

ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE
FACULTATEA TEATRU, FILM ȘI DANS
CATEDRA DRAMATURGIE, TEATROLOGIE ȘI SCENOGRAFIE

Avangardă și experiment în teatrul contemporan

(Partea II)

Suport de curs

la disciplina

TENDINȚE ȘI ORIENTĂRI ÎN TEATRUL CONTEMPORAN

© Autor:

Svetlana Târțau

dr., prof. univ. inter.

Chișinău, 2018

CZU 792.036

Aprobat și recomandat pentru editare de Senatul AMTAP (Proces verbal nr. 2 din 30.10.2013)

Referenți: Angelina Roșca, doctor în studiul artelor, prof.univ., șef catedră
Dramaturgie, Teatologie și Scenografie.

Vera Mereuță (Grigoriev), prof.univ., Artistă Emerită, catedra
Actorie.

Redactor științific: Tatiana COMENDANT, doctor în sociologie, conferențiar
universitar, prorector pentru activitatea științifico-artistică
și studii postuniversitare, AMTAP.

Redactor literar: Mihai Mereuță

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții

Târțău, Svetlana. Avangardă și experiment în teatrul contemporan : suport de curs la disciplina
Tendințe și orientări în teatrul contemporan. Pt. 2 / Svetlana Târțău ; Academia de Muzică,
Teatru și Arte Plastice, Fac. Teatru, film și dans, Cat. Dramaturgie, teatologie și scenografie ;
red. șt.: Tatiana Comendant. – Chișinău : AMTAP, 2018. – 47 p.

50 ex.

ISBN 9789975407380

Rezumat

Cuvinte-cheie	
Argument	
1. Peter Schumann – protagonistul teatrului de avangardă american.....	
1.1 <i>Bread and Puppet</i> între social și politic.....	
1.2 Specificul și particularitățile Companiei <i>Bread and Puppet</i> . Elemente spectaculare	
1.3 Spectacole reprezentative:	
a) <i>The Story of the World</i>	
b) <i>Fire</i>	
c) <i>Lady Gray Cantata</i>	
d) <i>Woyzeck</i>	
1.4 Cuvânt de încheiere	
Teme de verificare și evaluare	
Bibliografie selectivă	
2. Limbajul teatral în <i>Environmental Theatre</i>	
2.1 Principiile teatrului ambiental.....	
2.2 Ambientul teatral: de la teorie la practică.....	
a) <i>Dionysos în 69</i> – „recitirea” lui Euripide din perspectiva psihanalizei freudiene.....	
b) „Dilatarea” spațiului teatral în <i>Mutter Courage</i> , de B. Brecht	
c) Confruntare și dialog cu ambientul în <i>The Cops</i> de Terry Curtis Fox....	
d) Contemporaneitatea lui Shakespeare în <i>Richard` s Lear</i>	
Teme de verificare și evaluare	
Bibliografie selectivă	

Rezumat

Conținutul acestei lucrări reflectă experimentele teatrale inovatoare create de *Bread and Puppet Theatre* și *Environmental Theatre* în concordanță cu cele mai răspândite reforme realizate în anii '60 – '80 ai secolului XX.

Autorul analizează în text originea și evoluția mijloacelor de expresie caracteristice *Bread and Puppet Theatre*. Sunt observate elemente constante în spectacolele lui Schumann precum: masca, păpușa gigantică, marioneta, Commedia dell'Arte. Regizorul dezvoltă această artă la nesfârșit pornind de la măștile Nō, procesiunile medievale, sculpturile primitive, catedralele gotice, carnavalul, ciroul, filmul mut etc. Peter Schumann a abordat teme sociale și politice, a creat spectacole de protest, a militat pentru un teatru simplu în care Păpușa și Pâinea sunt elemente esențiale.

Sunt analizate experimentele propuse de Peter Schumann și Richard Schechner care au urmărit, fiecare în felul său, posibilitățile oferite de spațiul de joc, valorificând resursele relației actor – spectator – spațiu de joc. Sunt prezentate principiile schechneriene ale „teatrului nou”, pentru a înțelege deosebiriile dintre teatrul tradițional și teatrul ambiental. Aceste principii sunt verificate prin descrierea spectacolelor *Dionysos în '69*, *Mutter Courage*, *The Cops* și *Richard's Lear*.

