzysztof Warlikowski, Thomas Ostermeier, Luk Perceval, Andriy Zholdak, Kama Gingas, Lev Erenburg, Kirill Serebrennikov, Iuri Butusov, Konstantin Bogomolov, Alvis Hermanis, Oskaras Koršunovas, Alexander Hausvater, Silviu Purcărete, Radu Afrim etc.

Cursul vine să acopere lacunele curriculumui, unde arta contemporană din domeniu are o prezență mai mult decât modestă și se oprește în marea sa parte (atât la AMTAP, cât și în alte instituții) aproximativ la anii 50 ai secolului trecut. Iar performance-ul lipsește cu desăvârșire. Sperăm că acest curs teoretic va provoca și apariția unui curs practic de Artă performativă, așa cum s-a întâmplat în instituțiile avansate din lume. La ora actuală nu mai este posibilă pregătirea cadrelor calificate pentru piața artistică, dacă viitorii specialiști nu sunt obișnuiți să îmbine datele spectacolului cu cele ale performance-ului. Din aceste considerente una din teme se referă la comparația performance-ului cu teatrul. Este pus accentul pe performance, ca o practică interdisciplinară. Familiarizându-se cu această disciplină, masteranzii vor găsi răspunsul la întrebarea ce se întâmplă azi cu performance-ul și care sunt strategiile lui de dezvoltare.

În procesul predării materialului din paginile ce urmează masteranzii vor fi îndemnați să gândească creative, să experimenteze, să iasă din capcana propriilor stereotipuri, să perceapă, dar și să creeze în stil și cu un limbaj modern.

Scopul final al cursului rezidă în integrarea tinerilor în contextul profesional spre schimbarea progresivă a procesului artistic existent.

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 procedeelelor 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 expozitiv cu sarcini de învățare euristică prin metode expozitiv-euristice etc.

Tema 1. PROVOCATIVITATEA VĂZUTĂ CA UNUL DIN FACTORII CE ASIGURĂ VIVACITATEA ARTEI



Hamlet de Oskaras Koršunovas

Conținut

1.1. Cuantificarea termenului și specificul actului provocativ

1.1.1. Definiția și funcțiile *provocativității*

1.1.2. Trăsături definitorii ale teatrului provocativ

1.1.3. Rolul provocativității în schimbarea paradigmei teatrale

1.2. Mișcarea festivalieră de susținere și promovare a provocativității

1.2.1. Provocativitatea lui Oskaras Koršunovas - deținătorul Premiului Europa pentru Noua Realitate Teatrală)

Cuvinte-cheie: viziuni provocative, comportament deviant, epatare, scandal artistic, risc artistic, concepții extremale, paradigmă

1.1. Cuantificarea termenului și specificul actului provocativ

1.1.1. Definiția *provocativității*

Prezentăm o sinteză a mai multor dicționare cu termenul *Provocare* (din fr. *provoquer*, lat. *provocare*).

Folosirea termenului *Provocare* în sens destructiv: sfidare, sfruntare, chemare (~ *cuiva la luptă*); declanșare (~ *unei puternice reacții*); aducere a cuiva, prin diverse acțiuni ilicite, într-o stare de tulburare favorabilă comiterii unei infracțiuni; producere artificială a unei boli, a unui avort; întărire, ațîtare, instigare la acțiuni nesocotite sau necinstite; a aduce pe cineva, prin acte de violență, într-o stare de iritare; a îndemna la acțiuni dușmănoase; a excita prin comportare, atitudine; a scandaliza. (Surse: MDN '00 (2000), DLRLC (1955-1957))

Folosirea termenului *Provocare* în sens constructiv: a determina, a constitui; a produce intenționat un eveniment, un proces, un fenomen; a chema, a invita pe cineva să participe la o competiție, la o întrecere; a îndemna, a stimula printr-un act de sfidare; a chema, a invita (pe cineva) la o întrecere, la un joc. (Surse: MDN '00 (2000), DEX '09 ș.a.)

De remarcat că *provocarea* (extrasă din circuitul german/latin/francez de percepere, are alură preponderent negativă) este înțeleasă ca ceva dăunător celui ce răspunde la actul de provocare. Pe când *provocativitatea*, provenită de la englezescul *provocative* (extrasă din circuitul englez de percepere, are alură preponderent pozitivă) este înțeleasă ca ceva formocreativ, ofertant, stimulator. Până și în cele mai radicale manifestări, cu rare excepții, practicile artistice provocative îndeplinesc o funcție acmeologică, prin intermediul cărora se realizează schimbări prosociale și sunt stimulate procese socio-psihologice pozitive. În pofida imaginilor terifiante, cadrului sinistru și a formelor agresive explorate de creatorii din această zonă spirituală, provocativitatea artistică contemporană este percepută ca o caracteristică benefică.

Savanții folosesc anume termenul *provocativ*, punând accent pe rolul primordial al provocativității în arta secolelor XX-XI. Ea a stat la baza creațiilor din cadrul variilor curente: constructivismul, futurismul, surrealismul, minimalismul, conceptualismul, etc. Savanții privesc provocativitatea din diverse perspective: "**strategie** principală, caracteristică artei secolului XX"; **funcție** pentru a crea o nouă estetică letală (Morozova E.); "**metoda** de experimentare", "**procedee** estetice" (Șapir M.); "**mecanism** provocativ" (Rudnev V.) etc. Bine-cunoscutul cercetător de avangardă A. Flaker lansează, de asemenea, conceptul de "provocare estetică."

E. Morozova conturează două modalități distincte de acționare asupra obiectului în cazul 1) actului provocator și în cazul 2) actului provocativ:

1) Provocarea este o acțiune pe care subiectul provocării (S) o exercită asupra altor oameni (obiectul provocării – O) cu scopul de a obține o anumită reacție din partea obiectului provocării (O) prin a perturba așteptările și viziunile acestuia și prin a schimba brusc metoda de acționare,

deseori ajungând la frustrările psihologice ale obiectului și la încălcarea normelor de comportament social.

Provocativitatea poate fi formulată în felul următor:

2) Provocativitatea potențează creativitatea: subiectul provocării (S), în cazul de față artistul, deschide în fața oamenilor noi posibilități, perturbând normele existente; prin propriul exemplu stimulează obiectul provocației (O) în vederea spargerii tiparelor, stereotipurilor, schimbării atitudinii față de ceva; prin aceasta el îndeplinește funcția de catalizator, contribuind la înnoirea/dezvoltarea sistemului de valori al obiectului, dar și a gustului acestuia, precum și a orientărilor personale.

Provocativitatea adesea recurge la o critică combativă a unor noțiuni comun acceptate. Ea ne arată că ceea ce luăm drept sigur este, de fapt, o construcție istorică, o concepție prefabricată, un mit social, o anumite teorie care a ajuns să ne pară atât de firească, încât n-o mai percepem ca atare.

Provocativitatea își justifică pretenția de a produce schimbări progresive în artă (oferă șansa unor noi interpretări, reînnoirii limbajului etc.), dar și în societate. Ironizarea unor fenomene care apar în societate contribuie la eliminarea răului. În consecință, provocativitatea este unul dintre mecanismele cele mai vechi, pe care le-a elaborat cultura, pentru a rezolva cele mai complexe probleme de guvernare a dezvoltării persoanei umane și a managementului societății.

Evidențiem următoarele funcții pozitive ale provocativității: 1) permite conturarea mai evidentă a hotarelor artei, lărgind cadrul permisibilității și sporind gradul de toleranță în societate; 2) sparge tabuurile, de la cele sexuale, la cele sociale; 3) contribuie la schimbarea paradigmei artistice; 4) distruge stereotipurile; 5) schimbă radical concepțiile, mijloacele artistice, procedeele, modelele de organizare a procesului artistic; 6) condiționează apariția esteticilor radicale; 7) înfăptuiește reforme artistice.

1.1.2. Trăsături definitorii ale teatrului provocativ



Tablouri de Vlodko Kostyrko din expoziția *Ukraina. În așteptarea eroului*

Provocativitatea apare acolo unde se regăsesc cel puțin următoarele elemente de definiție:

- ***Get out of the comfort zone!***

Actul provocativ nu poate fi unul delicat față de spectator. Artiștii simt nevoia să-l scoată pe spectator din starea de confort și a percepțiilor obișnuite, "să-l facă să acționeze, să înfăptuiască un act curajos, capabil să zdruncine conștiința osificată de obișnuitul și inertul mers al lucrurilor" [27, p. 189]. Se manifestă interesul pentru anomalii, marginalitate, cotidian, secundar, banal, obișnuit, experiențe autobiografice intime; accentul cade pe *cum se vede* și nu pe *cum se simte*. Obiectul artei provocatoare sunt aspectele negative ale comunicării umane, exprimate de către artist-actor ca o demonstrație a ideilor de non-comunicare, anxietate, singurătate, nostalgie, lipsă de înțelegere, excelență, amenințări, plictiseala, etc.

- ***Comunicare provocativă ca modalitate a discursului conflictual***

Comunicarea conflictuală ar trebui să fie considerată ca parte a existenței conceptului mai larg - discursul de conflict, obiectivele căruia sunt în conflict cu orientarea pozitivă a comunicării. Specificul comunicării în cadrul discursului conflictual constă în faptul că comportamentul participanților reflectă atitudinea emoțională negativă a comunicanților față de partener, situație și factorii ce l-au produs. Discursul conflictual se caracterizează prin încălcarea normelor de interacțiune și cooperare, ciocnirea orientărilor de valoare și a intereselor părților implicate în conflict. Obiective discursului conflictual sunt unele anti-etichetă, ce vin în contrar direcției pozitive a comunicării și conduce la destabilizarea relațiilor participanților de comunicare. Comunicarea provocativă creează un spațiu mai larg pentru apariția unui conflict de comunicare ce se manifestă la nivelul de "grup de actori - grup de spectatori" sau "actor- grup de spectatori", exprimat verbal, fizic, prin diferite mijloace de exprimare.

- ***Violentarea esteticului și riscul***

Provocativitatea nu-și mai are ca finalitate bucuria întâlnirii cu esteticul, cu frumosul, ci, dimpotrivă, autorul urmărește violentarea acestuia prin oribilități jenante, ostilități naturaliste și printr-un erotism agresiv. Teatrul provocativ se adresează, tot mai mult, unor spectatori cu nervii tari. Atât artistul, cât și vizitatorul acestui tip de teatru trebuie să fie gata de faptul, că universul său interior va răsturnat, dar și de oricare gen de risc.

- *Șocarea spectatorului*

Neacceptarea (totală, sau parțială) de către public al compusului provocativ intră în intenția autorului. Observațiile pe care le face Vovcearenko vis-à-vis de arta avangardistă sunt perfect aplicabile provocativității. Și anume: spectaorul filistin ce respinge provocativitatea, este cel mai dorit pentru creator. Anume lui acesta îi adresează arta provocativă, care-și păstrează calitățile provocative exact atâta timp, cât acestea nu sunt acceptate. Creatorul așteaptă reacții tari, deoarece ele sunt indiciul performanței. Iar deoarece reacțiile negative, de regulă, sunt mai puternice, decât cele pozitive, anume ele merită să fie luate în calcul [vezi 21]. O astfel de artă, în opinia lui M. Șapir, "are menirea să zguduie, să răscolească, să cheme o reacție activă a publicului (cazul ideal – scandal). E de dorit ca reacția să fie imediată, instantanee, eliminând percepția lungă și centrată a formei estetice și de conținut" [citată din: 21, p. 25]. Prin diverse forme provocative artiștii acționează asupra spectatorului în asemenea fel încât să-i șocheze, dar și să le producă incomodități, sau chiar dureri fizice. Spectacolele cu marca Kama Ginkas se definesc prin "umorul și groaza împletite inextricabil. Rezultatul: un teatru foarte puternic, personal, care, în mod sigur, lovește spectatorul ca un pumn în stomac" [8, p. 7].

- *Scandal și epatare*



Rodrigo Garcia – deținător al Premiului Pentru Noua realitate teatrală. Atenție la interiorul acestei poze pentru catalogul celei mai prestigioase competiții europene *Premiul Europa pentru Teatru*.

Scandalul, ca o consecință frecventă a aspirațiilor inovatoare, se transformă în epatare – mărturie a poziției estetice radicale a artistului. Dacă procesul căutării unui nou implică adesea un scandal, atunci căutarea scandalului, respectiv, duce la noi descoperiri. Aceasta este logica antinomie, ce a dat naștere avangardei și a actualizat principala problemă a avangardei - problema inovației. Regizorul italian de marcă provocativă Romeo Castellucci este convins că pentru schimbarea conștiinței e nevoie anume de scandal. Inițial acest cuvând însemna în greacă piatra din drum. Poticnindu-se de această piatră, omul este nevoit să-și schimbe mersul. În artă această piatră este necesară pentru ca procesul creativ să-și schimbe pasul. Istoria artelor este o istorie a scandalurilor cauzate de faptul că publicul nu acceptă oferta

nouă.

- ***Apel la modele de comportament și emoții de bază***

În momentul în care apar situații de frustrări puternice, omul răspunde la ele prin emoții de bază (*aflăte cândva în vizorul lui Carl G. Jung*). Mai spre zilele noastre de conceptul emoțiilor de bază s-a ocupat L. Stewart. În articolul *Emoțiile de bază și emoțiile familiale complexe* (1992) savantul scoate în evidență 4 emoții arhetipice negative ale EU-lui (SELF): groază, durere (deznădejde), furie, dezgustă și 3 parametri suplimentari: două "afectează libidoul" (bucurie, interes) și al treilea "afectează reorientarea" (frica). În această lucrare, L. Stuart a creat o matrice de pasiuni de bază - o structură clară, în care fiecare pasiune arhetipală primară se corelează cu principalul mod corespunzător - o metaforă, un tip existențial al situației, ca răspuns la care există această pasiune. El indică tipul de acțiune pe care a format cultura umabă ca o modalitate de a depăși efectele negative, remediul cultural simbolic, creat de omenire pentru a compensa efectele negative rezultate.

Spre exemplificare: în rezultatul *experienței de reîncarnare* a regizorului A. Zholdak pe textul și elementele de subiect al piesei cehoviene *Trei surori*, sentimentul extrem al melancoliei surorilor (cum ni-l amintim din celebrul spectacol al Teatrului de Artă) s-a preschimbat în sentimentul de frică, rezultat al violenței (spectacolul *Pe de cealaltă parte a cortinei*, Teatrul *Aleksandrinka*, Petersburg). Iar Romeo Casellucci, prin arta sa, încearcă să provoace două emoții cheie, care, potrivit lui Aristotel țin de tragedie: compasiune și frică. Ele formează, în viziunea regizorului italian, esența structurii artei. Atunci "când unei personae îi este frică și plânge, ea ca și cum privește spectacolul și în același timp se arată pe sine spectacolului. Spaimă este una dintre principalele emoții umane. Pentru mine, cel mai important lucru în arta este ceea ce mă sperie" [24].

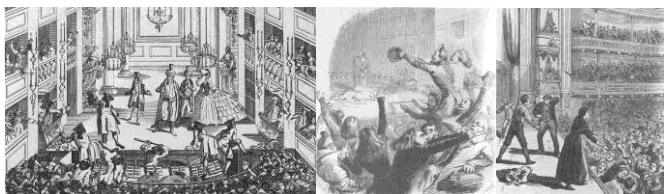
- ***Cruzime***

Drept fundament al teatrului provocative servește conceptul de *Teatru al cruzimii* lansat de Antonin Artaud. Îl observăm, spre exemplu, în *Valstybinis Jaunimo Teatras* din Vilnius în montarea lui Jonas Vaitkus a piesei *The Pillow Man (Omul-pernă)*, care aduce la rampă ideea responsabilității pentru propriile creații, uneori posesoare ale forței distructive. Spațiul dramatic al operei lui Martin McDonagh se limitează la celula unei închisori, aflată într-un stat totalitar

imaginar - reminiscent din ghetourile evreiești din Polonia. Scriitorul Katurian (Sergejus Ivanovas) crede că e o victimă a dictaturii, ca mai apoi, fiind confruntat de polițiștii Tupolski (Vidas Petkevicius) și Ariei (Aleksas Kazanavicius), să înțeleagă adevăratul motiv al arestării. Imaginația scriitorului afectează în mod fatal faptele din realitatea unui tânăr. Acesta, inspirându-se din subiectele scriitorului, înfăptuiește un șir de crime sângeroase.

Provocativitatea se caracterizează, de asemenea prin vizibilitate fiziologică (teatrul provocativ folosește materiale specifice, inclusiv cele din care suntem compuși: sânge, salivă, oase, praf de oase etc.), cruzime, utilizarea simbolicii religioase (deseori ajungând la insultarea simțului religios al publicului).

1.1.3. Rolul provocativității în schimbarea paradigmei teatrale



Teatrul Covent Garden, 1763. Gravura ilustrează cum spectatorii trec peste groapa orchestrei în timpul bătăii din teatru.

Scandalul și îmbulzeala la premiera spectacolului *Ernani* de V.Hugo (1830). În scenă - finalul piesei, în sală - bătaia între tinerii radicali și adepții înstăriți ai clasicismului. Teatrul Бюэри, Нью-Йорк (1878).

Provocativitatea este principalul element al practicii artistice, implicit al celei spectaculare, din secolele XX și XXI. Dar experiența artistică nu o consumă doar în acest cadru temporar. De fapt, în decorul spiritual al oricărui secol, în avanscena culturii și contraculturii, în luminile alternative, provocativitatea revine iar și iar pentru a discredita valorile prezentului spre a promova cele ale viitorului. Și de fiecare dată provocativitatea îndeamnă nu la o regândire a canonului, ci la o distrugere a lui.

Unii experți numesc provocativitatea *panaceu șocant* necesar pentru a *rupe tradiția*. Michel Foucault visa la un intelectual care, fiind un outsider înăscut, detronează dovezile și universalitățile, observă în revendicările de inerție de astăzi punctele slabe, insuficiențele de argumentare. În personalitatea artiștilor provocativi – mărturisește Igor Iliin, - ghicim "poziția de protest moral", "rolul de aristocrat-parie", astfel încât "atipicitatea", "alteritatea" și "ciudățenia" artiștilor în lumea obișnuită, cu standardele sale estetice și normele sociale etice, capătă un caracter existențial, devenind imperativ aproape obligatoriu: "adevărat artist", prin însăși poziția sa este obligat să fie

în rolul unui rebel marginal, deoarece întotdeauna a contestat înțelepciunea convențională și stereotipurile de gândire ale timpului său.

Vorbind despre dezvoltarea dialectică a culturii, este necesar să se ia în considerare problema conflictului permanent între vechi și nou, care s-a intensificat în mod semnificativ la începutul secolului XX, odată cu apariția artei moderne. Apariția și punerea în practică a oricăror metode inovatoare, sau alte mijloace, nu se întâmplă întotdeauna lin și fără durere, ba, dimpotrivă, avea de multe ori un efect provocator involuntar și diviza societatea în adepți mai conservatori ai vechilor metode și renovatori.

Practic orice început este o provocare, deoarece publicul majoritar mereu nu este gata pentru schimbări. Provocativitatea o putem asocia mecanismului inventat de Eugène Ionesco pentru avangardă. Anume acest tip de manifestare artistică Ionesco o definea drept revoluționară, una care "în opoziție îndrăznească cu propriul timp, se manifestă ca fiind non-actuală". Artiști provocative sunt cei care înfăptuiesc procesul conflictual de schimbare formațiunilor estetice. Astfel, stârnind reacții adverse, provocativitatea își găsește direcția motivată într-o lume în schimbare, deseori parcurgând consecutiv următoarele etape: anihilarea legilor existente, stabilirea haosului, depășirea acestuia. În mod inevitabil, câștigătorii inovatori - forța motrice a progresului - mai târziu, rămânând fideli sistemului lor, au jucat deja un rol în regres față de noii reformatori și sufereau o înfrângere istorică justificată. Toate acestea se observă în societate, dar și în istoria artei, care a servit drept câmp etern al confruntării diferitelor idei și concepte.

Întreaga istorie, susține Juri Borev, este căutarea fără de succes a unei viați umane decente. "Această căutare o înfăptuiește cultura, formulând conceptul lumii și individului, conceptul de determinare a tipului existenței ființei umane într-o anumită epocă (paradigmă) [...] Întreaga istorie a omenirii poate fi privită ca o schimbare de paradigmă (formula existenței). Omul, dându-și seama că el trăiește într-o lume imperfectă, cu mare efort crează o nouă paradigmă, răzbătând spre o nouă eră, construind o nouă viață conform unei noi formule existențiale. Viața devine din ce în ce mai complexă, mai plină de evenimente, mai intensă și chiar mai interesantă. La scurt timp, cu toate acestea, ea dezvăluie imperfecțiunea acestei noi paradigme, condiționând criza paradigmei și criza epocii. Cultura crează o nouă paradigmă și întregul ciclu se repetă din nou " [31, p.9-10].

Provocativitatea, poziționată în centrul experienței trăite, produce schimbarea paradigmei estetice și restructurarea radicală a landşaftului cultural, implicit teatral.

1.2. Mișcarea festivalieră de susținere și promovare a provocativității



Premiul Național de Teatru și Festivalul Masca de aur / Золотая маска (Moscova, Rusia)

Festivalele cu tentă provocativă în spațiul ex-sovietic au o geografie extinsă.

Aducem doar câteva exemple: Festivalul *Politica în teatrul independent* (Freiburg); Premiul Național de Teatru și Festivalul *Masca de aur*, Festivalul NET, *Territoria* din Moscova, Rusia; Baltiiskii Dom din St.Petersnurg, Festivalul Koleada din Ecaterinburg, Spațiul deschis din Orel(Rusia); Bienala Teatrului Eugène Ionesco din Chișinău (Moldova); Festivalul Internațional de Teatru *Sirenos* din Vilnius (Lituania); *GogolFest* din Kiev, Vidlunia din Kiev-Hmelnițk (Ucraina); Martkontakt din Moghiliov (Belarus). Din spațiul ex-socialist remarcăm: Festivalul Internațional de Teatru din Nitra (Slovacia); Festivalul Internațional de Teatru Kontakt din Torun (Polonia); Festivalul Național de Teatru *I.L. Caragiale* din București, Festivalul Internațional *Shakespeare* din Graiova (România); Festivalurile Internaționale de la Avignon și de la Edinboorg. Un rol deosebit de important în stimularea provocativității îl joacă Premiile Europa pentru Teatru (mai jos va urma exemplul lui OskarasKorsunovas-deținătorul pentru Noua Realitate Teatrală).

Festivalul Internațional al Artelor Scenice *Bienala Teatrului Eugène Ionesco* are în peisajul festivalier de la noi un loc special, de glorie pe care și l-a cucerit, mai întâi de toate, prin efortul continuu de a demonstra că orașul nostru este un loc deosebit pentru întâlniri. În 1994, la momentul debutului, BITEI a fost dedicat dramaturgiei lui Eugène Ionesco. Atunci, din scenă, organizatorii au dat voce replicii personajului ionescian din *Omul cu valize*: „(...) Chișinăul este orașul ideal pentru întâlniri”. Replica a devenit supramotoul nedeclarat al tuturor edițiilor următoare. Până în prezent aici și-au dat întâlnire artiști din 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.

Provocativitatea transpare în BITEI prin multiple abordări conceptual-estetice. Ele se pot depista foarte ușor, dacă ne oprim la un singur titlu. Să zicem, Hamlet. Regizori din diferite colțuri ale lumii se aventurează într-o polemică artistică, antrenând tehnici și limbaje extzrem de diverse și, deseori, șocante, cum a fost, de pildă acel Limbaj al Morții din *Hamletul* realizat de Chang pa Theatre (Coreea de Sud). Regizorul Chai Seung Hoon pretinde că încearcă să comunice cu

sufletele care au dus o viață profund nefericită, folosind în acest scop modificarea și deformarea vocii și a corpului actorilor. Iar prin *Hamlet*, montat de compania Studium Teatralne din Varșovia, regizorul Piotr Borowski (fost actor la Centrul de Practici Teatrale Gardzienice și colaborator al lui Jerzy Grotowski în Polonia și Italia (1985-1992)), ne familiarizează oarecum cu metoda lui Jerzy Grotowski. Necesitatea unei mobilități afective, legate de trecerea abruptă de la o stare la alta, cere artiștilor polonezi antrenați în Hamlet o abilitate și o tehnică cu totul deosebită, ajungând să străbătă uneori zone incredibile. Sandu Vasilache își compune celebrul spectacol *Hamlet* (Teatrul Național Mihai Eminescu) cu ajutorul gesturilor, ritmurilor, al unui limbaj teatral inventat pentru propriile cerințe. Ion Sapdaru, prin *Hamletul* de la Teatrul M. Eminescu din Botoșani, aduce în scenă multă teatralitate grotescă, iar Andrej Zholdak prezintă *Hamlet. Vise* de la Teatrul Dramatic Taras Șevcenko din Harkov într-o manieră provocatoare.

Teatrele, așadar, își dau întâlnire la Chișinău, demonstrând prin genericuri intențiile de a menține o balanță între Tradiție și modernitate (1997), de a stabili Interferențe (2001) între diferite culturi, dar și de a opta Pentru o lume mai bună (2010).

Datorită provocativității spectacolelor, dar și a activităților ce au secundat programul de spectacole ale BITEI de-a lungul anilor practicienii din RM au fost facilitați să traverseze mai eficient traseul de la spectacolele verbale la cele nonverbale. Workshop-urile *Coregrafie și mișcare scenică* (Michael Ruegg), *Călătorie în lumea expresiei corporale* (Alain Mollot), *Commedia dell'Arte* (Mauro Piombo) indiscutabil le-au oferit multiple soluții în efortul de departajare de verbalitatea excesivă.

BITEI, prin provocativitate, a cultivat apetitul pentru căutarea unor noi formule estetice; dar și pentru un teatru văzut ca o practică socială. Drept consecință, artiștii noștri sunt tentați să modeleze societatea aflată în schimbare, profesând un gen de teatru-conștiință, ceea ce înseamnă: să vorbești în mod provocator cu publicul despre imperfecțiunile lumii înconjurătoare; să te implici în tumultul problemelor sociale; să faci spectacole active, capabile să îndemne la luarea unei atitudini; să integrezi dimensiunea autentică a personajelor și a situațiilor; să-ți trăiești profesia ca o misiune.

Receptivi la ofertele participanților din străinătate, ionescienii primii desprind din spectrul festivalier concepția *In-yer-face theatre*. Sensibilitatea estetică creată de Sarah Kane, Mark Ravenhill și Anthony Neilson este testată la TEI cu textul Nicoletei Esinenco Fuck. Eu. Ro. Pa! Piesă a dus la controverse politice în Republica Moldova și în România, alimentând subiectul a trei moțiuni parlamentare. Tânărul regizor Veaceslav Sambriș încearcă o expresie teribilistă prin spectacolele Șefe de Werner Schwab și Veghe de Morris Panych. Ionescienii primii fac front comun cu outsiderii Republicii Moldova, țintind teme tabuizate, spații și personaje marginale.

Valoarea de manifest a operei deseori este servită spectatorului prin limbaj licențios, imaginile șocante.

Începând cu ediția a opta, care a avut loc în 2008, BITEI își lărgeste aria, transformându-se dintr-un festival de teatru în Festivalul Internațional al Artelor Scenice. Actualmente, el cuprinde trei secțiuni: Teatru, Muzică, Dans. Este rezultatul excesului de curaj, care-i îndeamnă pe ionescieni spre depășirea oricăror limite, bariere hotare. Ei au început prin lichidarea hotarelor interstatale în ediția Teatru fără frontiere (2003), și au continuat cu hotarele mentale și psihologice. Este aici, probabil, și un gest de sincronizare cu mișcarea teatrală din lume, unde urmărim interferențele teatrului cu celelalte arte, generând forme de teatru-dans, teatru-muzică, teatru-multimedia etc.

Aruncând o privire de panoramă asupra edițiilor precedente ale BITEI-ului, ne reține atenție următoarele producții provocative de performanță și rezonanță mondială: *Ubu Rex cu scene din Macbeth* (reg. Silviu Purcărete, Teatrul din Craiova), Stanislav Jelezkin cu excepționalele spectacole de la Teatrul Ognivo, *Cântăreața cheală* (reg. Tompa Gabor Teatrul din Cluj), *Cameristele*, *Solomeea* (reg. Roman Vikiuk, Moscova), etc.

Bineînțeles, unele spectacole provocative, sau conținând elemente provocative, apar și în cadrul unor astfel de festivaluri, precum: Festivalul Internațional al Teatrului *Satiricus*, Festivalul Internațional de Teatru FINT, Festivalul Internațional al Teatrelor de cameră și spectacolelor de forme mici *Moldfest.Rampa.Ru*, Festivalul Internațional de Teatru *One Man Show* ș.a. Însă reputația BITEI-ului de deschizător de drumuri, de învingător în bătăliile artistice, îl singularizează în ierarhia teatrului basarabean.

1.2.1. Provocativitatea lui Oskaras Koršunovas - deținătorul Premiului Teatrului European pentru Noua Realitate Teatrală)



Maestrul și Margarita după Bulgakov (reg. Oskaras Koršunovas)

De la o panoramă largă să trecem acum la cadrul îngust al creației lui Koršunovas și să urmărim radiografia constituirii elementelor provocative în acest caz concret.

Chiar prima montare a lui Oskaras Koršunovas, *There to Be Here* după Aleksandr Vvedenski

și Daniil Harms (1990), bulversează viața lituaniană. Tânărul regizor reușește să făurească o nouă realitate teatrală ce vine în mare contrast cu producția spectaculară a momentului. Se impune cu vehemență prin concepția curajoasă și inovatoare. Înființând compania teatrală care îi poartă numele, decide să rămână independent de orice subsidii, de orice sediu permanent, de orice garanții pe viitor pentru a-și păstra libertatea de a merge în afreadă cu teatrul din acea vreme, implicit cu Uniunea Teatrală Lituaniană conservatoare. Doar așa vede el posibilitatea de a persevera în schimbarea expresiei scenice și a componentelor ei. OKT, cu o componență distinsă de 15 actori permanent angajați, caută modalitatea sa în comunicarea cu auditoriul, adoptând un nou stil managerial. Compania ghidată de Koršunovas cunoaște o ascensiune vertiginoasă, devenind în scurt timp un teatru autentic, cu repertoriu select și o viziune inedită asupra artei dramatice.

Declarând că a venit un timp nou și că acest timp trebuie să fie reflectat într-un teatru contemporan, directorul OKT pune în scenă o nouă dramaturgie. Urmărește impactul social al actului spectacular prin autori ca: Sigitas Parulskis (*P. 5. File O.K.*- 1997, *Solitude for Two* - 2003), Mark Ravenhill (*Shopping and Fucking* - 1999), Marius von Mayenburg (*Fire-face* - 2000, *Parasites* - 2001, *The Cold Child* - 2004), Sarah Kane (*Crave* - 2002, *Cleansed* - 2003), Sharon Lynn Joyce și Vykintas Baltakas (*Cantio* - 2004) ș.a. Repertoriul, însă, capătă forță și prin autorii clasici. Koršunovas și-a elaborat un principiu: să monteze clasicii ca și cum aceștia ar fi contemporani și să monteze dramaturgii contemporani ca și cum aceștia ar fi clasici. Compania nu produce proiecte izolate. Ea este orientată spre realizarea continuă a strategiei programului artistic și spre fortificarea contactelor cu instituțiile teatrale europene, urmărind scopul conexiunii la circuitul mondial de idei și, nu în ultimul rând, cel al păstrării independenței față de politicile oficiale.

Proiectele artistice ale tânărului regizor aduc echipei sale faima celui mai valoros, implicit celui mai vizitat și celui mai solicitat teatru peste hotare. Este aplaudat la Moscova, St. Petersburg, Avignon, Edinburg, Tampere, Roma, București, Helsinki, Londra, Berlin, Munchen, Salzburg, Zurich, Sarajevo, Barcelona... Aria participărilor la diverse manifestări teatrale se extinde în Asia, America de Nord și de Sud.

După 2003, *Romeo și Julieta* de W. Shakespeare marcând o etapă de trecere, teatrul își schimbă structura, devenind Teatrul Municipal din Vilnius. Un astfel de titlu îl îndeamnă pe conducător, fără ca să renunțe la calea căutărilor individuale, să se aplece mai insistent asupra necesităților audienței din Vilnius, dar și să o modeleze.



Maestrul și Margarita după Bulgakov (reg. Oskaras Koršunovas)

La ora actuală Teatrul este sigur că pentru a rămâne fecund este imposibil să te limitezi la cadrul local, lipsindu-te de un dialog cu teatrul străin. Viziunea de viitor, ne asigură Koršunovas, prevede nu doar depășirea scenei și a edificiului, dar și excederea limitelor conceptului teatrului tradițional.

Programul de spectacole de la Torino (2006), unde Koršunovas s-a învrednicit de Premiul Teatrului European pentru Noile Realități Teatrale, a inclus două spectacole ale sale: *Simulând victima* de frații Presneakov și *Maestrul și Margarita* după M. Bulgakov. Primul spectacol, deși nu absentează jocul consistent și invențiile teatrale moderne intercalate cu muzica de estradă de un mare drive, este, totuși, mai palid decât spectacolul realizat pe același text de Kirill Serebrennikov la Teatrul de Artă (MHT). *Maestrul și Margarita*, însă, este cu adevărat meritoriu și semnificativ.

Debutând cu *There to Be Here*, Koršunovas acumulează mijloace specifice de expresie prin experiențele *The Old Woman*, *Elizaveta Bam* și *The Old Woman 2* după Daniil Harms (1992,1993,1994), pentru a crea o absurditate burlescă în adaptarea realizată după Mihail Bulgakov. În acest univers scenic nu te poate surprinde faptul că laba de găină prinde a cotcodăci. După *Maestrul și Margarita* (2000) relația cu D. Harms, dar și cu A. Vvedensky va continua în *We are not cookies* (2001).

După felul cum concepe regizorul lituanian nuvela lui Bulgakov - ca un somn al pacienților unui azil de bolnavi mental cu implicarea vizitelor lui Satan la Moscova - se întrevede trecutul lui de adept al unor acte teatrale de atacare a regimului totalitarist. Scena imaginată de scenograful Jurate Paulekaite amintește o sală a unui centru de cultură. Radioul, spălătorul de creier, nu mai conține să turuie despre agenții Kominternului, despre faptul că nu se ține mâna pe pulsul proletariatului, despre victoriile revoluției socialiste repurtate în întreaga lume, despre presiunea terorii alb-gardiste, despre îndeplinirea "zavetelor" profetice ale lui Lenin, despre bisericile ce ridică în ceruri orânduirea capitalistă... Pianul cu coadă e invadat de busturile lui Lenin. De ceafa unuia din ele e rezemat un fâraș. Muzicianul e tulbur ca și samogonul din sticlă. În-grijitoarea excentrică, gata oricând să bruscheze pe oricine, răstoarnă gunoiul direct în pian.

Totul se întâmplă în jurul unei mese rotunde. Sub fața de masă purpurie, cu spinările încovoiate și capetele orientate spre centru, șed viitorii participanți ai ritualului de hărțuire a

scriitorului și manuscrisului acestuia. Un ansamblu virtuos din 15 actori justifică acest spațiu de joc, creând fascinante și po-lisemantice combinații caleidoscopice de natură fracturistă, care vin să înlocuiască dezvoltarea narațiunii teatrale. Temperamentul interpreților explodează în plastică și trucuri. Impresia de haos este spulberată de voci și gesturi aranjate cu precizie pe pupitrul regizorului.

Pe fundalul ecranului roșu - semn al puterii despiritualizante - se pornește conveierul birocratic de transmitere a hârtiilor pe cerc închis, traseul ma-nuscrisului neavând nici o evoluție, într-un ritm bine susținut figuranții puterii îl bat pe Bezdornâi (Dainius Gavenonis) cu hârtii... Se trântesc pe masă și mănâncă câte o bucățică de hârtie... Se scrutează prin gaura din ea... Atenția îți este furată, apoi, grație talentatei structurări a șirului vizual, de gaura din centrul mesei, iar și mai apoi - de cea a fântânii filmate, cu cercuri de apă. Masa, aidoma roții olarului, folosește personajele ca un material transformator, ba mânându-i în gaură, ba făcându-i să emeargă din ea. Rotirile misterioase ale mesei ni-l înfățișează, la un moment dat, pe Bezdornâi răstignit ca și Cristos. Iureșul fă-cut dintr-o căldare sugerează capul tăiat de tramvai, în fine, motivul perpetuu al rotirii este inepuizabil în semnificații. Și când stai să te gândești, întreaga învălmășeală cosmologică de 3 ore este atrasă într- un vârtej diabolic. Ca un fundal muzical se imprimă în memorie cântecul rusesc plin de durere și triste-țe, „... там в степи глухой погибал ямщик”.