Cuvinte-cheie: *Compania Bread and Puppet, teatrul politic, teatrul revoluționar, spectacole de protest, teatru de stradă, spectacole improvizate, parade, manechine, măști, pantomime, păpuși gigante, pâine, „teatrul fantomelor”, spectacole „sărace”, ceremonial sacru, personaje = arhetipuri, Lady Gray, mistere, spectacole cu și pentru copii, Domestic Ressurrection Circus, spații deschise, sculpturi, tablouri, Environmental Theatre, ambient teatral, performance group, pictură, sculptură, dans, muzică, mesaj cu multiple semnificații, eveniment, ritualuri primitive, public events, happening, traditional Theatre, Dionysos în '69, Mutter Courage, dialog cu ambientul, compartimentare.*

Argument

Temele *Peter Schumann – protagonistul teatrului de avangardă american* și *Limbajul teatral în Environmental Theatre* continuă discursul privitor la evoluția experimentelor realizate în teatrul universal în a doua jumătate a secolului XX și constituie unele dintre subiectele predate masteranzilor care studiază la domeniul de formare profesională 216 – Arte teatrale.

Textele propuse au drept scop să contribuie la aprofundarea capacităților de analiză a fenomenelor teatrale, în general, și a descifrării componentelor vizuale ale spectacolelor realizate de *Environmental Theatre* și *Bread and Puppet*, în particular. Acest deziderat este atins prin descrierea produselor, producțiilor și manifestărilor artistice ce aparțin diferitor tipuri de teatru, care se bazează pe elemente teatrale ce au evoluționat pe parcursul întregii existențe a teatrului.

Specificul și particularitățile acestor companii sunt urmărite prin elemente compoziționale și stilistice care permit să observăm că teatrul face recurs la domenii conexe artei teatrale: sculptură, pictură, muzică, dans, video-art, cinematografie, artă fotografică.

Companiile *Bread and Puppet* și *Environmental Theatre* au fost concepute și organizate în baza relațiilor specifice dintre textul dramatic, elementele constitutive ale spectacolului, spațiul teatral și spectator. Sunt reflectate diferite tipuri de coduri, convenții, sisteme semiotice, elemente de ordin structural, trăsături ce țin de specificarea imaginii scenice, care vor permite masterandului să abordeze, în modul cel mai adecvat, spectacolul teatral modern.

Cursul de lecții propune prin tematica și mijloacele sale de cercetare o abordare multidisciplinară a fenomenului teatral în contextul general, fenomen ce a condus la apariția și afirmarea curentelor și a mișcărilor artistice care au marcat evoluția teatrului în a doua jumătate a sec. XX. În conținut se analizează mecanismul complex de comunicare specific producțiilor artistice, acesta permite studierea și înțelegerea de către masteranzi a modului de declanșare a experimentelor în sfera teatrului, a proceselor inovative, precum și a perceperii și interpretării actului artistic.

Disciplina *Avangardă și experiment în teatrul contemporan* îndrumă discipolii să-și perfecționeze capacitățile de cercetător, să se antreneze în discursul critic, să dobândească noi cunoștințe și aptitudini de documentare, să-și dezvolte capacitățile de analiză a modalităților și a strategiilor de comunicare teatrală, să cunoască limbaje și practici artistice performante în arta secolului XX, să analizeze elemente diferite ce țin de specificarea imaginii teatrale, să înțeleagă just relația: text dramaturgic – imagine scenică – spațiu teatral – spectator, să cunoască modul de deschidere a teatrului spre alte zone ale artistului, prin *happening, performance, multimedia*.

TEMA 1: PETER SCHUMANN – PROTAGONISTUL TEATRULUI DE AVANGARDĂ AMERICAN

Conținut

1.1 *Bread and Puppet* între social și politic.

1.2 Specificul și particularitățile companiei *Bread and Puppet*. Elemente spectaculare.

1.3 Spectacole reprezentative:

a) *The Story of the World*;

b) *Fire*;

c) *Lady Gray Cantata*;

d) *Woyzeck*.

1.4 Cuvânt de încheiere.

Conținutul temei reflectă originea, evoluția, mijloacele de expresie caracteristice companiei *Bread and Puppet*, fondată și dirijată pe parcursul întregii sale existențe, de Peter Schumann.

În anii '60, Compania *Bread and Puppet*, exponentă a avangărzii americane ajunge cea de a treia formațiune de teatru politic, „revoluționar”, sau poate că cea mai importantă dintre toate, nu atât pentru valoarea artistică absolută a spectacolelor create, cât pentru faima pe care a cucerit-o în turneele sale prin lumea întreagă, în special prin Europa.

Este important să menționăm că raportul dintre compania *Bread and Puppet* și politică a fost foarte diferit comparativ cu relația pe care au susținut-o alte faimoase companii teatrale americane din anii '60. Este vorba de un raport, pe care Peter Schumann îl va revendica mereu, considerând că acțiunea teatrală a avut o dimensiune mult mai amplă și nu s-a limitat nici la un simplu protest, nici la o obișnuită luptă politică. Reprezentația teatrală schumanniană a fost una inedită, irepetabilă, nu întotdeauna de cea mai înaltă calitate artistică. În același timp, ea a fost condiționată de personalitatea fascinantă a liderului și fondatorului său, a europeanului Peter Schumann.