Elementele decorului și ale recuzitei dau naștere, în anumite contexte scenice, unor simboluri determinante pentru perceperea operei oferite atenției noastre. Câteva piramide de căldări de zinc, clădite una peste alta, zac ca în depozit, până când aprecierea actricească nu le activează și nu le atribuie, prin joc, diverse conotații. Implicați într-un desen ceremonial, actorii își pun căldările pe cap. Le scot - capul nu mai e pe umeri. E un coșmar vesel, o replică persiflantă la capul căzut sub tramvai. Nu întârzie nici ce-remonia funebră. Cu aceleași căldări figuranții mășăluiesc ca și soldații ruși în garda de onoare, aruncând sus piciorul și reținându-l în aer. Sună muzica bisericească și căldările deja pendulează ca niște cădelnițe. Moartea e mereu cu steagul în mână în interpretarea scenică a lui Bulgakov. Contrar declarației scriitorului că manuscrisele nu ard, scrumul operei acoperă trupul neînsuflețit al Maestrului (Rytis Saladzius).

De o nemaipomenită frumusețe și profundă poezie este vizualizarea zborului Mărgăritei (Aldona Bendoriute, Airida Gintautaitė). Nudul grațios al actriței, situat pe un scaun foarte înalt din centrul scenei, se suprapune peste drumul, pădurea și alte imagini de pe ecran filmate așa, de parcă le-ar vedea însăși eroina în timp ce planează deasupra pământului.

Umorul specific al regizorului revine în scena balului. Viermuiala burlescă a umbrelor de oameni și de animale din spatele ecranului îmi amintește de tehnica arhaică a filmului și de pavilioanele erotice văzute la același Torino, în renumitul Muzeu Cinematografic.

Indiscutabil, *Maestrul și Margarita* este o victorie a lui Oskaras Korsunovas, iar premiul obținut - o apreciere extrem de valoroasă a comunității teatrale eu-ropene.

Întrebări recapitulative

- Care este rolul provocativității într-o lume în schimbare?
- Cine sunt purtătorii contemporani ai provocativității?
- Cum depășește BITEI izolarea procesului artistic?
- Ce se înțelege prin *subiectul* și *obiectul* provocării?
- În ce constă aspectul acmeologic al provocativității?
- Prin ce se definește comunicarea conflictuală?
- Care bsunt noile posibilități oferite de provocativitate procesului artistic?
- Redefinirea rolului autorului și al personajului
- Care sunt funcțiile provocativității?

Bibliografie

1. Aston E., Savona G. Theatre as Sign System: A Semiotics of Text and Performance. London and New York: Routledge, 2002. 203 p.
2. Banu G. Peter Brook: spre teatrul formelor simple. București: Unitext, 2005. 359 p.
3. Contours of the Theatrical Avant-garde: Performance and Textuality. Editor Harding J.M. USA: University of Michigan Press, 2000. 301 p.
4. Elsam P. Stephen Joseph: Theatre Pioneer and Provocateur. New Delhi: Bloomsbury, 2014. 207 p.
5. Fortier M. Theory/Theatre: An Introduction. London and New York: Routledge, 2005. 272 p.
6. Funny, Strange, Provocative: Seven Plays from Clubbed Thumb. Edited by Maria Striar, Erin Detrick. New York: Playscripts Inc., 2007. 315 p.
7. Gassner J. Formă și idee în teatrul modern. București: Meridiane, 1972. 281 p.
8. Ginkas K., Freedman J. Teatrul provocator. Kama Ginkas regizează. București: UNITER, Colecția FNT, 2008. 416 p.
9. Gusick B.I., DuBruck E.E. New Approaches to European Theater of the Middle Ages: An Ontology. New York: Peter Lang, 2004. 298 p.
10. Horghidan R-A. Devised Theatre: A Change of Paradigm in Romanian Theatre. Cultural Intertexts, year 2., vol. 4, 2015, p. 78-89.
11. Lehmann H-T. Teatrul postdramatic. Colecția FNT. București: Unitext, 2009. 408 p.
12. Lentricchia F., McAuliffe J. Crimes of Art + Terror. Chicago, London: University of Chicago Press, 2007. 200 p.
13. Schechner R. Performance – introducere și teorie. București: UNITEXT, 2009. 301 p.
14. 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.
15. Styan J. L. Modern Drama in Theory and Practice: Volume 3, Expressionism and Epic Theatre. New York: Cambridge University Press, 1983. 244 p.
16. Supangkat J. Provocative Bodies: Interpreting the Works of Mochtar Apin 1990-1993. Jakarta: CP Foundation, 2005. 228 p.
17. Tassi M. A. The Scandal of Images: Iconoclasm, Eroticism, and Painting in Early Modern English Drama. New Jersey: Susquehanna University Press, 2010. 269 p.
18. Tonitza-Iordache M., Banu G. Arta teatrului. București: Nemira, 2004. 552 p.
19. Афасижев М.Н. Западные концепции художественного творчества. Москва: Высшая школа, 2004. 200 p.

1990. 176с.
20. Берн Э. Игры, в которые играют люди. Люди, которые играют в игры. Москва: Эксмо, 2010. 566 с.
 21. Вовчаренко И.К. Эпатаж как эстетическая категория авангарда. В: Вестник ВГУ, 2010, №2, с. 25-29.
 22. Гусева. Е. С. Художественная провокативность: метод – прием – цель (на примере музыкальных текстов и художественных проектов современного искусства. В: Обсерватория культуры № / 2013, с. 47-52.
 23. Давыдова М. Ю. Конец театральной эпохи. Москва: О.Г.И., 2005. 380 с.
 24. Зеркалева А. «Плакать в театре — настоящее наслаждение» Интервью режиссера-авангардиста Ромео Кастеллуччи «Медузе», 11 декабря 2014 [online]. <https://meduza.io/feature/2014/12/11/plakat-v-teatre-nastoyaschee-naslazhdenie> (citat 29.12.15).
 25. Иллюстрированная история театра. Под редакцией Джона Рассела Брауна. Москва: БММ АО, 1999. 582 с.: ил.
 26. Кошкарлова. Н.Н Провокативное общение как разновидность конфликтного дискурса [online]. http://siberia-expert.com/publ/satti/stati/provokativnoe_obshhenie_kak_raznovidnost_konfliktnogo_diskursa_n_n_koshkarova/4-1-0-149 (citat 12.12.14).
 27. Кривцова Ю. В. Концепт перформанса: действие, действенность и действительность современного искусства. В: Ярославский педагогический вестник, 2009, № 4(61), с. 188-191.
 28. Морозова Е.А. Провокативность в современной культуре [online]. http://www.superinf.ru/view_helpstud.php?id=4191 (citat 20.11.14).
 29. 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).
 30. Обзор международной научной конференции «Странные художники – Странное творчество» (Философский факультет МГУ 4 – 6 октября). [online]. <http://old.philos.msu.ru/fac/varia/interv/smoliaskaia.html> (citat 25.04.14).
 31. Теоремы культуры. Сюжеты, философия, история, портреты. Главный редактор Ю.Б. Боров. Независимая Академия эстетики и свободных наук. Москва: Академические тетради, 2003. 336 с.

Tema 2. SPECIFICUL PROVOCATIVITĂȚII IN AVANGARDĂ, MODERNISM, POSTMODERNISM



Ilustrația lui Alfred Jarry pentru programul spectacolului *Ubu Roi* (1896)

Conținut

2.1. Influența avangardei și a postmodernismului asupra provocativității artistice globale

2.2. Preferențialitatea teoretică a postmodernismului

2.3. Jocul mitului, semnului și al postmodernului în arta provocativă

2.3.1. Mitul ca *sistem semiologic* în concepția lui Roland Barthes

2.3.2. Jocul în accepție postmodernistă

2.3.3. Corelația mitului cu istoria

Cuvinte-cheie: avangardă, modernism, postmodernism, sistem semiologic, metalimbaj

2.1. Influența avangardei și a postmodernismului asupra provocativității artistice globale

Provocative indisolubil este asociată cu avangarda, deoarece avangarda este o categorie eternă, situată în prima linie a oricărei mișcări. Ea este născătoare de noi estetici izbitoare. Teatrul avangardei europene a secolului XX este conceput ca "loc pentru scandal" (Anne Ubersfeld). Autorii caută în mod deliberat să provoace scandalul, deoarece acesta conduce la o eliberare de tensiuni. Ei cred că înțelegerea poate veni numai după scandal (Jean-Paul Sartre). Teatrul este certat nu doar cu logica, ci și cu morala: lucrurile interzise sunt realizabile, iar tot ce poate fi mai strașnic devine o sursă de plăcere. Ca regulă, lucrările lui Jean Genet epatau publicul și a provocau scandal public. Alfred Jarry a mers direct la scandal, considerând că nou se poate stabili în artă doar printr-un conflict.

Viziunile provocative sunt mecanismul motor al concepțiilor extreme în modelul avangardei europene a secolului xx. Le regăsim în *Teatrul zeflemii* al lui Alfred Jarry, *Teatrul dorinței* al lui Guillaume Apollinaire, *Teatrul jocului și spontaneității agresive* în dadaismul lui Tristan Tzara, *Teatrul „riscului și a sexualității”* al lui Jean Cocteau, *Teatrul crematoriului* al lui Jean Genet, *Teatrul cruzimii* al lui Antonin Artaud, *Teatrul ceremoniei panicarde* al lui Fernando Arrabal etc.

Richard Schechner ne îndeamnă să urmărim ideile lui Alfred Jarry în timp (prin suprarealiști, Antonin Artaud, reprezentanții akționiști vienezi, Peter Brook, Jerzy Grotowski, Hijikata Tatsumi și alți interpreți de *butoh*, Living Theatre, Performance Group, Ariane Mnouchkine, Suzuki Tadashi, Pina Bausch, the Builders Association, Rimini Protokol, Jan Fabre, Heiner Goebbels, etc.), considerând pe bună dreptate că aceasta este doar una din posibilitățile de a vedea cum influențează avangarda practicile provocative mondiale. Iar azi,

insistă Schechner, nici nu mai există avangardă ca ceva nou. Ea supraviețuiește prin provocativitate. Iar aceasta poate fi luată doar la scară locală, și nu globală, în strânsă legătură de context.

Merită de menționat că în cea mai mare parte a paletii festivaliere actuale e vizibilă nuanța absurdistă. Și ce e deosebit de interesant, ea transpare în spectacolele ce nu țin de Teatrul absurdului: *Vioara lui Rotșild* în regia lui Kama Ginkas, *Simulând victima* în regia lui Kirill Serebrennikov etc. Neobișnuit, din acest punct de vedere a apărut *Mantaua* în Teatrul *Contemporanul*. Gogol a fost materializat ca și cum prin prisma lui Beckett. Profunzimea psihologică a interpretării, însă, nu s-a pierdut. Mantaua e ca un cort enorm de care Bașmacikin (Marina Neiolova) e total dependent, ca melcul de căsuța lui (imaginea ne trimite la spectacolul *O, ce zile fericite*, unde movila de nisip o acoperă pe eroină). Când bietul om iese din manta, îi fuge pământul de sub picioare. Nici măcar nu are o vorbire bine articulată. Pentru Neiolova acest obiect supradimensionat ține locul partenerului de joc. Principiul absurdizării îl regăsim și în performance-le de azi. Astfel, absurditatea ca unica modalitatea de asociere în artă, din plin a demonstrat-o creația celor de la *Hermeneutica Medicală / Медицинская Герменевтика* (1978 - 1991, Serghei Anufriev, Iuri Leiderman, Pavel Pepperstein).

După cum susține V.P. Rudnev, dincolo de orientarea comună a modernismului și avangardei spre crearea a ceva principial nou, se poate zice că mecanismul provocator își are în ambele cazuri originea în diferite sfere semiotice: dacă în arta modernismului, el este situat în zona formei (sintaxă și semantică), apoi în avangardă, mai întâi și întâi el este situat în domeniul pragmaticii, adică al relației cu publicul.

Provocativitatea se instaurează progresiv în postmodernism, reunind variate trăsături: atitudine militantă și nihilistă, ideologie neconservatoare, cinism, spirit parodic, neglijență stilistică, privilegierea imaginilor, confuzia dintre prezent și trecut, etc. În postmodernism creatorii provocativi se manifestă rein gramatici generative-transformaționale și figuri retorice proprii intertextualității, printre care se numără: elipsa, amplificarea, paronomaza, antifraza, parafraza, clișeul, metonimia.

Provocativitatea, în spiritul postmodernismului, produce o impresionantă resurecție a teoriei lecturii. Spre exemplu Andzej Bubien, în spectacolul *Unchiul Vanea* (Teatrul *Wilam Horzycyca*, Polonia) a întreprins o sintetizare de citate antologice din piesele, dar și spectacolele cehoviene, amintind de performanțele lui Strehler, Brook, Nekrosius. Legătura între ele le înfăptuiește prin intermediul unui personaj pe care criticii l-au definit în argoul *sovok* (adică omul tipic sovietic). Bubien, în cadrul unei conferințe de presă, argumentează muțenia-i

caracteristică: "E un barbar. De aceea nu are cuvinte. Doar barbarii nu se pot exprima prin cuvinte".

De reținut că postmodernismul este "o *stare* și o *artă* în același timp" [10, p. 225]. Starea este cea de provocare. Nu îzadar în circuitul universal s-a înrădăcinat expresia *provocările postmodernismului*.

2.2. Preferențialitatea teoretică a postmodernismului

Preferențialitatea teoretică a postmodernismului trimite, mai întâi de toate, la concepțiile poststructuraliste. Activitatea interpretativă sau *hermeneutica* pierde în câștig în măsura în care Roland Barthes găsește noi metode de investigație care permit surprinderea și cuprinderea plenitudinii sensului operei fără ca să ardă punțile analitice. Dacă structuralismul vede obiectul ca produs finit, materializat și imobil care urmează să fie supus descrierii și modelării taxonomice, poststructuralismul se dezice de *semiologia structurii* în favoarea *semiologiei structurării*. Analiza semnului static se preschimbă în analiza procesului dinamic de semnificare, avântându-se în vârtejul *sensurilor* și chiar a *pre-sensurilor* și înfăptuind trecerea de la *feno-text* spre *geno-text*.

Spectatorul rămâne indiferent la *multitudinea sensurilor* ce pot fi lecturate în operă în dependență de racursul celui ce recepționează, lăsându-se atras de ideea *sensului multiplu*. "Pot exista interpretări infinite de multe, păstrându-se în același timp punctul unic de intersecție în momentul transformării radicale a conștiinței adresatului și, de asemenea, punctul unic de pornire în realitatea supremă extra-empirică – existența Transcedentală, Supradrama, Textul, Mitul, noțiuni care doar se *leagă* prin autorul său. Nu doar un singur sens, ci o singură (ca forță și orientare) acțiune, posibilă doar în condițiile unei totale libertăți a spectatorului, - iată semnul distinctiv al teatrului postmodernist" [26, p. 9].

Postmodernismul adoră jocul: jocul tradiției cu modernitatea; jocul de-a v-ați ascunselea al sensului cu forma în mit; jocul descifrării codurilor; jocul realității cu ficțiunea; jocul diverselor sisteme de semne; jocul construcției și deconstrucției textului dramatic; jocul stilurilor și al tehnicilor; jocul relațiilor intertextuale și interculturale etc.

Una din cele mai importante consecințe ale naturii jucăușe a artei posmoderniste este pasiunea pentru mit. Adevărul este că și modernismul simțea o anumită atracție față de sensul universal al acestuia, forța lui nelimitată de sugestie și caracterul energizant, imperativ. Să ne amintim de articolul *Teatrul francez în căutarea mitului* scris de Antonin Artaud încă în 1936.

De altfel, întreaga lui metodă arborează un gen de mitologie teatrală. Nici năzuințele personale, susține Artaud, nici dragostea personală nu au preț dacă nu se contopesc în lirismul înspăimântător al miturilor care au câștigat aprecierea maselor umane. "Dacă noi râvnim să creăm un mit despre teatru, - consemnează el în *Teatrul cruzimii*, - este anume pentru ca să umplem acest mit cu toate grozăviile secolului care ne-au făcut să credem în înfrângerea noastră în viață". De aici rezultă că acest generator de idei, care se pot valorifica pe linia anticipărilor postmoderniste, se pronunță, totuși, ca un modernist, pentru nevoia de a mitologiza cu ajutorul artei situații istorice și sociale concrete. Pentru arta postmodernistă, însă, după cum observă Serghei Isaev, mitul prezintă interes ca posibilitate a existenței trans-istorice.

După luptele acerbe ale moderniștilor cu tradiția și tradiționaliștii, postmodernismul a anunțat posibilitatea coexistenței și interacțiunii a oricăror tradiții. Iată de ce teatrul postmodernist nu a neglijat experiența predecesorilor, inclusiv cea a lui Alfred Jarry care în 1896, la premiera piesei sale *Ubu Roi*, lasă Ginul avangardei mondiale să iasă din pereții Teatrului *L'Ovre*. Artă ce operează cu elemente de sugestie și simbol îi accelerează scriitorului francez fuga febrilă de modelele perimate, acesta ajungând primul să pună piciorul pe panta "demonilor absurdului" [11, p. 89].

Alfred Jarry a încercat să definească *mijloacele de mitologizare a spațiului scenic contemporan*. Ele vizează mai întâi de toate universalizarea limbajului personajelor, nivelarea particularităților individuale în interpretarea rolului, simplificarea decorului. Autorul vehiculează ideea decorului *geraldic*, însemnând cu aceeași culoare toată scena (sau un act) și impunând personajele să se miște armonios ca pe câmpul unui blazon. Gustul pentru decor minim cu o maximă putere de sugestie Jarry și-l soarbe din izvorul teatrului elisabethan.

Ingenios în crearea unei palete lexicale cât mai colorate cu putință, scriitorul francez se pronunță categoric pentru inflexiuni monotone în interpretare, refuzându-i actorului plăcerea nuanțării replicii. El recomandă adoptarea unei *voci* speciale pentru Ubu. Lugné-Poe îi propune protagonistului Gémier să-l ia de model chiar pe autor, cu felul lui de a vorbi pe două note, articulând cu exagerare aiudoma unei mașini "de măcinat omenirea!...".

Scriitorul este de părerea ca actorii să joace "închiși într-o mască", pentru a transmite "sufletul marilor marionete". Măștile invariabile conțin deja caracterul etern al personajului, fapt care face inutilă preocuparea de conturarea lui psihologică. Chiar dacă Jarry nu suspendă personajele de fire, el își dorește ca asemuirea lor cu marionetele să ajungă desăvârșită, iar interpreții să posede atât talent încât să izbutească să fie impersonali. Se pare că și autorului i-a reușit această performanță: "Alfred Jarry a dispărut aproape sub masca oribilă a fantezei lui,

parcă devorat cu totul de acest căpcăun" [11, p. 89]. De altfel, Silviu Purcărete în bună măsură a respectat îndrumările lui Alfred Jarry în celebrul său spectacol *Ubu Rex cu scene din "Macbeth"*, piesa shakespeariană, cu cele trei vrăjitoare, puse în relație cu personajele ubuiste, constituind aici și o provocare intertextualistă.