Acest *Curs de lecții* este bazat pe documentarea, realizată de către autor în perioada 1990-2000, în bibliotecile din Italia, perioada în care teatrologii și criticii de teatru italieni analizau, cu multă pregnanță, fenomenul *Bread and Puppet*, deoarece grupul realizase în spațiul european diverse spectacole, reprezentații, interviuri filmate, puse la dispoziția spectatorului interesat de acest subiect.

1.1 BREAD AND PUPPET ÎNTRE SOCIAL ȘI POLITIC

Peter Schumann este unul dintre protagoniștii teatrului american de avangardă, originile căruia, în realitate, sunt europene. Născut în anul 1934, la Breslau (actualul Wrocław), în Silezia, regiune care aparținuse înainte de 1945 Germaniei. În același an, 1945, familia Schumann se refugiază, amenințată de înaintarea armatei roșii, la Hannover. Aici, creatorul *Bread and Puppet Theatre* se înscrie la cursul de sculptură la o școală de arte, apoi se transferă la Academia de Arte din Berlin. În 1956, o cunoaște pe Elka Skott, o studentă americană care studia la Berlin și care, ulterior, îi va deveni soție și colaboratoare fidelă la proiectul de creare a Companiei sale teatrale.

În 1960, Peter Schumann pleacă în SUA, unde va activa în studioul lui Merce Cunningham, de care se va detașa, pentru a aborda, într-un mod diferit, opera de artă. Cercetările ulterioare se vor axa pe relația dintre lucrarea creată și spectator – care, în opinia lui Schumann, urmează să se confrunte cu problemele fundamentale ale ființei umane. El considera că opera teatrală capătă valoare în clipa în care se naște, trezind interesul major al întregii comunități și al fiecărui individ, în parte.

Schumann descoperă spectacolele de *happening*, așa cum se dezvoltaseră acestea inițial în sălile de concerte sau expozițiile de pictură și sculptură din anii '60. Întâlnirea cu concertele lui John Cage, David Tudor, Robert Rauschenberg, Merce Cunningham a avut o influență decisivă asupra formării sale ca artist.

Schumann ajunge la concluzia, după ani de punere în scenă a *happening-urilor*, alături de Merce Cunningham și Yvonne Rainer, că teatrul nu poate renunța

la propriile sale structuri, care îi conferă un loc distinct în ansamblul artelor contemporane.

Tocmai în această perioadă îi va întâlni pe Bob Ernsthel și pe Bruno Eckardt. Împreună, vor fonda *Bread and Puppet Museum*, pe Delancey Street 149, New York City, unde vor avea o sală de aproape 40 de locuri.

Titlul companiei, pe de o parte, va exprima mereu mijlocul de expresie al grupului (acela al marionetei), pe de altă parte, va exprima un principiu de bază, sau mai bine zis - imperativul etic, caracteristic lucrărilor lui Schumann: crearea unui teatru esențial și necesar ca Pâinea, și, în același timp, foarte simplu. Aici, vom menționa că, pe parcursul spectacolelor trupei *Bread and Puppet*, actorii împart pâine spectatorilor. Este o cumuniune? Nu, răspunde Schumann: „*Dorim să reușim să hrănim oamenii*”.

Spre deosebire de alte companii teatrale de avangardă din SUA, Compania *Bread and Puppet* refuză mereu să aibă o trupă stabilă, compactă, preferând imaginea unui grup deschis, cu un nucleu fix și modest, la care aderă în permanență noi colaboratori-voluntari.

Primul spectacol creat de Schumann la „*Judson Memorial Church*”, în 1961, a fost *Totentanz (Dansul morții)*, având drept sursă de inspirație dansurile morții cunoscute în Evul Mediu european.

În anii 60-70, creșterea, consolidarea și afirmarea *Companiei Bread and Puppet* se datorează tehnicilor și metodelor de reprezentare, acumulate între timp. Ele permit grupului să dezvolte și să materializeze o vastă gamă de personaje - de la măști umane comune la personificarea zeilor, monștrilor, animalelor, la marionete care vorbesc despre o realitate injustă, întortocheată.

Bread and Puppet prinde formă, crește și evoluează, ajungând să se transforme și să constituie o adevărată comunitate proprie, în care fiecare dintre componentele sale își atribuie o misiune specifică, ce menține și contribuie la finalizarea operelor create.