Există, de-a lungul istoriei culturii, lucruri *constant* sugestive, căpătând astfel dimensiunea mitologică. Tocmai e cazul personajului Ubu, căruia Gargantua, Gulliver, Don Juan și alții vin să-i țină compania.

În concepții teatrale avangardiste găsim suficiente idei /enunțuri provocative. Și există suficiente provocări ale avangardei europene pentru creatorii moderni.

2.3. Jocul mitului, semnului și a postmodernului în arta provocativă

2.3.1. Mitul ca sistem semiologic în concepția lui Roland Barthes

Mitul este văzut în teatrul postmodernist ca sistem semiologic¹. Roland Barthes descoperă în el trei elemente: *semnificantul*, *semnificatul* și *semnul*. Acest sistem se distinge prin faptul că se constituie dintr-o anumită consecutivitate a semnelor care există până la el. Mitul este un sistem semiologic secund. *Semnul* sistemului primar devine doar *semnificant* în sistemul secund. Vehiculiile materiale ai comunicării mitologice (limbajul ca atare, afișul, caietul de sală, decorul, recuzita etc.), în momentul în care devin parte integrantă a mitului, se reduc la elementele inițiale de construcție a acestuia. Pentru mit ele prezintă semnul global, rezultatul final, sau cel de-al treilea element al sistemului semiologic primar. Și iată că acest al treilea element devine primul, integrându-se deja în acel sistem pe care mitul îl suprapune primului sistem.

Vorbeam ceva mai sus de personajele mitologice... Don Juan de la Teatrul *Luceafărul* nu se înscrie în tiparele propuse de autorii incluși în biblioteca spectacolului: Molière, G. Bataille, Tirso de Molina, Da Ponte, W. Lenau, Von Horvath, L. Tolstoi, A. Pușkin, B. Brecht, A. Benedetto. Eroul lui Vlad Ciobanu nu are corespondențe directe cu nici un Don Juan luat aparte și nici cu suma elementară a tuturor Don Juanilor luați împreună, rămânând a fi un produs cu totul special al imaginației regizorale. Mihai Fusu, nelipsit de intuiții rapide, aduce în scenă și un personaj inexistent în suportul literar – Îngerul Păzitor al lui Don Juan, atribuindu-i și lui o alură

¹ Mitul conține două sisteme semiologice, primul fiind parțial integrat în celălalt. În plan lingvistic, adică în calitate de element final al primului sistem, Barthes îi atribuie semnificantului definiția de sens, iar în plan mitologic îl numește formă. Cât privește semnificatul, teoreticianul îi rezervă definiția de concept. Al treilea element este rezultatul corelației primelor două; în sistemul lingvistic avem de a face cu semnul, însă ca al treilea element al sistemului mitologic el capătă denumirea de semnificație.

mitică. Suspendat pe o funie, ca între Cer și Pământ, alături de craniile animalelor în mâinile fetelor, el poartă în sine caracteristica iconicității.

Scenariul lui Benoit Vitse reprezintă o rețea de aventuri, a cărei grilă de articulații este aleasă în fragmentele forte ale mai multor piese. Din păcate ele se înfățișează, practic, pe de-a-ntregul dezvoltate și supraaglomerate cu text dramatic în sensul tradițional al cuvântului, rezervând un loc mai modest momentelor semantice și vizualității. Or, mitul preferă să folosească materie primă incompletă, unde sensul ar lăsa spațiu pentru noi semnificații. Tocmai de aceea stilizările, caricaturile, simbolurile sunt mai recomandabile pentru astfel de întreprinderi.

În lagărul socialist funcționau modele prefabricate, cărora trebuiau să li se alinieze toate spectacolele bazate pe dramaturgia clasică. Și dacă nu se întâmpla acest lucru, prin toate instanțele trâmbițau voci indignate: "Ăsta nu e Cehov!", "Ăsta nu e Shakespeare!"... A pune în scenă piesele lor însemna să te împiedici de fiecare dată de aceeași piatră a opiniei autoritare. Lucru, delicat exprimându-ne, neplăcut pentru postmoderniști. Asta în plus la faptul că ei în general nu acceptă deținerea monopolistă a "adevăratului" sens atribuit doar unuia din semnificanții operei, în detrimentul tuturor celorlalți. Erupe energia distrugerii mitului despre clasici. Însă mitul, cum ne șoptește Barthes în cartea sa *Mitologiile*, nu poate fi distrus. El renaște ca pasărea Phoenix. "La drept vorbind, cea mai bună armă împotriva mitului ar fi, probabil, propria lui mitologizare, crearea unui *mit artificial* /.../. Pentru aceasta e suficient să-l faci punct de pornire în a treilea sistem semiologic, să-i transformi semnificantul în primul element al mitului secund" [21, p.103] .

Sunt gustate adaptările scenice libere, unde mai puțin contează textul literar și mai mult – textul spectacular. Tocmai este cazul lui *Othello?!* de ucraineanul Andryi Zholdak, în care au fost intercalate sistemul viselor, subconștientul dorințelor, legile freudiene, surpriza realității – principii dezvoltate ulterior în spectacolul *Hamlet. Visuri*.

Rolandas Rastauskas, consultantul artistic al discursului *Othello?!*, susține că fiecare punere în scenă a lui William Shakespeare în altă limbă înseamnă lucrul cu subiectul (cu mitul), dar nu cu originalul (adică cu corpul textului). Andryi Zholdak, în opinia lui, "se ocupă cu desecarea corpurilor, mai exact cu reconstruirea miturilor clasice". Însă mitul shakespearian (*limbajul-obiect*) intră în posesia regizorului care construiește pe baza acestuia propriul său mit (*metalimbajul*, al doilea limbaj care ne vorbește despre primul) în termenii teatrului metafizic. Viziunea lui Rastauskas este conformă sugestiei lui Seanette Winterson că Desdemona s-ar fi îndrăgostit de maur așa cum se îndrăgostesc fetele de luptători și mafioți – datorită experienței și

poveștilor. Desdemona, aiudoma elevei din *Lecția* lui Ionesco, cade pradă unui criminal în serie, care este de fapt șeful unei frizerii dintr-o provincie italiană sau din Cipru. "Iar în jur erau atâția tineri frumoși! Atâtea posibilități încântătoare! "Tată, eu îl iubesc pe Othello!..."² .

Întreg spectacolul este o structură mediată de semne și bazată pe acestea. Zholdak nu face destăinuiri pe marginea opțiunii sale: "Am montat *Othello* din motive personale și secrete".... Asta-i tot. Bine, la drept vorbind, opera postmodernistă e o pânză metasemantică în care spectatorul este îndemnat să-și țese propriile sensuri. Iar cel ce a ținut deja în mâini cartea *Lire le théâtre* de Anne Ubersfeld este chiar bucuros că semnele create de regizor lasă în seama lui misiunea de a le completa o parte din înțeles. Nu, zău, să-și mai gâdile creierii de ce, de exemplu, Desdemona scoate din perna roșie farfuria albă, sub care apoi va ascunde batista roșie. Sau ce-i cu laptele ăsta? N-o fi vorba de castitatea Desdemonei? Și carnea asta crudă pe fruntea lui Othello? Nu ne vorbește ea despre senzualitatea și pornirea criminală a maurului?

Regizorul caută asemenea principii de organizare a figurilor scenice, încât ele oricând să poată crea un stop-cadru sugestiv cu o imagine copleșitoare și, nu în ultimul rând, o incursiune vizuală în domeniul cifrat al doctrinei semnelor.

Se pare că, după ce Umberto Eco a avut imprudența să spună că Postmodernismul e "un mod de a opera", mulți au înțeles cuvintele lui *ad literam*. Poate de aici li se trage regizorilor pasiunea exacerbată pentru spitale, boli. Patul spitalicesc pe roțile devine *number one* în ansamblul scenografic. Din cele ce i s-au întâmplat piesei shakespeareiene cred că v-ați dat seama că regizorului îi place să se plimbe cu foarfecele prin *corpul* operei clasice. Nu scapă de Zholdac-Spintecătorul nici corpul personajelor. Desdemonei, bunăoară, creatorul postmodernist îi amputează piciorul. Nenorocita de ea se vede nevoită să sară pe tot parcursul actului doi, destul de mult și activ, într-un singur picior.

Zholdak este concentrat pe găsirea unor structuri permanente care să modeleze acțiunile, percepțiile și atitudinile umane. Desdemona scoate batista. Se dezbracă. Scoate și căciula. Pune batista roșie în sutienul alb. Se îmbracă. Aceste acțiuni, dar și strigătele maurului "Batista! Batista!", capătă caracter de serial. E adevărat că seria a devenit structura privilegiată de materializare a mitului. În acest caz, ca și în multe altele, repetările reprezintă "o ușoară parodie la piesa tragică clasică al cărei erou realizează în interiorul mitului o acțiune remarcabilă și eliberatoare". Dar e la fel de adevărat că atunci când "nu mai are ce spune sau nu prea are multe de spus, mitul continuă să existe doar în condițiile repetitivității" [8, p.105].

² Din caietul de sală al spectacolului *Othello*;Teatrul *Radu Stanca* din Sibiu, România.

Codurile inventate de Zholdac orientează și direcționează relațiile dintre obiecte într-un mod accesibil public. În câmpul nostru vizual apare un număr exorbitant de farfurii. Acestea sunt mai întâi simetric aliniate, apoi puse în teancuri, apoi rostogolite dintr-un capăt în altul al scenei, de la Desdemona (Anca Florea/Diana Fufezan) spre Othello (Constantin Chiriac) și viceversa. Cioburile intervin ca semn indicial al spargerii unei relații între cei doi termeni aflați într-o "interacțiune dinamică"³.

2.3.2. Jocul în accepție postmodernistă

Jocul, în accepție postmodernistă, nu are nimic de a face cu plăcerea jocului actorilor în sens vahtangovian. Interpreții, în cele zece ore de repetiție zilnică, sunt puși în condiții dure, deseori la limita rezistenței. "Eu m-am străduit - explică A. Zholdak - să conduc repetițiile și să construiesc spectacolul în așa fel încât actorii să nu aibă timp pentru ei înșiși. Am impresurat actorii ca la vânătoarea de lupi și atunci actorului-lup i-a apărut dorința de a se salva, de a ajunge la capăt. Prin asta m-am străduit să dispară din actor dorința de "a juca" și să apară alte calități"⁴.

Motivul psihopatiei le sporește regizorilor postmoderniști adrenalina. El este nelipsit și în operele regizorului ucrainean sus pomenit. Țipete...Isterici... Madona venețiană în convulsii... Cam greu de suportat. Noroc de dialogul ironic al postmodernului cu trecutul. Și cum clasicii, din întâmplare, aparțin trecutului, nu prea au șanse să se ascundă de zâmbetul multor contemporani de-ai noștri. Ar fi de ajuns să invocăm parodiarea idilei cotidiene, unde Othello în pălărie de Napoleon mulge vaca, de fapt două sticle de lapte cu gura în jos. De-a dreptul surprinzătoare sunt îmbinările unor astfel de pasaje cu metaforele poetice de o frumusețe de-a dreptul sublimă: interminabila ninsoare de scrisori (calomnia ce vine de pretutindeni), așternându-se troiene la sfârșitul actului întâi.

Iată și o acțiune antitetică, îndreptată nu asupra mitului unui clasic ce se conturează în negurile trecutului, ci asupra mitului unui clasic ce se profilează pe zările viitorului. Este vorba de *Pescărușul* lui Anton Cehov la *Teatr Wybrzeże* (Gdańsk, Polonia). Replica regizorului Grzegorz Wiśniewski este contextualizată într-un cadru de referință specific cultural, unde unii sunt porniți să clasicizeze astfel de dramaturgi ca Werner Schwab și Sarah Kane, iar alții pun un mare semn de întrebare privind înscrierea lor în paginile Istoriei literaturii universale. Grzegorz Wiśniewski afișează o atitudine sceptică față de creația lui Werner Schwab, poate cu excepția *The Mother*. El aduce în cadrul cehovian un fragment din *Anticlimax*-ul lui Schwab, ca și cum

³ Termenul lui Charles Sanders Peirce) de natură și fizică, și psihică.

⁴ Din caietul de sală al spectacolului Othello; Teatrul Radu Stanca din Sibiu, România.

acesta ar fi spectacolul lui Treplev. Să-l urmărim: Mașa se năpustește asupra chiflei. Cu lăcomie, dar încet o duce la gură, savurând apropierea momentului fericit. Dar dindată ce chifla se pomenește în pragul gurii, Kostea prinde să bocănească în niște fiere, ca un dement. Mașa (Anna Kociarz) se sperie și chifla-i scapă. Reia procedura. Chifla e din nou la gură. Kostea (Piotr Jankowski) din nou hodoragește. Și tot așa, și iarăși așa... În sfârșit, Mașa (fuga! fuga! până n-o întrerupe Kostea!) reușește să-și bage toată chifla în gură. Se îneacă. Vomită. Își încovoie spasmodic spinarea. Își ia viteză și se lovește de ușa de fier, iar și iar, până nu-și vede fața boț de sânge.

În polemică cu gustul noii dramaturgii pentru scene teribile și sângeroase, în cealaltă parte a sa *Pescărușul* e un spectacol cu pauze, subtexte, ansamblu actoricesc și tot de ce are nevoie ca să-l facă pe tânărul scriitor să se dezamăgească de formele noi până într-acolo că să se împuște.

Spectacolul *Mașinăria Cehov* al Teatrului *Eugène Ionesco* creat în colaborare cu actorii francezi are dimensiunile imaginației regizorale a lui Petru Vutcărașu și ale pasiunii dramaturgului Matei Vișniec pentru spargerea unității discursului. Scena apare ca un deșert, unde se încinge jocul vieții (personajelor cehoviene după finalul piesei) și al morții (autorului). În acest imens spațiu de nisip oamenii reali nu-și prea găesc loc. Cehov, interpretat de actorul francez Oliver Compté, e în prag de moarte. Patul de spital din avanscenă și urna de salivat nu ne lasă o clipă să uităm de acest lucru. Dar cât mai e în viață, cei din jur își parcurg destinul trasat de autor. Surorile Olga, Mașa și Irina nu mai conțin cu "La Moscova! La Moscova!", Konstantin Treplev nu renunță la ideea suicidului... O dată cu dispariția livezii de vișini, a dispărut și lumea legată de ea. Dar casa a rămas și în ea își mai târâie zilele bătrânul uitat și zăvorât. Pentru că ce-ar fi casa asta fără Firs?...

Vestimentația îi scoate pe eroi din aria concretului și realului. Nici dulapul nu mai are funcții reale. Prin el se trece ca prin cameră sau prin oricare alt spațiu. Nici nisipul nu mai e doar nisip. Aliniați pe cele două laterale ale scenei, cu mișcări sincronizate și lente, de ceremonie, ființele cehoviene se apleacă să-și umple pocalele cu nisip, ca apoi să-l facă să se scurgă asemenea timpului petrecut împreună cu autorul lor, sau asemenea vinului de pomină adresat omului - nu și mitului - Cehov. Abordarea semiologică ar fi o cheie de lectură profitabilă la analiza acestui discurs scenic.

În ciuda autosugestiei de odinioară ("Ne vom odihni! Ne vom odihni!"), personajele au aspect de stafii ce nu-și mai pot găsi odihna. Când planurile suferinței lor individuale se intersectează, apare ceea ce se numește în practica teatrului postmodernist *consistența, densitatea momentului* care vine să înlocuiască subiectul. În aceste momente suferința se amplifică, iar

Sufletul (interpretat cu sensibilitate de Doriană Talmazan) devine unul pentru toți. Surplusul de tensiune, într-un spirit pur cehovian, este anihilat de pantomima comică a medicilor.

Tadashi Suzuki nu are flerul artiștilor, aduși în paginile de până acum, de a alterna segmentele grave cu cele ironice, autoironice, parodice sau pur și simplu comice. Compoziția *Electra* după textele lui Euripide și Hugo von Hoffmannstahl, realizată la *Shizuoka Performing Arts Center (SPAC)* din Japonia, este apăsătoare de la un capăt la altul.

Spectacolul reflectă ideea magistrală a întregii creații a lui Suzuki, aceasta constând într-o parafrază a celebrei fraze shakespeariene: "Toată lumea e un spital, iar oamenii sunt pacienți". Să mai adăugăm că e vorba de alienați mentali. Surorile pot fi bolnave ca și pacienții, iar medicii nu există. Electra, ruptă de familie, și-a pierdut darul vorbirii. Toată ființa ei e străpunsă de dorința de a se răzbuna pe maică-sa care a abandonat-o. Această dorință, fiind irealizabilă, se transformă într-o fantezie derizorie și macabră.

Echipa japoneză a evoluat pe scena Teatrului *Школа драматического искусства* condus de Anatoli Vasiliev în cadrul programului *Узкий взгляд скифа (Privirea îngustă a scitului)* realizat în cooperare cu *Union des Théâtres de l'Europe*. În șirul de spectacole și proiecte care, în opinia autorilor, "readuc spectatorul contemporan la experiența pierdută a gândirii mitologice", figurează: proiectul lui Anatoli Vasiliev *Iliada* (tehnica verbală a lecturii hexametrelor lui Homer în îmbinare cu formele plastice ale luptelor marțiale orientale; *Agamemnon și fiica sa Tindareea* în regia lui Vasilis Laggos (Laboratorul *Actoriones* din Atena reconstituie mitul despre Agamemnon și Clitemnestra, unde ultima apare în tradiția ascetică a creștinismului timpuriu).

Înainte de a se începe *Electra*, Anatoli Vasiliev, cu înfățișare de profet și cu batista legată la sold, a făcut o mică uvertură la acest spectacol. A ținut să familiarizeze publicul cu metoda lui Tadashi Suzuki de instruire a actorilor, care constă în performanța de a transforma energia biologică a omului în forță de expresie. A vorbit pe un ton elogios despre arta elitistă a colegului său din Japonia și despre extraordinara capacitate a acestuia de a îmbina tehnicile moderne cu cele ale teatrului tradițional japonez. În final, Vasiliev a rugat spectatorii să nu evadeze din sală în timpul reprezentației. De remarcat că pe mulți dintre acei care i-au urmat îndemnul, gestul i-a costat dureri de cap.