Peter Schumann se află alături de mișcările politice și sociale ale studenților și tineretului din deceniul al șaptelea. După o perioadă de definire a identității sale

artistice, regizorul renunță la New York, se angajează profesor de educație artistică la „Putney School” din Vermont, predând arta marionetelor. Aici nu este doar cadru didactic, ci și creator de păpuși, confecționându-le împreună cu elevii săi, iar la sfârșit de săptămână montează spectacole, imaginate și improvizate în colectiv.

Schumann lucrează la mai multe spectacole la *School Putney* în Vermont, întreprinde o serie de turnee la Bennington, Harvard, Marlboro și la alte colegii: la *Living Theatre* și la *Judson Gallery* din New York. Titlurile spectacolelor sunt: *Christmas Story*, *King’s Story* (prima versiune), *Fire* (prima versiune pentru manechine), *The story of the World*, unde Schumann va folosi pentru prima dată păpuși de dimensiuni mari, înfășurate în bucăți de pânză.

Începând cu anul 1963, au loc manifestări de protest ale tineretului împotriva agresiunii americane în Vietnam. Consecvent concepției și convingerilor sale artistice, conform cărora teatrul poate să devină un mijloc de protest față de situația socială și politică existentă, Schumann se alătură grupului de artiști, care promovau în spectacolele lor dezacordul față de războiul din Vietnam.

Sunt semnificative spectacolele puse în scenă în respectiva perioadă: *Murder Mystery* (Crimă misterioasă), unde un singur actor animează, pe rând, măștile eroilor piesei, *War Demonstration* (Demonstrație de război), care conține aluzii evidente la consecințele războiului. Autorul plasează păpuși de dimensiuni mari pe o masă acoperită cu postav verde, ele sunt distruse, la fel ca și avioanele americane, ce bombardau Vietnamul de Nord, omorând populația autohtonă.

Spectacolul *The Bird-Catcher in Nell* (*Vînătorul de păsări în infern*) este inspirat dintr-un *Kioghen* japonez, în care, un vânător de păsări, acuzat de prinderea „zburătoarelor”, ramâne nepedepsit, deoarece reușește să corupă „demonii”, încântați de carnea fragedă a păsărilor primite ca ofrandă.

În acea perioadă, când mai multe trupe și companii americane se află sub influența mișcărilor sociale și politice, Schumann devine receptiv la cerințele opiniei publice, iese cu trupa sa în stradă, impresionând publicul cu păpușile sale gigantice, similare celor din procesiunile medievale. Maestrul consideră că acestea

pot oferi un conținut nou unor „povești” încărcate de semnificații contemporane. El organizează pe străzi spectacole de protest în numele *Comitetului Independent de acțiune pentru Progres Social din Lower East Side*, care acuză conducerea New-York-ului pentru condițiile inumane din casele insalubre, unde locuiau oameni.

Vor urma spectacole de marionete, care denotă noi experiențe, invitând la colaborare copiii străzii din cartierul săracilor: piesa *The Pied Piper of Harlem* (*Flautista din Harlem*) – aici, protagonistul îi salvează pe oameni de invazia șobolanilor; *Chicken Little* (*Puișorul*), în care se regăsesc elemente de legendă și farsă populară.

În timp ce agresiunea din Vietnam se intensifică, trupa lui Schumann susține un spectacol în fața sediului *Radio-City* și a Catedralei *Saint-Patrick*, în semn de protest față de acest război nedrept. Spectacolul constă dintr-un cortegiu de femei îmbrăcate în negru, cu o măști gri pe față, urmate de bărbați cu măști - cap de mort, purtând cu ei o masă lungă, încărcată cu știuleți de porumb și cești de orez. Participanții, în timpul reprezentației, primeau pâine de la actori.

Din seria spectacolelor de acest gen face parte și *A Man Says Good-Bye to His Mother* (*Un copil spune la revedere mamei sale*). Și aici, subiectul era simplu: un tânăr pleacă la război într-o țară îndepărtată, unde are nevoie de o armă, o mască contra gazelor și un avion. Mama soldatului își schimbă masca, devenind o mamă-vietnameză, iar fiul distruge câmpurile de orez și satele pașnicilor locuitori ai Vietnamului. Mama vietnameză îl va ucide. Mama americană primește o scrisoare, prin care i se comunică moartea fiului ei, precum și trupul neînsuflețit al acestuia, pe care îl acoperă cu o pânză albă.

Arta teatrală a lui *Bread and Puppet* trece prin diverse perioade, în care experimentul constituia doar calea de acces spre realizarea unor spectacole pline de semnificații pentru contemporani.

Etapa anilor 1961-1967 constituie o perioadă, în care trupa lui Schumann urmărește să facă din teatrul de stradă o tribună a luptei pentru drepturi sociale, în special pentru categoriile sociale defavorizate.

Se vor naște spectacole improvizate, teatrul de stradă, parade, spectacole politice și antimilitariste. În aceste spectacole, sunt folosite manechine, măști și elemente de pantonimă. Schumann începe să construiască manechine de 3-4 metri, inventează *cranky* (un fel de film pe hârtie), utilizate în multe spectacole succesive; folosește picioare lungi, asemănătoare cataligelor din paradele și reprezentațiile sacre medievale, proprii procedeelelor sale de a marșălui, dar și procesiunilor ritualice.

Spectacolele lui Schumann, în esență religioase, inspirate din Biblie, crează imagini în care principala sursă de inspirație este credința, folosită ca sursă de revoltă socială, și de altă natură. Nu întâmplător numeroasele reprezentații ale grupului *Bread and Puppet* vor servi drept punct de sprijin pentru mișcările revoluționare din America Centrală.

Succesul și activitatea grupului crește, se consolidează, spectacolele sale, cu o tehnică originală, vor ocupa o perioadă îndelungată, un loc special între teatrele care și-au asumat un angajament politic.

În 1974, Schumann, după dizolvarea grupului, se va transfera la o fermă, proprietate a familiei soției sale, Elka Scott. Grupul se destramă, posibil și din motivul că în anii 70, se sfârșește epoca unei intervenții militare - războiul din Vietnam este pe punctul de a se termina. Iar grupul nou format va prezenta spectacole în diferite părți ale lumii, în special, în Europa, în colaborare cu *Odin Theatret*, având actori, ce vor realiza opere poetice splendide, fiind, totodată, foarte simple, în care imaginea va reuși să comunice mesaje inedite, cu o capacitate excepțională de expresivitate.

Alegerea lui Schumann de a se strămuta la ferma, unde membrii Companiei lucrau și pământul, a reunit artiști care, o perioadă îndelungată, au protestat și au acuzat „sistemul”. Ideea de schimbare a căpătat o viziune poetică, de provocare și de subminare a ordinii stabilite, fiind înlocuită cu idealuri evanghelice. Aceste idealuri, *Bread and Puppet*, le-a realizat în sătucul Glover, creând o serie de evenimente grandioase, care au schimbat viziunea asupra operei de artă, în special a celei teatrale, care se consuma în *Broadway*, dar și în alte părți ale lumii

occidentale, ferma din Vermont, la Glover, devenind un spațiu unde s-au născut spectacole extraordinare, un teatru al maselor (popular), un teatru al fiestei, care nici până în prezent nu a fost depășit.

1.2 SPECIFICUL ȘI PARTICULARITĂȚILE COMPANIEI BREAD AND PUPPET. ELEMENTE SPECTACULARE

Despre grupul său, într-un interviu, Peter Schumann va spune că *cultura noastră este una creștino-ebraică și punctele de referință sunt biblice*, sau, mai bine zis, suntem creștini, arabi, evrei, musulmani și altcineva... De altfel, Schumann este un fel de apatrid, mai mult prin alegerea sa, decât din necesitate, este o persoană fără o patrie adevărată, dar și o personalitate care a avut o relație deosebită cu sculptura, pictura, teatrul, cu alte genuri artistice. El devine un mare artist; din punct de vedere al Renașterii, un artist complet, fapt ce rezultă din creația sa.

Opera lui Shumann nu poate fi definită, deoarece este, în linii mari, *marginală, secretă, ascunsă*, iar, în particular, este bazată pe desen, sculptură în lemn, reprezentând o operă de artă, un monument național, un mare atelier, realizată, în cele mai dese cazuri, în aer liber. Un simplu exemplu poate fi cimitirul, o zonă unde membrii și amicii *Bread and Puppet*, se regăsesc și se odihnesc. Aceste locuri simbolice, mormintele, sunt privite ca o sculptură adevărată, căci nu există corpuri ale poezilor, artiștilor, muzicienilor, acolo aflându-se sufletele acestora.

Spectacolele sale *gigantice*, după cum erau numite adesea de critici, sunt pline de o mare cultură vizuală, în special de aceea europeană. În *Cinele cele din urmă*, este revocată pictura renescentistă: de la tablourile Maicii Domnului, care readuc în actualitate lecțiile lui Duccio și Giotto, până la imaginile pământești ale lui Masaccio, reprezentarea morții și a infernului (foarte aproape de gustul cultural european), precum și, ritualuri și procesiuni din Evul Mediu.