2.3.3. Corelația mitului cu istoria

Corelația mitului cu istoria este pilonul principal al căutărilor regizoarei Ariane Mnouchkine și ale scriitoarei Hélène Cixous. În jurul lui gravitează toate detaliile textului și ale montării. Întreaga amplitudine a preocupărilor regizoarei este cuprinsă în orizontul asiatic care o seduce

prin posibilitățile inepuizabile de combinare a semnelor. Imagistica furnizată de spectacolele ei ne oferă un tip de cultură cu totul special. Japonez? Grec? Și da, și nu. Adevărul este că Mnouchkine creează propriile mituri despre anumite culturi și țări. Ea nu supraetajează elementele altor culturi, ci le amestecă în caleidoscopul asociațiilor până a le face neidentificabile. În *Indiana sau India visurilor lor* peste propriul mit se suprapune *mitul* despre Cain, deoarece în meditația actuală a Ariadnei Mnouchkine despre luptele între clanuri care însoțeau eliberarea și divizarea Indiei, în centru se plasează problema încrâncenării fratricide.

Ambele creatoare folosesc construcția de gen inițiativ, aceasta aflându-se la baza unui șir de povestiri mitologice, unde eroul parcurge un drum anevoios al încercărilor. Mii de ani aceeași structură se umplea cu noi și noi conținuturi istorice. Iată de ce fiecare creație, fiecare aventură arată a fi absolut nouă, dar în același timp îți creează sentimentul că este o continuare a celorlalte. Hélène Cixous mărturisește: "Parcă ar exista o obsesie exercitată de piesele precedente asupra celor noi, o înlănțuire logică a operei, un arbore genealogic, cu strămoși, cu părinți și copii" [5, p. 15].

Probabil, grație căutărilor lui Mnouchkine și ale altor regizori ce sunt pe aceeași filieră a întrepătrunderilor culturale, se înfăptuiește plonjarea în "sensul universal, ce apare undeva departe la periferia reprezentăției teatrale, la intersecția celor mai diverse fenomene socio-culturale", despre care ne vorbește Patrice Pavis.

Echipa teatrului *Lung-ta*⁵ din Rusia percepe mitul ca fiind o istorie reală și ireală în același timp. Semne teologice implicate în spectacolul *Chemarea lui Lung-ta – calul vânturilor* sunt reductibile la actul ritualic. Răpiți de atmosfera specifică, de recuzita exotică, de lumânările arzânde, ca element principal al decorului, dar și de multe alte lucruri, spectatorii, în majoritatea lor, cred că asistă la un ritual tibetan. De fapt însă Yanchoglov smulge din conexiuni făcute de tradiții imperturbabile frânturi de cultură orientală și cultură occidentală modernă, asamblându-le astfel încât acestea, în final, devin manipulatorii. Lucrul dat se resimte mai ales în coloana sonoră, întrunind sunete inerente muzicii mai multor popoare, aduse în diferite stiluri. Pentru mitul scenic imaginat de Yanchoglov, sensul este textul ritualului *Rugă către Draț*⁶. Iar sensul, ne explică Barthes, "rămâne a fi pentru formă aidoma unui depozit al evenimentelor concrete, al unor cunoștințe, al unui trecut, al unei memorii, al comparării faptelor, ideilor, deciziilor. Mereu apare necesitatea formei de a prinde rădăcini în sens și, absorbindu-l, să ia chipul naturii" [21, p. 82-83]. Iată, deci, cum se întâmplă că ficțiunea scenică e luată drept ritual veritabil.

⁵ Participat la Festivalul Internațional de Teatru *One Man Show*, ediția a III-a (Chișinău, 8-10 octombrie 2003).
Genericul: *Arta actorului de la șaman la teatrul contemporan*.

⁶ Adaptarea scenică aparține venerabilului Kalsang Tenzin, lama de la mănăstirea Gyudmed.

Chemarea lui Lung-ta face parte din acel *Teatru energetic* la care visa Jean-Francois Lyotard. Teatru în care dramaturgul, regizorul, coregraful, scenograful parcă nici nu există, resimțindu-se doar prezența narativă a interpretului. Actorul-performer, în cazul de față Igor Yanchoglov, acceptă să parcurgă cu noi doar o porțiune de drum spre descoperirea structurilor arhetipale ale subconștientului. Vocea interpretului ghidează întreaga acțiune, transmițându-ne mesajul ritualului care constă în "chemarea energiei zeităților luminate și rugăminta către ele de a acorda ajutor și susținere pe calea spre Trezire întru binele tuturor ființelor vii". Cântul specific al șamanilor din Siberia, America și Tibet (Yanchoglov posedă cu virtuozitate această tehnică extrem de complicată), se transformă în forță dinamică, în energie capabilă să ne deschidă *ochiul spiritului* (Patrice Pavis). Pe măsura deschiderii acestuia, ecranul pe care se perindă vizualizarea unor stări umane meditative în totală armonie cu starea și ritmul naturii, devine mai puțin important. Cel ce "ascultă" este hipnotizat de ritm, concentrându-se asupra sarcinii structurării materialelor aduse într-un amestec. Accentul, astfel, se pune pe procesul creării sensului, și nu pe sensul propriu-zis.

Având o vizibilă intenție comunicativă, dar și de apropiere de substanța culturală în diverse societăți, Anca Bradu adună în Compania *Spleen d'Or* artiști români, maghiari, francezi și englezi în jurul Proiectului *La ospățul capodoperei*. Dincolo de plăcerea de a gusta din savoea celebrului *Hamlet* shakespearian, participanții ospățului sunt bucuroși să întindă masa între o "Europă răsăriteană încă stigmatizată, posedată, adeseori obsesiv, de memoria unor evenimente istorice nerăzbunate și o Europă apuseană impulsionată de legi ale progresului umanist"⁷. De fapt ei își doresc o remodelare inteligentă a lumii, efectuând trimiteri la tip mitic.

Eroul spectacolului *Hamlet. Intolerabil* este, cum îl caracterizează regizoarea, "un ins atavic, stihial, măcinat în acțiunile sale de un zeu păgân: bătrânul Hamlet, tatăl său". Acesta nu așteaptă de la urmașul său altceva decât să fie răzbutat. Merită oare ca Hamlet să urmeze până la ultimele consecințe poveștele tatălui, opunându-se curentului de idei și civilizație?

La conferința internațională *Teatru și istorie recentă în Europa Centrală și de Est* (București, 7-9 noiembrie 2003), Vladimir Brânduș salută ideea confruntării cu problema "vinovăției în istorie și depășirea stigmatelor trecutului printr-o reintegrare în valorile civilizației contemporane"⁸ prin intermediul intolerabilului de Hamlet. Dar se arată oarecum îngrijorat... Ce se va întâmpla cu textul shakespearian, până la urmă? El se pronunță categoric împotriva intervenției chirurgicale la nivelul codului genetic al operei. Criticul de artă din Germania aruncă în magma clocotindă a discuțiilor consacrate acestui proiect și ceva reflecții privind arta

⁷ Din caietul proiectului *Hamlet. Intolerabil*.

⁸ Idem.

postmodernistă. Vorbește despre *Pilafuri și parfum de măgar* după *1001 de nopți* regizat de Silviu Purcărete la Teatrul *Radu Stanca* din Sibiu. Se vede că nu-l încântă ilustratele gurmănde. Nu-i place nici operația de extragere din burta pacientului a zeci de metri de cârnăciori, nici cum îl înfășoară pe un ins în aluat și-l pun la copt, nici cum vin bucatele frumusele pe un conveier, apoi printr-o pâlnie enormă se varsă direct în gura altui ins. Nu salvează situația nici oițele, nici măgarul, nici degețelul ce se sparge în figuri pe suprafața mesei. Ghidușiile cu saxofonul și câinele? Nici alea nu duc spre nimic. Mda... Postmodernismul ăsta se cadavrizează, zice Brânduș, și mănâncă din el însuși.

Dacă Matei Vișniec ar fi participat la această discuție, cred că ar găsi cuvinte mai înduioșătoare la adresa viziunii postmoderne. În tot cazul, după spectacolul *Othello?!* l-am surprins în culisele Teatrului *I. L. Caragiale* din București realmente extaziat: "Te rog să-i traduci lui Zholdak, mi-a zis, că e cel mai bun spectacol pe care l-am văzut în ultimii zece ani undeva în lume!"

Oricum, experiențele postmoderniste și mitocreative continuă. Mitul este pe orbita celor mai mari evenimente din universul teatral. La cea de a III-a *Olimpiadă Teatrală mondială* din Moscova (21.04.2001 – 21.06.2001), în afară de programul prezentat de Vasiliev, despre care am vorbit ceva mai sus, spectatorii au avut posibilitatea să vizioneze spectacolul *Mituri* realizat de Centrul *Vsevolod Meyerhold*, spectacol despre măreția și moartea miturilor, despre existența lor în secolul XX. Iar în mileniul trei mitul se plasează în epicentrul vieții teatrale internaționale, lucru pe care ni-l demonstrează genericul celui de al XXX-lea Congres Mondial al Institutului Internațional de Teatru (ITI) din Tampico, Mexic (29 mai - 4 iunie 2004): *Recycling myths and rituality: A Challenge for contemporary creation in the third millennium*.

Întrebări recapitulative

- Ce spun Jean Baudrillard și Jean François Lyotard despre "marile narațiuni" ale istoriei și progresului umanității?
- Care sunt "provocările postmodernității"?
- Cum este restructurată relația autor-spectator în paradigma postmodernistă?
- Care este conexiunea provocativității la avangardă, modernism și postmodernism?
- Care sunt mijloacele de mitologizare a spațiului scenic contemporan?
- Care este diferența între *multitudinea sensurilor* și *sensului multiplu*?

■ Ce înseamnă *jocul* în accepție postmodernistă?

Bibliografie

1. Berghaus G. *Avant-Garde Performance*. New York: Palgrave Macmillan, 2005. 352 p.
2. Berghaus G. *Theatre, Performance and the Historical Avant-Garde*. New York: Palgrave Macmillan, 2010. 400 p.
3. Eco U. *Limitele interpretării*. Iași: Polirom, 2007. 388 p.
4. Esslin M. *Teatrul absurdului*. București: Unitext, 2009. 435p.
5. Hélène Cixous: *La répétition "secrète"*. Entretien avec Chantal Boiron. În: *UBU, Scènes d'Europe*, 1998, nr. 10, p. 14-16
6. Ionesco E. *Notes et contre-notes*. Paris: Gallimard, 1983. 373 p.
7. Lehmann H-T. *Teatrul postdramatic*. Colecția FNT. București: Unitext, 2009. 408 p.
8. Lévi-Strauss C. *L'Origine des manieres de table*. Paris: Plon, 1968,
9. Malkin J.R. *Memory-theater and Postmodern Drama*. Michigan: The University of Michigan Press, 2002. 269 p.
10. *Postmodernism. Dicționar de postmodernism. Monografii și corespondențe tematice*. Coord. Sorin Pârvu. Iași: Institutul european, 2005. 300p.
11. Rachilde. *Alfred Jarry ou le surmâle de lettres*. Paris: Bernard Grasset, 1928. 223p.
12. Roșca A. *Dragostea și moartea în demersul postmodernist al lui Mihai Fusu*. În: *Coliseum-Teatru*. Chișinău: Tipografia Centrală, 1998, № 1, p. 22-25.
13. Roșca A. *Experiențele postmoderniste în polifonia teatrală franco-română*. În: *Francopolifonia ca vector al comunicării*. Colocviu Internațional. Chișinău, ULIM, 2006, p. 134-141.
14. Roșca A. *Personajele lui Ionesco împotriva lui Ionesco*. În: *Moldova*, 1996, № 5-6, p. 33-34.
15. Roșca A. *Piciorul amputat al Desdemonei și chirurgia postmodernismului*. În: *Teatrul azi*. București, Editura Fundației Culturale Camil Petrescu, 2005, nr. 11-12, p. 38-46.
16. Roșca, A. *Aplicații posmoderniste în teatrul lui Anatili Vasiliev*. Conferința științifică internațională *Învățământul superior și cercetarea – piloni ai societății bazate pe cunoaștere*. Universitatea de Stat din Moldova 60 ani. 28 septembrie 2006. *Rezumatele comunicărilor. Științe socioumaniste*. Chișinău 2006, Centrul Editorial-poligrafic al USM, vol.I, p.143-145.
17. *The Modernist World*. Edited by Allana Lindgren, Stephen Ross. London and New York: Routledge, 2015. 650 p.
18. *The Theater of Jean Genet: A Casebook*. Edited by Coe R.N. New York: Grove Press, 1970. 250 p.
19. Андреева Е. Ю. *Постмодернизм: искусство второй половины XX – начала XXI века*. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2007. – 484 с.
20. Арто А. *Театр и его двойник. Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра*. С.-Петербург: Симпозиум, 2000. 448 с.
21. Барт Р. *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*. Москва: Издательская группа Прогресс, Универс, Рея, 1994, с. 103
22. Ваксберг А. *Всемирный театр абсурда*. В: *Культура*. 2006, №31 (7541), 10-16 августа.
23. Грицанов А.А., Гурко Е.Н. *Жак Деррида. Мыслители XX столетия*. Минск: Книжный Дом, 2008, 256 с.
24. Евреинов Н. *Демон театральности*. Москва: Летний сад, 2002. 535 с.
25. Ильин И. *Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа*. Москва: Интрада, 1998. 255 с.
26. *Как всегда – об авангарде. Антология французского театрального авангарда*. Москва: ТПФ Союзтеатр, Издательство ГИТИС, 1992, 278 с.
27. Лотман Ю. *Семиосфера*. С.-Петербург: Искусство, 2000. 704 с.
28. Максимов В. *Театральные концепции модернизма и система Антонена Арто: Автореф. диссертации док. искусствоведения*. С.-Петербург, 2001, 48 с.
29. Постовалова Я. *«Актер – моя собака», или теория тела Андрия Жолдака*. В: *Петербургский театральный журнал*, 2014, 3 (77) с. 63-65.

Tema 3. PERFORMANCES PROVOCATIV, TEATRU PROVOCATIV: INTERACȚIUNE ESTETICĂ



Dans pe hârtia albă de Janine Antoni

The Code de Ianusz Stolarski

Conținut

3.1 Performancesul provocativ și sistemul său liminal de coordonate

3.2. Puncte de contact între performances și teatru

3.2.1. Strategia idiotismului în practicile provocative

3.2.2. Corporalitatea

3.2.3. Efecte și metafore picturale

3.2.4. Ready Made

Cuvinte-cheie: performances (clasic, neobaroc, provocativ), conceptualism, futurism, fluxus, acționism, limbaj împrumutat, interacțiune estetică, erou mesionar, strategie a idiotismului, comportament deviant, discurs schizofrenic.

3.1. Performancesul provocativ și sistemul său liminal de coordonate



Lecture on Nothing Robert Wilson

John Cage's *Train*

Termenul *performance* provine din limba engleză, însemnând prezentare, acțiune. El se specializează pe redarea trăirilor, stărilor, fenomenelor socio-psihologice, derivate din procesul comunicării umane. Locul actelor artistice integre și unitare le ocupă în performance acțiunile efemere, evenimentele ce au capacitatea de acțiune directă asupra conștiinței și comportamentului spectatorului. "Performance-ul este genul de artă în care artistul însuși devine operă de artă" [38].

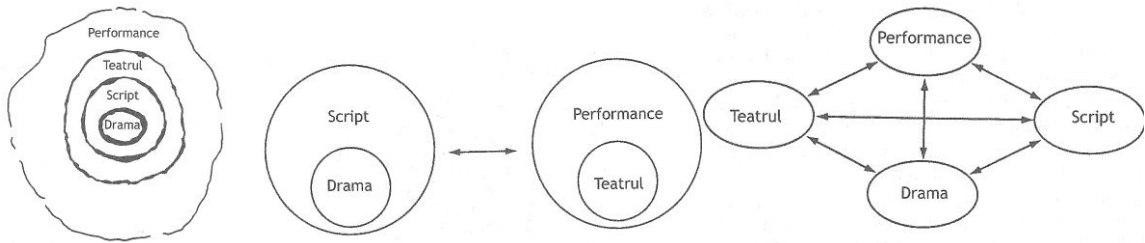
"*Performance art* răspunde schimbărilor aduse de "mentalitatea" postmodernă, fiind una "volatilă", "în mișcare", "vie", inter-culturală și sincretică etc., un fel de "artă în stare de veghe" și de *daily event*, într-un cuvânt. În acest context, însuși artistul (autorul sau interpretul) devine *performer* ieșind din zona de acțiune a criteriilor estetice cunoscute, căci postmodernismul destructurează și aici unitatea unei axiologii. Nu mai există frumos și urât, bun și rău, tragic și comic etc., producându-se și întreținându-se deliberat o confuzie a valorilor" [9, p. 242].

Prin termenul *performance provocativ* este definit fenomenul anilor 90 în Rusia, deoarece "провокация стала тем стержнем, на который нанизывались действия и единственной причиной появления такого перформанса [35]. Însă merită de accentuat că oricare performances (clasic, existențial, postmodernist, acționist) și oricare formă alternativă (happening, instalații, video art) conțin în sine "provocativitate șocantă" [24]. Evident, *performancesul provocativ*, supranumit *performancesul neobarocului postmodernist*, este substanța provocativă pură și concetrată.

Performance-ul reprezintă un sistem flexibil de coordonate a poziționării: între alte arte, între artă și viață, între propriul corp și mediul înconjurător, între estetica ritului și metafizica vieții de zi cu zi, între artă și alte domenii de activitate. Focusul artiștilor ușor se deplasează de la o coordonată la alta, condiționând diferite variațiuni de sinteză. Acest caracter este vizibil în imaginea-simbol al trenului din happening-ul lui John Cage *Il treno*. În orașul Bologna din Italia (26- 28 iunie 1978) Zito Gotti și John Cage au făcut 3 excursii cu trenul pe diferite teme, fiecare din excursii având program aparte, dată, rută, punct de destinație, orar. În diferite stații sunau opere de muzică. Partitura acestui happening prezenta desctierea întregului proces, susținut de comentarii.

Coordonate conceptuale ale performance-ului sunt situate, în mod special, între astfel de curente artistice precum *Acționismul*, *Conceptualismul*, *Fluxus-ul*, *Happening-ul*. Performanc-ul

demonstrează capacități enorme de acoperire a noi spații cu o energie debordantă, capabilă să producă răsturnări incredibile, inimaginabile. Celebrul regizor Peter Brook consideră performance-ul cel mai fertil, dacă nu și unicul, teren de experimentare.



Scheme elaborate de Richard Schechner care explică relația între Performance, Teatru, Script, Dramă.