Acleași particularități și paralelisme le regăsim în activitatea unui alt mare creator de teatru din a doua jumătate a secolului XX, Tadeusz Kantor, un artist complex: sculptor, pictor, designer, pentru care originea artei sale se regăsește în

cultura Europei Centrale. Bruno Schulz, autorul unui tratat despre manechine, teoretician al marionetei, consideră că între Schumann și Kantor există o similitudine extraordinară atât pentru interesul față de opera vizuală, sculptură, cât și pentru efortul de a transforma teatrul într-o reprezentație sacră, poetică, asemănătoare cu *happening*-ul.

În lucrarea lui Sergio Secci *Un teatru al viselor materializate. Istoria și mitul Bread and Puppet* găsim declarațiile lui Schumann care recunoaște că, la începutul anilor '60, încă nu reușise să realizeze un teatru complex, care ar îmbina sculptura, dansul și manechinele.

Atât manechinele, cât și dansatorii, sunt considerate de către Schumann momente de expresie ale mișcării. De fapt, acestea reprezintă mijloace prin care teatrul se purifică, ajunge la esențial, părăsind tendințele tradiționale și rigorile speciale și devenind poezie: o poezie pe care o creăm, un vis și o privire asupra vieții la care ne uităm ca fascinați.

Atunci când teatrul a dat la o parte fastuosul, arhitectura grandioasă, poezia și retorica, după ce a renunțat la personaje și teme prefabricate, Schumann a redus efectele sale la personajele puțin machiate, îmbrăcate într-o vestimentație foarte simplă, folosind actorii mascați sau nemascați în calitate de balerini, statuie. Negarea actorului modern, tradițional de către Schumann a imprimat teatrului său o serie de caracteristici care vorbesc despre anumite reforme, ce au restituit teatrului și autorilor forța și relația cu viața, pe care au avut-o în epoca preburgheză [3, p. 286].

Fantomele lui Schumann sugerează necesitatea unor expresii și gesturi, străine de viața cotidiană, pentru a provoca anumite emoții, în schimbul celor inventate de personaj. Teatrul său nu este unul care utilizează fantome, este un teatru al fantomelor. Personajele nu sunt persoane, ci sunt figuri care le reprezintă. Acțiunile lor nu sunt ale unei persoane care dorește sau decide să le realizeze, ele sunt ale unei anumite figuri, care le-ar realiza. Replicile lor sunt pronunțate de către regizor sau de către „cineva”. Până și multe dintre fantomele vii, mascate sau

îmbrăcate, trebuie să se miște precum manechinele, să execute gesturi caracteristice construcțiilor lor.

Schumann a înlocuit gesturile vioaie, care imitau viața, specifice marionetelor din teatrul tradițional, cu mișcări lente, caracteristice marionetelor neânsuflețite, animate de către actori. Deseori, regizorul apare în scenă pentru a le mișca cu propriile mâini, ele fiind puse în mișcare și de înșiși actorii. Marionetele sunt îmbrăcate sau dezbrăcate, lor li se oferă de mâncare sau apă, accesoriile sunt aduse în scenă cu elemente de ceremonial. Ele au o expresie fixă a feței sau poartă o mască.

Fața, corpul și brațele marionetelor au posibilități de expresivitate enorme. Schumann le-a construit după modelul actorului, nu după principiile sculpturii. El a pornit de la manechinele de talie mică pentru a ajunge la cele gigantice, după ce vizitase teatrul sicilian, care folosea manechine foarte mari. Le-a văzut într-o colecție și a asistat la sinteza unei producții ce a durat aproape în fiecare seară, realizând reprezentații cu manechine greoaie, din lemn. Spectacolele erau destinate unui public masculin. Manechinele aveau atârinate de gât microfoane, publicul reușea să audă, să simtă respirația acestora.

Manechinele erau confecționate din lemn și metal, făcând ca, la mișcare, să se cutremure întreaga scenă. Zeci de păpuși participau în scene de luptă. Fiecare dintre ele putea să cântărească la vreo 80-90 de kilograme. Ele înaintau spre avanscenă, iar spectatorul era captivat de aceste imagini.

Artiștii acestui teatru inventaseră un mod diferit de a povesti, de a traduce și de a crea o realitate. Cu toate că Schumann nu înțelegea textul (era în dialectul sicilian), el afirma că acesta era un teatru genial, extraordinar ... și foarte necesar.

Peter Schumann a polemizat de nenumărate privind caracterul politic sau revoluționar al teatrului său, după cum era caracterizat acesta de contemporani, încercând să explice propria viziune asupra noului tip de teatru.

Într-un interviu, în care Peter Schumann a fost întrebat ce semnifică, pentru el, teatrul politic, acesta a răspuns că definiția de „teatru politic” deseori este folosită într-o manieră echivocă. *După părerea mea, teatrul care dă reprezentații*

într-un spațiu public, prin natura sa, este politic. Atunci când cineva prezintă opera lui Verdi, este, fiindcă „acel cineva” a făcut o alegere și pentru că a dorit s-o prezinte comunității care-l înconjoară. Mai mult decât atât, acesta propune opera lui Verdi ca reacție la anumite circumstanțe în care trăim. Nu sunt de acord cu atitudinea acestei persoane, dar sunt de acord că această alegere, în ultimă instanță, este una politică. Deci, prin alegerile pe care le facem, prin faptul că le reprezentăm într-un spațiu public și prin faptul de a fi o ființă modernă într-o societate modernă, deja este o alegere politică [11, p. 73-74].

Teatrul politic nu are o proprie „clientelă”, un propriu public, o proprie ideologie politică. Teatrul politic este un teatru care reacționează cu conștiința la problemele oamenilor și a societății în spațiul în care trăiește și caută răspunsurile pe care această societate ar trebui să le găsească.

Tot aici aflăm opinia lui Peter Schumann că definiția de „teatru politic” deseori este folosită într-un sens destul de restrictiv. Creatorii acestui gen de teatru sunt de părerea că el trebuie să ofere o strategie care ar prezenta statistici în lumea noastră. Dar se întâmplă, deseori, că spectatorul întreabă: „Bine, bine și ce va fi mai departe? Care este soluția?” Sau: „Am văzut că aveți o anumită părere ce privește spectacolul urmărit, și ce e de făcut?”

În spectacolele lui Schumann așa ceva nu există. El nu consideră că teatrul este un forum care își propune să analizeze situații de genul acesta. Există multiple universități cu facultăți de științe sociale, care pot analiza aceste probleme cu mai mult succes, decât o piesă teatrală sau un spectacol de marionete, pentru a înțelege mai bine evoluția societății umane. În spectacolele de manechine și marionete, precum au fost acele ale grupului *Bread and Puppet*, elementul politic constituie o treaptă mult mai largă și mai umană, un nivel al tuturor, dar și al fiecăruia dintre noi, al unei femei și al unui copil, de exemplu.

De aceea scopul activității unui teatru este de a nu-și permite să dea indicații totale într-o reprezentație, menirea teatrului este de a crea ceva, de a da viață unui limbaj simplu și clar, ce ar permite oamenilor să-și formeze opinii cât mai diferite.

Schumann recunoaște că a cunoscut multe proteste, dar mult mai puține mișcări. De exemplu: Castro și Cuba – a fost o mișcare, au existat o mulțime de proteste împotriva războiului din Vietnam. Evident, atunci teatrul său fusese un teatru de protest. Unicul argument efectiv a fost protestul împotriva războiului. Ideologia nu l-a interesat prea mult. Satira? O considera un gen prea ușor. *În schimb dialogul și narațiunea documentară – conțin substanță, spre deosebire de materialul inventat.*

Lui Schumann îi plăcea să scrie, să-și facă notițe, având înregistrate cele spuse, gândite și simțite de oameni. Când vruse să plece din New-York într-o zonă rurală, a fost întrebat: De ce? și cine va fi publicul teatrului *Bread and Puppet*? Schumann a susținut că New-York-ul este foarte murdar și că miroase urât. *Dorim să locuim la țară, ne vom întoarce în oraș doar atunci când va fi necesar. Poate că scăpăm de aprecierile de tipul „un teatru de protest”. Nu cred că aceasta este „afacerea noastră”* [3, p. 290].

Sunt remarcabile reprezentațiile stradale ale Grupului – acestea adunau un public, care reacționa cu totul diferit, decât spectatorii adunați într-un spațiu special.

Apariția păpușilor gigantice în stradă, acolo unde erau mai puțin așteptate, blocau circulația oamenilor ce se mișcau în toate direcțiile. Acestea nu aveau atitudinea spectatorului care și-a plătit biletul. Publicul, fără să fie din timp pregătit, se pomenea în fața unor anume acțiuni, iar interpreții nu urmăreau o idee precisă și nu știau ce vor obține de la public.

În căutarea unei arte „simple”, lipsită de elemente academice, Peter Schumann s-a îndreptat spre cultura folclorică. Folclorul însă, în concepția lui, nu avea aspectul unei culturi sau arte populare. Maestrul era interesat, în special, de condiția umană. De exemplu, teatrul de marionete devine un spațiu unde viața nu mai depinde de tehnologii sau de structuri rigide instituționale. Acesta se transformă într-un loc unde poți atinge visul, arta sau un nivel calitativ al existenței. Comuniunea acestor deziderate, realizate prin gesturi, mișcări, zgomote

și, în primul rând, prin capacitatea marionetelor, crează condiții pentru un spectacol extrem de sugestiv, transcendent și cu un impact deosebit de puternic.