Determinarea sistemului de coordonate ne ajutat să vedem cum se poziționează performancesul în universul artistic alternativ și să constatăm că această poziție este cea mai radicală. Pentru că teatrul provocativ se alimentează, în bună măsură, cu realizările performance-ului provocativ, aceștia îi sunt proprii și caracteristicile celui din urmă.

3.2. Puncte de contact între performances și teatru

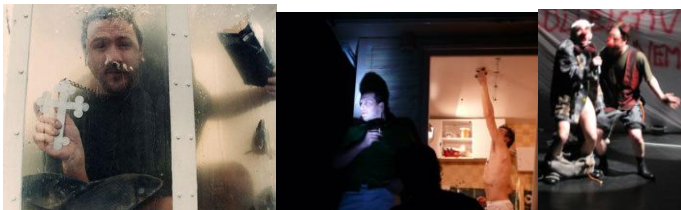
Elementele de artă performativă demult s-au strecurat în teatru. Și nu este vorba doar de o coprezență într-un act artistic, ci de o interferență. Performance-ul provocativ deposează artele alternative de coduri distincte. Mai întâi în SUA, apoi în Europa și mai apoi în fostul lagăr socialist și pe ex-teritoriul URSS performance-ul cucerește teritoriul teatral. Procesul în cauză se accelerează de când teatrul dramatic a început să cedeze pozițiile autoritare în favoarea celui postdramatic. Nu este deloc o noutate să vezi performance-ul inclus în afișul festivalului de teatru (Artă Contemporană ГОГОЛЬFEST din Kiev, NET și Territoria din Moscova etc.), dar și în curriculum-ul facultății de teatru.

Fluctuația masivă și puternică a elementelor în ambele sensuri (performance-spectacol; spectacol-performance) face ca spectatorul niciodată să nu fie sigur la ce fel de act asistă el în clipa de față: la unul spectacular, sau la unul performativ. Adăugând la direcții de mișcare dimensiunea sonoră, prin compozițiile sale inovatoare, Meredith Monk a generat o nouă formă de spectacol. Performance-urile ei, aflate undeva între cantate, operete și piese coregrafiate, cu

elemente de teatru-dans și de happening, sunt o sursă permanentă de uimire pentru spectator: performerii scot sunete bizare sau produc zgomote conform unor partituri sofisticate, autoarea aplicând o logică futuristică pentru manipularea sunetului. Prin mișcările corpului, prin mimică dar mai ales prin coloratura dată de sunete, performerii par să poarte dialoguri, să se contrazică, să se certe chiar sau să spună propriile povești. Temperament exorbitat prin sunet. (O urmașă directă a lui Monk este compozitoarea italiană Chiara Guidi, membră fondatoare a companiei Societas Raffaello Sanzio, alături de fratele ei, Romeo Castellucci, el însuși adept al experimentelor muzicale pe care le face în spectacolele sale alături de compozitorul american Scott Gibbons). Iar Benas Šarka de la compania independentă *Gliuku Teatras* din Lituania crează între poezie, teatru, performance. Majoritatea spectacolelor au loc în spații non-teatrale: în stradă, sau în clădiri avariate. El nu se arată interesat de piese în sensul consacrat al cuvântului, preferând să transforme în versiune teatrală textele poezilor lituanieni: *Kukucio baladės (Kukutis' Ballads)*, *Balti debesu namai (The White House Of The Clouds)*, *Keafri (Carefree)*, *Koka kola (Coca Cola)*, *Linkime pasveikti (We Wish You A Speedy Recovery)*, *Topor sosi (Topor Sosi)*. Crează diferite genuri de performance, exprimându-se, în special, prin limbajul corporal.

Unele din punctele de suprapunere, care uniformizează în teatrul contemporan performance-ul cu spectacolul le vom urmări în cele ce urmează.

3.2.1. Strategia idiotismului în practicile provocative



Misionarul de Oleg Kulik

Viața cu un idiot după Victor Erofeev de Andriy Zholdak

Cântarea cântărilor de Mihai Măniuțiu

Specialiștii califică provocativitatea artistului contemporan drept o strategie a idiotismului. Aceasta este îndreptată asupra înfăptuirii ”crimei perfecte”. Prin luarea în derâdere a sistemului artistic stabilit se așteaptă moartea acestuia.

Eroul performance-ului provocativ, dând dovadă de expresia radicală a gestului artistic și al comportamentului avangardist, se înfățișează în diverse chipuri: Messia care se sacrifică ”în numele artei contemporane”; eroul național, martirul neamului care-și asumă păcatele întregului

popor; liderul total care protestează împotriva principiilor artistice moștenite din trecut; artistul agresor care se năpustește cu energie nebună asupra oricărei tradiții, amenințând cu distrugerea fizică a operelor muzeistice.

Altfel spus, strategia idiotismului se anunță ca o alternativă normei, a rigorilor tradiției. Ea are rol de catalizator al dezvoltării artei contemporane, testând noi idei, forme și tehnologii. Spre exemplificare sunt aduse discursurile schizofrenice: *Golgota Picnic* de Rodrigo García, *Misionarul* de Oleg Kulik, *Viața cu un idiot* de Andriy Zholdak, *Furtuna* de Lev Erenburg, *Maica Domnului, alungă-l pe Putin!* de Pussy Riot, *Însemnările unui nebun. Ipoteze* de Aleksandr Bashirov, *Baricada* de Aleksandr Brener, *Troia's Discount* de Stefano Ricci, ș.a.

Ca să fie înțeles și vizibil gradul de concentrare al demenței în procesul teatral contemporan, aducem unele (dar nu și unicele) exemple din cadrul aceleiași ediții (2007) ale aceleiași Festival Național de Teatru I.L. Caragiale din București. Urmează expunerea viziunilor regizorale vis-a-vis de propriile spectacole, extrase din catalogul festivalului în cauză:

- Mihai Măniuțiu despre *Cântarea cântărilor*: "Am căutat să fac un spectacol care să vorbească despre Sulamita, ca figură premonitoare a Sofiei... Sofia fiind suflul matern al lui Dumnezeu... Sofia fiind energia feminină și blândă a unui Dumnezeu cumplit. Spectacolul "deschide" pogorârea Sofiei în lume și tentativa ei de a pătrunde în lumea stăpânită de "paznicii meterezelor nopții" – o lume a întunericului, de unde iubirea este exclusă, unde iubirea este clipă de clipă batjocorită – o lume a nopții reci și opace, a deriziunii clovnești, a răului deghizat în clovni violenți, descreierați și lipsiți de speranță. Clovni în care, nu rareori, ne putem recunoaște.... "
- Bocsárdi László: "Incapabili să ajungem la înțelepciunea Nebunului, nu ne rămâne decât să împărțim soarta bătrânului Lear".
- Dragoș Galgoțiu despre *Hamletmachine*: "Studentul sau prințul Hamlet are nebunia de a destabiliza lumea reală și de a dori să privească dincolo de ceea ce este vizibil... Heiner Müller este și el Hamlet, destabilizează forma teatrală, înfruntă lumea în care trăiește, vede și el o nălucă a degradării, piesele lui dezvăluie dezolant lumea, așa cum noi refuzăm să o privim, închizând strâns ochii. Textele lui sunt dense, scurte, profunde și radicale. Întâlnirea cu Müller este una din marile experiențe... Craniul din mâna lui Hamlet este înlocuit de un creier, neliniștea provocată de moarte devine, acum, mai intensă, totul este o avalanșă de gânduri... Imagini provocate de gânduri, spectacol al gândurilor, "Hamletmachine", poveste a minții, e poezie a unei minți tulburate".

- Radu Afrim despre *Povești despre nebunia (noastră) cea de toate zilele* de Petr Zelenka: "un cartier dintr-un orașel cu oameni indiferenți la tot ceea ce se întâmplă în jur. Doar o femeie vrea să își trimită, zilnic, sângele în Cecenia. sau în Gruzia. pentru că acolo e război sau a fost cutremur. însă sângele ei nu mai corespunde noilor standarde impuse transfuziilor. Puterea ei de a influența cursul evenimentelor din familie sau din lumea pe care o știe doar din ziare e derizorie. O clinică globală căreia i-a fost impus un totem bizar. Un animal cu o identitate incertă. fost mamifer, acum împăiat, căruia i se cere să sară printr-un cerc de foc. O va face, oare?".

În continuare aducem un model de integrare provocativă a demenței în conceptul regizorului rus Serghei Fedotov (spectacolului *Revizorul* de N. Gogol, Teatrul *Dejvice* din Praga). Pe peretele de lemn cafeniu atârână: un pendul de lemn cafeniu, o icoană de lemn cafeniu, obloanele sunt și ele din lemn cafeniu... Amintind șirul obiectelor englezești din Cântăreața cheală de E. Ionesco, aceste detalii ale decorului își dispersează caracteristicile naturaliste, înscriindu-se în ambianța absurdului. Apoi apar și oameni în haine cafenii... ca de lemn... Cu trăsături... ca din topor... Singurul curaj pe care îl posedă cinovnicii orașelului N., obsedați de spaima pedepsei, este acela de a-și bate slugile cu șapca-n cap. Ei se adună în deplină clandestinitate, prin întuneric, servindu-se doar de lumânările care, se pare, tremură și ele de frică. Ciocnitul convulsiv al paharelor de vodcă, însoțit de *Boje moi! Boje moi!*, e ca un gest de solidaritate. Iar cântecul Ciornâi voron, pe care-l intonează cu o jumătate de voce, dar pe un ton eroic, sună ca un jurământ de a nu cădea pradă revizorului. Mai departe cântecele vin unde vrei și unde nu vrei, transformând spectacolul în concert. Iar în final Maria Antonovna (Zdenka Volencová), cu masca albă a nebuniei și în straie de mireasă, îi trage și o arie de operă. Fiica primarului nu este singura ajunsă la limita disperării. La sfârșitul spectacolului, deasupra peretelui-zid apare o siluetă aducând cu un cioroi gigantic. Totuși, cinovnicii au căzut pradă, dar unui alt revizor... Nebuniei!

Când se deschid obloanele, în casă năvălește soarele. Atât întunericul, cât și lumina orbitoare îi împiedică pe cinovnici să-l distingă limpede pe oaspetele din Petersburg. Soția primarului (Klára Melíšková) este genul de femeie care vede bărbații așa cum și-i dorește. Pe când fiica e atât de sfioasă, încât nici nu îndrăznește să ridice ochii la invitatul tatălui. în felul acesta nimeni nu-și poate da seama cu adevărat cu cine are de-a face. Revizorul, născut din simțul culpabilității, are pentru ei un aer demonic. De aceea e atât de importantă aici prezența icoanei.

Consumarea alcoolului, care sporește nebunia personajelor, se numără printre ocupațiile favorite ale interpreților. Modul în care o fac (cu sughițuri, hohote, pauze etc.) constituie o

problemă estetică aparte. Simpatia publicului a câștigat-o cel care s-a priceput să toarne în pahar fără a scoate sticla din buzunar, adică înclinându-se odată cu ea. Textul din scena întrevederii primarului cu Hlestacov la hotel este pus pe acțiune în funcție de felul cum se jonglează cu vodca și păpănașii murați.

Merită de subliniat că exploatarea demenței în actul artistic este un lucru riscant. Cum bine se știe, antrenarea bolnavilor mental în actul spectacular poate avea un efect terapeutic. Dar numai nu în modul în care s-a aventurat, de pildă, regizorul Pippo Delbono (compania îi poartă numele) cu spectacolul *Guerra*, unde se întreprinde o speculație sinistră pe seama popularității subiectului cu războiul din Bosnia și a unor năpăstuiți care nu-și dau seama ce fac. Bieții "interpreți" s-au văzut nevoiți să aducă în lumina rampei propriile obsesii extraartistice. N-a rămas neexplorată nici hidoșenia lor fizică: capul-harbut, corpurile deformate și aproape nude. Toate i-au prins bine regizorului pentru a crea chipuri de vampiri, maniaci sexuali ș.a. Drept rezultat interpreții, sunt sigură, au fost aruncați într-o prăpastie și mai adâncă, decât cea a ospiciului din care au fost recrutați.

Practicile provocative vin să demonstreze ideea că nebunia este mitul timpului nostru, precum tuberculoza a fost mitul secolului XIX. Iar soarta artistului provocativ este "să moară, să-și iasă din minți, să se revolte" [24]. Nebunia, în contextul provocativității, este percepută ca o posibilitate de a scoate arta de sub dominația tradiției și a normei.

3.2.2. Corporalitatea

În centrul sistemului spectacular/performativ se află *corpul*. Drept mijloc de expresie și material în performance apare corpul, exteriorul, gestică, comportamentul artistului, acesta asumându-și rolul actorului. Performerul este "aici", încercând să găsească răspunsuri la întrebarea: ce este trupul meu în acest spațiu, în acest timp, în prezența altor persoane? Performerul nu reprezintă nimic, nu exprimă, ci încearcă, prin propriul său trup, să "înregistreze" o realitate.

Ideologul noului teatru Jerzy Grotowski în lucrarea "Performerul", a proclamat interpretul ca o persoană care este angajată în acțiune. Și chiar momentul aparent privat de acțiune poate fi marcat de acțiune. Prin aceasta performance-ul afilează conexiunea cu dansul traditional japonez *butoh*, în care cel mai simplu, și fără de pretenții gest, poate deveni punctul de concentrare al energiei magnetice, personalității dansatorului. Iar regizorul de teatru Romeo Castellucci, de-a lungul vieții sale, conștient se deplasează departe de teatrul clasic literar spre performance-ul, care cu toată atenția studiază natura umană, corpul omului, creierul, inima și frica lui. Teatrul lui Romeo

Castellucci este extrem de fiziologic. Aici totul vorbește despre corpul uman ca instrument principal - plastic, emoțional. Prin corpul actorului regizorul transmite reflecțiile sale asupra lumii, asupra obiectivelor și capacităților omului.

În expozițiile sale Pier Paolo Cossa prezintă corpul uman, astfel încât acesta devine Universul, ca și poezia lui Apollinaire. În spațiul său, în același timp, se mișcă propriile fantasmе: hibrizi și mutații. Întruchipările "fizice" ale lui Pier Paolo sunt proiectate "live" pe ecranul televizorului, sau în imagine fotografică – ca o dinamică încremenită în statică. Personajele lui apar ca un mozaic, în centrul căruia se află dansatorul *butoh* - o aluzie la autor.



Pier Paolo Cossa

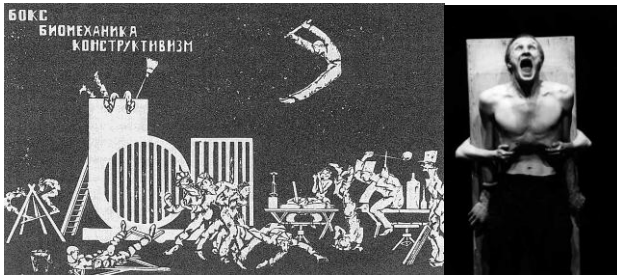
Artiștii de la *Judson Dance Group* au reflectat un nou tip de sensibilitate ce respingea teatralitatea mișcării și excesul de expresivitate. Ei se arătau preocupați de un minimalism al expresiei în dans la limită cu sculptura, unde corpurile și obiectele puteau fi interșanjabile.



Performance-ul nud al lui Spencer Tunick

Interesul față de corpul nud capătă proporții inimaginabile. Cunoscutul artist provocativ Spencer Tunick, celebru datorită unui șir de performance-uri pe cât de grandioase, pe atât de șocante, pentru care a utilizat nuditatea, a participat la Noaptea Muzeelor în Londra cu proiectul *Connect 10* (2014).

Corporalitatea în arta spectacolului contribuie la instalarea primatului vizualului în detrimentul verbalului.



Scena constructivistă a lui Meyerhold. Modele mecanice din lemn, elaborate cu ajutorul constructivismului industrial și al arhitecturii, puse în baza mișcării interactive tridimensionale (spectacolul *Moartea lui Tarelkin* de Suhovo-Kobălin, 1922).

Visul unei nopți de vară de W. Shakespeare (reg. Oskaras Koršunovas, *OKT/VilniausMiesto Teatras*)

Reprezentarea *Visul unei nopți de vară* de W. Shakespeare (reg. Oskaras Koršunovas, *OKT/VilniausMiesto Teatras*), amendabilă pentru abuzul de competiție în care sunt antrenate corpurile eroilor, este privată de o dorință, o pasiune. Toate mișcările corporale sunt calculate până la milimetri. Mai inspirate apar scenele de cupluri, în special cel al lui Demetrius (Rytis Saladzius) cu Helena (Rasa Samuolytė). (Poate fi jucat în pădure). Mai eficiente sunt exercițiile de gândire asociativă pe care o întreprinde mulțimea omniprezentă de figuranți pe baza unui singur obiect, care mereu înseamnă altceva: copaci, scuturi militare, uși... Scândura, unicul element de decor, neavând conotații suplimentare, este un gen de tabula rasa pentru spectatorii ce urmează să o completeze cu propria lor imaginație, în cazul dacă o au, bineînțeles. Faptul că legile cândva se scriau anume pe scânduri nu este de neglijat pentru regizor, acesta confruntând în reprezentarea sa noțiunile de lege și dragoste. Deseori urmărim în spectacol un conveier de scânduri în spatele cărora corpurile apar ca și cum decupate: capete, mâini, picioare. Iar în final rămân numai scândurile ce cad aidoma construcțiilor de domino. Se dovedește că procedeul ales nu conține multe deschideri și spectatorul, peste un scurt timp, nu mai are ce să descopere. Mai toată inventivitatea este orientată spre diversificarea jocului cu obiectul (îndeosebi de impresionantă apare Bara de dans), fapt pentru care partiturile actricești se deplasează în plan secund. Eroii nu se deosebesc de spiriduși și toți împreună - de meșteri. Nu numai Puk, dar și toți ceilalți sunt nebunatici, zăpăciți. Se pierde acea lume miraculoasă care fascinează atât de mult la Liviu Ciulei.



Muller Machine - spectacole pe lucrările lui Heiner Müller (regie Kirill Serebrennikov, Centrul Gogol / Гоголь-центр, Moscova 2016)

În caietul – program al spectacolului *Muller Machine* în regia lui Kirill Serebrennikov, vorbitorii sunt numiți actori, iar cei ce acționează nonverbal – performeri. Oamenii dezgoliți sunt obiectele oprimării, nicidecum subiectele acesteia. Doar în corpurile lor nude rezidă acea libertate care indignează și fascinează deopotrivă, care te îndeamnă să le-o răpești. Prin acest procedeu regizorul se revoltă împotriva dictaturii cuvântului, care, după cum recurge și din textul lui Heiner Müller se preface și minte de dragul să supună corpul.

3.2.3. Picturalul

Îmbinarea imaginii picturale a tehnicii video cu cea teatrală stă la baza spectacolului prezentat de *OKT/VilniausMiesto Teatras*. Birute Mar și Oskaras Koršunovas, regizorii reprezentației *Make-up opera*, ne fac să înaintăm, ca în jocurile computerizate, prin străzile-tunele ale orașului de cosmetică, zgârie-norii căruia nu sunt altceva decât imense tuburi, sticle, cutii și alte lucruri prin care rătăcește firea noastră pentru a-și schimba înfățișarea. Călătoria este însoțită de scurtele monologuri (autori: Antanas Kucinskas, Birute Mar) ale unor grupuri de personaje. De câteva ori, la etape cruciale ale vieții, un cutremur dă jos câte o parte din oraș. Cu anii limitezi produsele cosmetice, iar la sfârșitul vieții vei aplica un singur machiaj - masca morții.



Muntele Olimp, reprezentare scenică epică bazată pe mitologia clasică (reg. Jan Fabre)

În reprezentarea scenică epică bazată pe mitologia clasică *Muntele Olimp*, (regizorul Jan Fabre) Omul este comparat cu imaginea - de multe ori nici măcar cu personajul din tablou, ci cu pânza. Actorii aplică vopselele pe corpul nud, transformându-l în picturi abstracte. Astfel producția scenic se înscrie în practicile secolului, când artiștii trec de la experimentele cu pânza la experimentele asupra propriului corp. Corpul se manifestă, ca și în performance, ca un instrument, dar și ca tema operei. Personajul principal al piesei Dionis foarte (actorul Andrew van Ostade) parcă a coborât din tabloul *Bachus* a marelui pictor flamand Peter Paul Rubens. Într-unul dintre episoadele-cheie cu implicarea lui Dionysos - o scenă din *Bacantele* de Euripide –

slujitoarele culului se împodobeasc cu ciorchine de struguri. Tot aici bacantele înnebunite aplică pe nefericitul Pentheus bucăți de carne crudă, conferindu-i aspectul de natură moartă.

În spectacolul polonez *Unchiul Vanea* de A.P. Cehov (Teatrul *Wilam Horzyca*, regizorul Andzej Bubien) acțiunile se îngrămădesc în șirul de semne picturale, cum ar fi pădurea pitică din sacvoiaj, vasele cu lichide multicolore ș.a. Explozia finală, cu răsturnatul căldărilor de apă peste perețiidecorați de Eizbieta Terlikowska cu nenumărate iconițe, fotografiile și lumânări, a fost interpretată, după cum se aștepta autorul spectacolului, ca expresia atacului barbarilor roșii asupra spiritualității. Totul este conservat, uscat, prăfuit. Până și aspirațiile, talentul personajelor. Unicul lucru care s-a păstrat proaspăt sunt merele împrăștiate printre frunze, în pătuc, lângă căluțul de lemn și care încearcă să ne vorbească de energia copilăriei. Singurul Astrov (Pawet Tchiirzelski) are personalitate și prestanță, pe când unchiul Vanea (Wfodzimierz Maciudzinski) nu reușește să se impună nici măcar prin tentativa de sinucidere, aceasta fiind calificată drept isteria unui om mărunț, mediocru.

3.2.4. Ready Made



Fontaine. Ready Made de Marcel Duchamp

Plimbarea cu Ducham. Performance de Alevtina Kakhidze

(A)pollonia de Krzysztof Warlikowski

În performance-ul *Plimbarea cu Ducham* (Bienala din Kiev *Arsenal 2012*) Alevtina Kakhidze își plimbă câinele numit în cinstea lui Marcel Duchamp, realizând o parafrază a celebrului ready-made *Fontaine*. Duchamp lua lucrurile din viața de zi cu zi și facea din ele artă. La fel și câinele a devenit opera de artă. Mai mult, Alevtina Kakhidze și câinele ei decideau care dintre lucrările expuse la bienală merită să fie considerate opera de artă.

Buda, ca element scenografic, se regăsește în majoritatea spectacolelor provocative. Pentru exemplificare aducem spectacolul (A)pollonia în regia polonezului Krzysztof Warlikowski - o

coproducție: Festival d'Avignon, Théâtre National de Chaillot din Paris, Théâtre de la Place din Liege, Comédie de Geneve-Centre Dramatique, Théâtre Royal de la Monnaie din Bruxelles, Narodowy Stary Teatr *Helena Modrzejewskiej* din Krakowie, 2009).

Întrebări recapitulative

- Care este relația performace-ului cu *acțiunismul, onceptualismul, fluxusul*?
- Performance și artă dramatică în actul artistic: coprezență sau interferență?
- Care este poziționarea performanceului provocativ în spațiul artistic alternativ?
- Cum are loc prin performance redefinirea conceptului de artă?
- Cum are loc prin performance deschiderea către noi teme și probleme ale realității?
- Cum se crează condițiilor pentru noi forme și tehnologii prin îmbinare performace-ului cu teatrul?

Bibliografie

1. Baugh Ch. Theatre Performance and Technology: The Development of Scenography in the Twentieth Century. London: Palgrave Macmillan, 2005. 272 p.
2. Broadhurst S., Machon J. Identity, Performance and Technology: Practices of Empowerment, Embodiment and Technicity. London: Palgrave Macmillan, 2012. 234 p.
3. Corpus delecti : Performance art of the Americas. Edited by Coco Fusco. London, New York: Routledge, 2000. 307 c.
4. Film, Art, New Media: Museum Without Walls? Angela Dalle Vacche. London: Palgrave Macmillan, 2012. 336 p.
5. Goldberg R. L. Performance: Live Art Since the 60s. London: Thames & Hudson, 2004. 240p.
6. Lehmann H-T. Teatrul postdramatic. Colecția FNT. București: Unitext, 2009. 408 p.
7. Machon J. Immersive Theatres: Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance. London: Palgrave Macmillan, 2013. 344 p.
8. Meerzon Y. Performing Exile, Performing Self: Drama, Theatre, Film. London: Palgrave Macmillan, 2012. 349 p.
9. Postmodernism. Dicționar de postmodernism. Monografii și corespondențe tematice. Coord. Sorin Pârvu. Iași: Institutul european, 2005. 300p.
10. Roșca A. *Kontakt*-ul elementelor/sistemelor dezintegrate. In: Coliseum-Teatru. Chișinău: Tipografia Centrală, 2002, № 3/4, p. 44-50
11. Roșca A. Strategia idiotismului în performance-ul provocativ. In: Învățământul artistic – dimensiuni culturale. Conferința științifică internațională, Chișinău, 3 aprilie, 2015. Rezumatele lucrărilor. Chișinău: Notograf-Prim, 2015, p.20.
12. Roșca A. De la Nitra pân-la Tisa...In: Buletinul științific nr. 7 al Academiei Ecologice din România, partea I. Iași, 2002, p. 289-290.
13. Roșca A. Estetica provocativă în dinamica teatrului contemporan din Republica Moldova. In: Anuar științific: Muzică, Teatru, Arte Plastice. Chișinău: Grafema Libris, 2013, nr. 1(18), p. 69-74.
14. Roșca A. Metamorfozele teatralității la răscruce de milenii. In: Învățământul artistic-dimensiuni culturale. Conferința de totalizare a activității științifico – didactice a profesorilor. Ediția a II-a. Chișinău, Grafema Libris, 2002, p. 138-140.

15. Roșca A. Modalități de manifestare ale teatralității în experiențele regizorale din secolul XX. In: *Învățământul artistic-dimensiuni culturale. Conferința de totalizare a activității științifico-didactice a profesorilor. Ediția a III-a.* Chișinău: Grafema Libris, 2003, p. 25-29.
16. Schechner R. Performance – introducere și teorie. București: Unitext, 2009. 301 p.
17. 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.
18. Андреева Е. Ю. Постмодернизм: искусство второй половины XX – начала XXI века. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2007. 484 с.
19. Андреева, Е. Ю. «Телесный» перформанс: сто лет богоборчества . В: *Новый мир искусства.* 2001, № 3, с. 5 - 7.
20. Барбой Ю. К теории театра: Учебное пособие. Санкт-Петербург: ГАТИ, 2008. 238 с.
21. Березкин В. Польский театр художника. Москва: Аграф, 2004. 336 с.
22. Брук П. Нити времени. Москва: Артист. Режиссер. Театр, 2005. 384 с.
23. Гельман, М. А. Интервенция искусства. Культурные герои XXI века, или В поисках Золушки: Сб. статей. Москва: GIF, 1999, с. 5-13.
24. Гниренко Ю. Перформанс как явление современного отечественного искусства. Глава 3: Генезис отечественного перформанса. Перформансы "столичной школы". [online]. http://www.gif.ru/texts/txt-gnirenko-diplom3/city_266/fah_348/. (citat 18.01 2016).
25. Голдберг Р. Искусство перформанса от футуризма до наших дней. - Москва: Ad Marginem Press, 2013. 320 с.
26. Ерохин С. В. Эстетика цифрового изобразительного искусства. Санкт-Петербург: Алетей, 2010. 429 с.
27. Кандаурова Н. Краткий курс современного искусства. Бабушка перформанса Марина Абрамович [online]. <http://eizvestia.com/life/full/kratkij-kurs-sovremennogo-iskusstva-babushka-performansa-marina-abramovich> (citat 24.01.2016)
28. Карцева К. Елена Ковылина: "Язык перформанса - это эстетический инструмент изменения реальности". [online]. http://artandyou.ru/category/history/post/elena_kovyлина_yazyik_perfomance# (citat 24.01.2016).
29. Кизевальтер Г. Перформанс и группа "Коллективные Действия". В: *Театр*, 1991, №11, с.69 - 73.
30. Кикодзе Е. Новый русский перформанс. В: *Комод*, 1998. № 8, с.70 - 71.
31. Клоссовски П. Театр без спектакля. Москва: Союзтеатр, 1990. 284 с.
32. 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.
33. Кривцова Ю. В. Концепт перформанса: действие, действенность и действительность современного искусства. В: *Ярославский педагогический вестник*, 2009, № 4, с. 188-191
34. Максименко М.А. Актуальность арт-практик в современном социокультурном пространстве. В: *Управление проектами и развитие производства*, 2011, № 3, с. 1-3.
35. Морозова Е.А. Провокативность в современной культуре [online]. http://www.superinf.ru/view_helpstud.php?id=4191 (citat 20.11.14).
36. Провокационный перформанс Жанин Антони [online]. <http://caesararts.com/blogs/Timur/5663/> (citat 23.01.2016).
37. Степанова П. «Оголенный» актер в Бедном театре Ежи Гротовского и актер-манекен в театре Тадеуша Кантора: две концепции актера в польском театре середины XX века. В: *Театр. Живопись. Кино. Музыка. Межвузовский сборник научных трудов молодых ученых.* Москва: ГИТИС, 2004, вып.1, с. 217-226.
38. Тарасов А. Постмодернистские арт-практики: хэппенинг, перформанс. В: *Аналитика культурологии*, 2009, № 15 . [online]. http://analiculturolog.ru/component/k2/item/361-article_49.html (citat 16/12/12).
39. Юхананов, Б. Перформанс и театр. В: *Декоративное искусство.* Москва, 1991, № 5, с. 30-32.

Tema 4. FORME PROVOCATIVE: DEFINIȚIE ȘI CLASIFICARE



Turandot (reg. Andriy Zholdak, Teatrului Național Radu Stanca)

Faust după J. W. Goethe (reg. Silviu Purcărete, Teatrului Național Radu Stanca)

Conținut

- 4.1. Provocarea prin agresiune
- 4.2. Provocarea prin autoagresiune
- 4.3. Provocarea prin râs

Cuvinte-cheie: autoagresiune, concepții extreme, forme radicale, provocare prin lipsa/exesul de sens

Formele caracteristice artelor spectaculare și performative la răscruce de milenii sunt: provocarea prin agresiune; provocarea prin autoagresiune; provocarea prin râs; provocarea prin lipsa actului artistic; provocarea prin imitarea acțiunii nule; provocarea prin excesul/lipsa sensului. Formele provocative se definesc prin comunicare provocativă (sunt determinate de acest tip de comunicare). În această temă sunt prezentate primele trei forme enumerate, ele fiind și cele mai relevante și tipice forme ale provocativității.

4.1. Provocarea prin agresiune



Orgiastic Mysteries Theatre/ Hermann Nitsch
Tragedia Endogonia de Romeo Castellucci

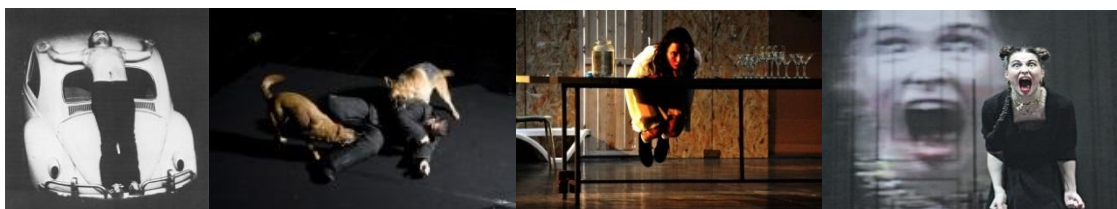
Provocarea prin agresiune este proprie majorității producției avangardiste. La începutul secolului XX ea apare în prim-plan în manifestele și practicile futuriștilor și surrealiștilor, exprimându-se prin epatarea publicului cu intenția de a-i schimba gustul și de a le clătina pozițiile convenționale. În anii '60 agresivitatea răzbate în happeninguri. Expresia cea mai consistentă, însă o dobândește în mișcarea radicală Acțiunismul vienez (Viennese Actionism) creată în anii 1960–1971 de un grup de artiști (Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler, Peter Weibel) fascinați de idea amplasării corpurilor nude în situații violente. Cu ajutorul performance-lor provocative acționiștii încercau să conștientizeze și să supraviețuiască traumele celui de Al Doilea Război Mondial, eliberându-se de el prin catharsis. Pentru al obține, austriecii foloseau elemente ale misteriiilor religioase (sânge, cruci, animale de sacrificiu) într-o manieră șocantă. Performance-ul tipic al acționiștilor vienezi acată ca spintecarea în public a mielului și scăldatul în sângele lui.

În teatru exponenții cei mai principali ai agresivității sunt: Richard Schechner (SUA), Krystian Lupa, Krzysztof Warlikowski (Polonia), Rodrigo García (Portugalia), Pippo Delbono (Italia), Thomas Ostermeier, Luk Perceval (Germania), Andriy Zholdak (Ukraina), Lev Erenburg, Kirill Serebrennikov, Iuri Butusov, Konstantin Bogomolov, (Rusia), Oskaras Koršunovas (Lituania), Alexander Hausvater, Radu Afrim (România) ș.a.

O agresiune mai moderată găsim în spectacolul regizat de Robert Alfoldi *Neguțătorul din Veneția* (Teatrul *Budapesti Kamaraszínház* din Ungaria). Evenimentele piesei shakespeariene, supunându-se unei mentalități existente, își găsesc adăpost în baruri, officii și alte spații anunțate de scenograful Kentaur - cu cât mai mari, cu atât mai neexploatate. Ecranele, care în bar demonstrează videoclipuri cu Tina Turner și George Michael, apar mai puțin firesc atunci când se ambiționează să țină locul partenerilor de scenă. Neproducându-se schimbul necesar dintre actori, spectacolul devine puțin mai rigid. Excesul de agresivitate a femeilor nu este contrabalansat nici de tandrețea relațiilor dintre bărbați, cu puternice accente homosexuale, nici de scenele comice, cum este cea cu bodiguarzii arabi. Actorii strigă textul în urechea spectatorilor, aflați în imediata apropiere, de ambele părți ale scenei, și care îi suportă, totuși, pentru prețioasa lor capacitate de a se concentra.

Prin agresiune se urmărește schimbarea radicală a mentalității. Oamenii pot să fie bucușori de această transfigurare, sau, dimpotrivă, să se arate extrem de indignați. De obicei perceperea operei provocative scindează spectatorii, făcându-i părtașii opiniilor polare vis-a-vis de ce au recepționat.

4.2. Provocarea prin autoagresiune



Trans-Fixed '74 de Chris Burden

Infernul. Spectacol bazat pe opera lui Dante: omul hărțuit de câinii ciobănești este însuși regizorul Romeo Castellucci

Electra (reg. Andriy Zholdak, Teatrul Național din Macedonia. 2015)

Pe de cealaltă parte a cortinei. Spectacol pe textul și elementele de subiect a piesei cehoviene *Trei surori* (reg. Andriy Zholdak, Teatrul Aleksandrinka, Petersburg)

În provocarea prin autoagresiune corpul actorului este supus pericolului. Astfel Chris Burden (artist respectat, expus peste tot în lume, și a fost inclusiv profesor la Universitatea din California) s-a lăsat să fie răstignit pe capota unui Volkswagen broască. Cuiile batute în brațe îi întăresc credința că pericolul personal este foarte important pentru expresia artistică (*Trans-Fixed '74*). Ulterior Chris și-a testat credința răbdarea pentru lucrarea *White Light/White Heat*, ocazie să stea 22 de zile atârnat non-stop într-o platformă triunghiulară amenajată în Ronald Feldman Gallery, fără să mănânce, fără să bea, fără să vorbească și, încă și mai grav, fără să vadă pe nimeni dintre cei pentru care el era foarte vizibil.

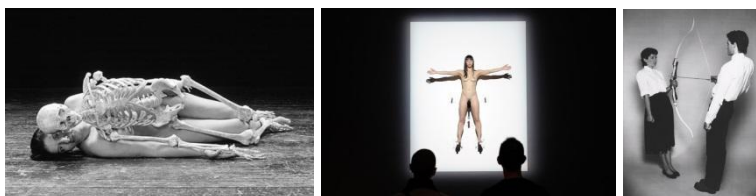
Richard Schechner în cartea *Performance – introducere și teorie* vorbește despre autoagresiunea artiștilor aderenți curentului *Avangarda orientată spre viitor*, care consideră că e necesară crearea unui nou fel de ființă umană. Uneori persoana este creată prin chirurgie și implanturi – de exemplu Orlan – altele prin proteze, ca la Stelarc care și-a pus cea de-a treia ureche și un al treilea braț.



Orlan și-a proiectat chipul pe diverse opere de artă

Chris Burden, Urban Light, 2008 Sculpture

Unul dintre spectacolele pe tema operațiilor estetice/ Orlan



Restul de energie / Rest Energy de Marina Abramovic

Unul din performance-urile clasice aparține celebrei Marina Abramovic. *Rhythm 0* (1974) durat 6 ore, timp în care Abramovici rămânea imobilizată, iar corpul ei a fost la dispoziția publicului și a celor șaptezeci și două de obiecte, cu ajutorul cărora spectatorii puteau să acționeze asupra ei. Printre obiecte se numărau: lame de ras, loțiune, o lumânare, o frânghie, un trandafir, un pistol. În timpul actului artistic hainele Marinei au fost ferfenițate, iar corpul înțepat cu ghimpi de trandafir. Iar cineva a luat pistolul și a țintit în capul artei.

Autoagresiunea este frecvent întâlnită și în teatrul provocativ. Ne reține atenția *Flesh and Blood*. Acest titlu îl are în afiș *Teatrul Suver Nuver* din Amsterdam, prezentat de actorii: Peer van den Berg, Dette Glashouwer, Henk Zwart, Wiske Sterringa, Maarten Lok, Willem Kwakkelstein, Eelco Vellera. În partea dreaptă a scenei, după tezgheaua barului, vedem o instalație sofisticată, confecționată din bobine, casete, instrumente muzicale foarte ciudate. Lângă ea stă un bărbat ras pe cap, cu brațele încrucișate pe un munte de mușchi. În partea stângă - interiorul unei case. Cruci de scânduri pe geamuri și ușă. După o îndelungată înțepenire, bărbatul sare ca electrocutat și pune în funcțiune instalația. Tot atunci un grup de tineri năvălesc în casă. Scot scândurile, iar odată cu ele - toate opreliștile și tabuurile. Instalația sonorizează stările lor psihice atât de exact, încât ai impresia că sunt conectați la ea. Eroii spectacolului aruncă în noi, ca niște sudalme, problemele societății fără de probleme. În Olanda nu mai e nimic interzis. Tinerii fac ce vor. Dar ce vor?

Viermuiala amoroasă, în care este atras oricine intră în casă, nu le mai aduce satisfacție, chiar dacă le scârțâie organele de atâta sârguință și se creează un vacuum de li se prăbușesc obraji. Nici băutura nu le mai face plăcere, lată-i expuși tablou: terfoși, zoiși, cu berea și roind pe haine, sughițând sau făcând bulbuci. Ceva mai bine se simt atunci când, fanatizați de mânie, sfarmă totul, își năsădesc pumnii în bătai, se străduiesc să fie cu femeile cât mai porcoși cu putință, apoi se prăbușesc în fotolii istoviți, storși de adrenalină. Patima autodistrugerii însă nu le îngăduie o relaxare îndelungată. Furioasă ca o harpie, eroina-și bate ținte în palme și aleargă în pielea goală, stropind scena cu sânge. Spintecă până și ursulețul de pluș, care pe un timp îi dăruie calmul - nimic frumos și integru să nu rămână. O gunoiște de mobilă sfărâmată, o ceață lipicioasă de bere, o apocalipsă de sunete, răcnetul sălbatic al neafirmării, un cadavru trântit pe conștiință, fuga de sine prin tunelul ce se îngustează cât un glonte - asta-i libertatea? Ca subiect (piesa dramaturgului Lodewijk de Boer) și chiar ca mizanscenare (regizorul Moniek Merckx), nu-i atribui spectacolului nimic deosebit. El posedă, însă, o puternică energetică, impunându-se prin exactitatea jocului actoricesc, condiția fizică a interpreților și printr-o anumită acuratețe a zugrăvirii haosului.

Fiind preocupat de tema cruzimii ce zace în subconștientul uman, ucraineanul Andriy Zholdak transpune crima din *Electra* în universul contemporan. Regizorul își pune întrebarea cât de profundă poate fi cruzimea umană, care la un moment dat izbucnește de sub controlul statului, familiei, individului? Acest spectacol a primit patru dintre cele mai importante premii naționale ale Macedoniei pentru anul teatral 2014: premiul pentru cel mai bun spectacol al anului, premiul pentru cea mai bună regie și două premii de interpretare, pentru rolurile *Electra* (Daria Rizova) și *Oreste* (Aleksandar Gorgieski).

„Zholdak seamănă cu un meteorit a cărui cădere pe suprafața unui text în general cunoscut, produce fisuri, îl sparge... observa teatrologul George Banu, în 2009. El nu este partizanul tradițiilor, dar nici nu-și propune să le privească în mod critic; el le utilizează mai degrabă ca material de lucru și face asta cu un curaj excepțional. Din această ciocnire teribilă și din expresia artistică ia naștere o adevărată erupție” [28].

4.3. Provocarea prin râs

Provocarea prin râs este specifică grupului neodadaist *Fluxus*, al cărui reprezentanți măcinau trandafirii în mașina de cafea, sau se băteau cu capul de perete sub bagheta dirijorului. Acest tip de

provocativitate este caracteristic și pentru postmodernism, al cărui ironie totală este orientată împotriva curentelor și stilurilor precedente.

Provocarea prin răs îi este proprie spectacolului *Voices* în regia și scenografia lui Johan Simons prezentat de The Theatergroep Hollandia – un solilocviul de excepție susținut de Jeroen Willems. La baza dramaturgiei spectacolului stau textele umoristice ale lui Pier Paolo Pasolini și cuvântările lui Cor Herkstroter, directorul companiei *Shell International*. Ultimul a permis să-i fie folosite gândurile și chiar traduceri în diferite limbi efectuate pe banii companiei. Generozitatea-i însă n-a mers până într-acolo ca să figureze și în lista sponsorilor. Jeroen Willems a reușit să le confere acestor texte neomogene o integritate interpretativă, ironia lor completându-se în mod fericit cu autoironia actorului, care a și declarat: *Cât despre mine, sunt și eu un socialist de salon. Nu sunt un pudic. Nu sunt fără de păcate.*

Pe masa doldora de sticle, pete de vin, mucuri de țigară, Jeroen Willems va descoperi o perucă și niște ștrampi, lucruri care vor prilejui crearea unor noi evenimente și chipuri scenice, îi va plăcea să-i redescopere surprins, interogând prin gesturi și priviri spectatorii: *Vă aparțin cumva?* Mutându-se de pe un scaun pe altul, Jeroen Willems se transfigurează în alt personaj, prezentându-ne în gro-plan portretul psihologic al industriașului, intelectualului, managerului, mafiotului. De fiecare dată actorul realizează o trecere abia sesizabilă. Ai putea zice că trage aerul în piept ca un om și îl elimină deja ca alt om.

Toți cei înfățișați de Willems, cu poante de o mare finețe, sunt deținătorii puterii, deci se au de bine cu necuratul. Acesta apare în chip de femeie. Cățarat pe masă, ca în vârful piramidei puterii, interpretul declanșează o avalanșă de mizanscene ale corpului, ce pare a fi mânat de o forță diabolică. Picioarele devin de nestăpânit. Limba țâșnește din gură și este împinsă înapoi cu mâna. În una din ipostazele metamorfozei, construite pe alternanțe de tonuri, îl vedem pe eroul scenic zâmbind de parcă-și cere mereu scuze. Dar nu poate să renunțe la plăcerea să filozofeze în prezența noastră. Mai ales acum... la o ușoară amețală. Simte cum trânteste câte una boacăna. Un timp se sfiește să caște gura. Apoi începe o nouă spirală a filozofării lui stupide. Demagogia briantă despre destinele popoarelor, civilizațiilor, gândirii filozofice, relațiilor de clasă este preluată de altcineva, care visează să se ascundă undeva, în vreun sat global, după o fântână locală. Inspirat de faptul cum mâna lui înșfacă bucatele de pe masă, începe să ne vorbească despre acest organ ca despre o parte integrantă a produsului, despre gest ca o chemare la revoluție. Burghezul nu e capabil de un asemenea gest, concluzionează el. Ajuns în pielea ultimului exponent al galeriei sale, actorul își pune ochelarii negri, pătrați, devenind și el mai pătrat, închis în cadrul complexelor, frustrărilor, anchilozărilor. Brusc își aruncă un pahar de apă-

n față. Face o mutră, de parcă singur nu s-a așteptat la așa ceva. În Olanda actorul practică un gen de interactivitate cu spectatorii care sunt invitați să stea la masă chiar alături de el.

Dimensiunea parodică a provocativității o putem urmări în spectacolul *Simulând victima* (*Изображая жертву*) de Frații Presneakov la Teatrul de Artă din Moscova. Regizorul Kirill Serebreannikov realizează o proiectare parodică a situației hamletiene pe realitatea zilei de azi. Personajele - Valea, Olga (iubita lui), tatăl (mort în circumstanțe suspecte), mama care se mărită cu fratele tatălui și-l amenință pe fiu cu ospiciul - au corespondențe directe cu eroii din capodopera shakespeariană.

Spre deosebire, însă, de Hamlet, Valea nu simulează nebunia, ci victima nebuniei... A nebuniei din jur, unde foarte lejer, și fără ca să apară apoi simțul culpabilității, cineva își înecă amanta în piscină, altcineva bagă un glonț în fostul coleg de bancă... Fraza-cheie este Ca de obicei... S-ar părea că totul este cufundat în cotidianul degradant, asemănător cu cel propriu dramaturgiei lui V. Sigarev... Dar! Jocul salvează totul. Vorba e că simularea victimei intră în obligațiunile de serviciu ale lui Valea în procedura criminalistică de reconstituire a faptului. Asta înseamnă că personajele antrenate în experimentele de investigare criminalistică aproximează diferite versiuni ale celor întâmplare pentru a o depista pe cea adevărată. În una din scenele piesei se modelează situația care ar sugera: cum, naiba, era cu puțință ca o femeie să cadă de la etaj - Valea se face a spăla geamul în locul ei - din cauza curentului puternic de aer, provocat de faptul că cineva a trântit ușa. Iar pentru că Valea și în viață este, poți zice, o victimă, viața și serviciul au interferențe de natura celor pirandelliene. Iar în final teatralitatea pătrunde în viață, deoarece Valea îi ucide pe toți cei cărora le datorează asemuirea cu Hamlet, după care îi mai și face să joace post-mortem în binecunoscuta, deja, procedură de reconstituire a faptului. Uite așa... se relaxau oamenii la iarbă verde, adulmecând fericirea împăcării cu Valea, și deodată - Tronc! - apare Căpitanul (aceiași actor Vitali Haev îl joacă și pe tata), transformând petrecerea în interogatoriu: cum s-a produs crima, cine și unde era la momentul înfăptuirii acesteia etc.

Misterul și pateticul sunt dizolvate de fluxul comic. Astfel, din altă lume, cea a micului ecran, tatăl încearcă, cu voce secretoasă, să-i transmită fiului lucruri de maximă importanță. Mutra-i haiosă, cu chipiu de capitan marină, îl caută în disperare pe fiu prin toate colțurile ecranului. Îl găsește, în sfârșit, în colțul drept al ecranului. Prin enigmaticul *Taci și ascultă!* începe cu el un dialog pe care-l va continua apoi pe viu, dar pe fundalul valurilor grafice de eter - semn al apartenenței la lumea de dincolo. Și aici, ca în *Hamlet*, tatăl își face apariția în momentele cruciale. Ca să-i deschidă ochii feciorului. Cu referință la actul sexual: *Ea nici nu se uită în partea ta. Pe când asta e plăcerea voastră comună.* Iar atunci când Olga îl roagă pe Valea

să deschidă geamul, tatăl îl avertizează cu vehemență: *Păi, da! Deschide geamul. Și în timpul acesta ea va trânti ușa! Și deodată se stabilește legătura cu acel experiment criminalistic suspomenit. Cum bine se știe, bătrânul Hamlet nu-i spune fiului prea multe, lăsându-l să cunoască chinurile reflecției și ale filosofării. Iar tatăl din piesa fraților Presneakov, cu atât mai puțin are să-i dezvăluie fiului. De exemplu: *Văd, strălucește ceva. întorc crucișătorul. „Mă, ești nebun! O să deviezi de la curs! E caz de tribunal!”. Pe urmă tuturor li s-a stârnit interesul. Ne-am apropiat. Când colo - pește în ulei. Imaginează-ți! În mijlocul oceanului - conservă de pește! Ne-am îndopat. Și când ne-a apucat o... în momentele patetice la Shakespeare apare versul. Iată și versul de aici, recitat, ce-i drept, cu patetism (din caietul de sală): Вот видишь, ты стал оправданьем для меня / Стал оправданьем слишком глупой жизни!.. / Настанет час, и твой уже поскребыш Появится, / И будешь ты / Ласкать его и умиляться / И оправданьем он послужит для тебя, / И ты подумаешь, - я часть! / Я часть непостижимого порядка, Великого! / И вот оно, / Мое зерно, / Которое, / Когда исчезну Я, / Останется здесь мусорить и гадить, Чтоб помнили соседи и друзья, / Что я здесь был, и прожил Я не зря!**

Întrebări recapitulative

- Care sunt formele provocative ale teatrului?
- Cum influențează formele provocative înfăptuirea reformelor teatrale?
- Ce tip de comunicare cu spectatorul se stabilește prin formele provocative?
- Cum are loc schimbul formațiunilor estetice prin formele provocative?

Bibliografie

1. Blake B. Theatre and the Digital. London: Palgrave Macmillan, 2014. 100 p.
2. Borie M. Fantoma sau îndoiala teatrului. Iași: Polirom, 2007. 328 p.
3. Causey M. Theatre and Performance in Digital Culture: From Simulation to Embeddedness. Routledge advances in theatre and performance studies, v. 5. London and New York: Routledge, 2009, 214p.
4. Cincizeci de regizori-cheie ai secolului 20. Editori Shomit Mitter și Maria Shevtsova. București: Unitext, 2010, 365p.
5. Cohen R. Puterea interpretării scenice. Cluj: Casa Cărții de Știință, 2007. 155 p.
6. Esslin M. Teatrul absurdului. București: Unitext, 2009. 435 p.
7. Julius A. Transgresiuni. Ofensele artei. București: Vellant, 2008. 272 p.
8. Klich R., Scheer E. Multimedia Performance. London: Palgrave Macmillan, 2011. 240 p.
9. Krzystof Warlikowski și teatrul ca o rană vie. Lucrare concepută și realizată de Piotr Gruszczynski. București: Cheiron, 2010. 176 p.
10. Koppers P. The scar of visibility: medical performances and contemporary art. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2007. 259 p.
11. Lehmann H-T. Teatrul postdramatic. Colecția FNT. București: Unitext, 2009. 408 p.
12. Levin L. Performing Ground: Space, Camouflage and the Art of Blending In. London: Palgrave Macmillan, 2014. 243 p.

13. Manda N. Teatralitatea. Un concept contemporan. București: UNATC press, 2006. 167p.
14. Modreanu C. Utopii performative. Artiști radicali ai scenei americane în secolul 21. București: Humanitas, 2014. 194 p.
15. Noi practici în artele spectacolului din Europa de Est. Editor Iulia Popovici. Chișinău: Cartier, 2014. 435p.
16. Orlan: A Hybrid Body of Artworks. Edited by Simon Donger, Simon Shepherd. London and New York: Routledge, 2010. 240 p.
17. Performance and authenticity in the arts. Edited by Salim Kemal, Ivan Gaskell. New York: Cambridge University Press, 1999. 274 c.
18. Pleading in the Blood: The Art and Performances of Ron Athey. Edited by Dominic Johnson. London: Intellect Live, 2013. 248 p.
19. Roșca A. Festivalul Internațional de teatru Divadelna Nitra. In: Buletin științific. Academia Ecologică din România. Editat de Fundația Ecologică Dimitrie Cantemir, Iași, 2002, nr.7, p.289-290.
20. Roșca A. Forme provocative ale teatrului contemporan. In: Probleme actuale ale arheologiei, etnologiei și studiului artelor. Conferința științifică internațională, ediția a VII-a, Chișinău, 26-27 mai 2015. Rezumatele lucrărilor. Chișinău: Institutul Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Moldovei, Notograf-Prim, p. 133.
21. Roșca A. Theatre in Republic of Moldova. In: Theatre in the World. Paris: Print Edition - ITM, Routledge, 2003, p. 239-245.
22. Roșca A. XXI Century – Provocativity of the independent Moldovan scene in the context of Eastern European theater. In: International Association of Theatre Critics in Georgia 21st Century – East European Theatre With and Against Time (Experienced Critics 2nd Symposium) Tbilisi, 16th of September 2012. Tbilisi: Publishing House Kentavri, 2013, p. 36-39.
23. Schechner R. Performance – introducere și teorie. București: Unitext, 2009. 301 p.
24. Shaughnessy N. Applying Performance: Live Art, Socially Engaged Theatre and Affective Practice. London: Palgrave Macmillan, 2012. 288 p.
25. Technoculture. Edited by Constance Penley and Andrew Ross. Cultural politics, V.3. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991. 327p.
26. The Oxford Companion to Theatre and Performance. Edited by Kennedy Dennis. New York: Oxford University Press, 2010. 689 p.
27. The Performance of Middle English culture : essays on Chaucer and the drama. in honor of Martin Stevens. Edited by James J. Paxson, Lawrence M. Clopper, Sylvia Tomasch. London: Boydell & Brewer, 1998. 198 c.
28. Vulcanicul regizor Andriy Zholdak cu un spectacol-eveniment în NETA [online]. <http://www.uniter.ro/vulcanicul-regizor-andriy-zholdak-cu-un-spectacol-eveniment-in-neta/> (citată 26.02.2016).
29. Западное искусство. XX век: между Пикассо и Бергманом. Сборник статей. Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ ; ред. Б.И. Зингерман, А.В. Бартошевич, М.А. Бусев, Г.В. Макарова, Н.Г. Шахназаров. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 1999. 244 с.
30. Западное искусство. XX век: проблема развития западного искусства XX века. Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ ; ред. Б.И. Зингерман, А.В. Бартошевич, М.А. Бусев, Г.В. Макарова, Н.Г. Шахназарова. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2001. 373 с. : ил.
31. Мигунов А. С., Ерохин С.В. Алгоритмическая эстетика. Санкт-Петербург: Алетея, Историческая книга, 2010. 279 с.
32. Пави П. Словарь театра. Москва: Прогресс, 1991. 504 с.
33. Плущер-Сарно А. Заметки по истории русского провокативного искусства. Скандалы в русском искусстве в 1990-х годах. Частный корреспондент, 28.10.2008 [online]. http://www.chaskor.ru/article/zametki_po_istorii_russkogo_provokativnogo_iskusstva_731 (citată 19.12.15).
34. Савчук, В. Конверсия искусства. Санкт-Петербург: Петрополис, 2001. 288 с.
35. Яхнин А. Антиискусство: записки очевидца. Москва: Книжница, 2011. 320 с.

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

Teorii și practici provocative în artele spectaculare și performative contemporane

Redactor științific: Svetlana Târțau, dr. prov.univ.inter., Om Emerit

Redactor literar: Alexandru Roșca, doctor în politologie