Marionetele sale, la fel de „ambicioase”, gestionează obiecte, figuri. Talentul adevărat al marionetei, cu o „valiză proprie de trucuri”, adunate cu timpul, derivă din grija pentru păstrarea tradițiilor seculare.

Formula schumanniană este determinată de o forță unitară și consistentă a grupului *Bread and Puppet*, de capacitatea sa extraordinară de a compune, a crea relații, de a amalga elemente, aparent foarte distincte, cum sunt pâinea, păpușile-marionete, manechinele, măștile, actorii, oferindu-le acestora din urmă posibilitatea de a se „juca” cu forma, un instrument care, pas cu pas, prinde viață. Această formă îi absoarbe și îi plasează într-o realitate paralelă. Formula inventată de Schumann utilizează modele simple, ușor comprehensibile, comunicative și estetice. Oferind spectatorilor pâine, elementul de bază și simbolul vitalității și sărbătorii, care se îmbină perfect cu capacitatea expresivă a marionetelor, concepute de actori, cu fețele lor pictate de Schumann, cu stările de spirit, sentimentele, emoțiile și cu corpurile actorilor și marionetelor destinate mișcării, regizorul crează un adevărat și autentic *teatru de utilități*. Acest tip de teatru demonstrează situații și întâmplări, care permit spectatorului să aibă o percepere imediată a situațiilor, fapt ce îl îndeamnă pe individ la o reflectare lucidă, iar artiștii nu își asumă alternative posibile și prezumțioase.

Reprezentarea este doar o operă poetică – simplă, dar sugestivă.

1.3 SPECTACOLE REPREZENTATIVE

- a) *The Story of the World*
- b) *Fire*
- c) *Lady Gray Cantata*
- d) *Woyzeck*

În spectacolul *The Story of the World* (aprilie 1963, Harvard) sunt prezente aproape toate caracteristicile distinctive ale operei dramatice și ale conceptului regizoral, specifice grupului *Bread and Puppet Theatre*.

În primul rând, este vorba despre tematică, ce va rămâne mereu aceeași: istoria omului reconstituită în baza Bibliei (reper constant de referință în lucrările lui Schumann), care este parcursă din nou, într-o manieră actualizată, fiind dispusă la profanare și parodie. Observăm tendința de a vorbi despre prezent și despre actualitatea sociopolitică în formă de parabolă sau în genul fiabesc, folosind cunoscutele narațiuni creștino-iudaice, din antichitatea greacă sau folclorice. Drept exemplu poate servi prologul din *The Story of the Word*, unde se manipulează cu factorul temporal (trecutul este foarte asemănător cu cotidianul, iar prezentul se proiectează într-o dimensiune arhaică și ireală). Construcția narațiunii, care nu urmărește o sinteză logică și temporală, are structura unui montaj repetitiv și prezintă „tablouri” care sunt inadecvat aranjate între ele din punct de vedere cronologic sau causal. Anume acest procedeu particular al structurii spectacolului conferă reprezentației aspectul environment-ului animat și al sculpturii=picturii vivante [6, p. 144].

Prezența naratorului (în cele mai dese cazuri, era însuși Schumann), avea ca scop informarea publicului cu privire la argumentul spectacolului și dirijarea prezentării vizuale a argumentului. Urmează prologul din *The Story of the Word*:

În această seară, vom prezenta întreaga Biblie în două ore: Testamentul Vechi cuprinde creația bestiei și a omului, izgonirea din Paradis a lui Cain și Abel, precum și a tuturor generațiilor până la Noe.

Noul testament cuprinde Buna Vestire, Nașterea Domnului, Fuga din Egipt, Masacrul Inocenților, Cina cea de taină, Miracole... Prologul are loc în Grecia. Veți vedea Domnul din ceruri – în persoană, căsătoria lui cu Mama – Pământul [9, p. 100]. În spectacol sunt prezenți actori mascați și marionete de diferite tipuri și dimensiuni, adesea, toți antrenați în evoluții dansate, sarcastice sau grotești, pe un fundal muzical vocal sau instrumental.

Reprezentațiile *Bread and Puppet* vor rămâne mereu spectacole „totale” și „sărace”, inedite, violente, vor folosi mijloace tehnice modeste precum *cranky*, un aparat rudimentar pentru filme documentare, care, de fapt, reprezintă niște scene desenate sau pictate pe hârtie. Am putea menționa însă că Peter Schumann nu a

plasat marionetele pe primul plan și nu le-a considerat un instrument expresiv privilegiat în teatrul său, un teatru fără actori în care măștile și păpușile dezvoltă acțiunile, pe care, de regulă, le exercită actorii „în carne și oase”. El a considerat că nimic mai bine decât marioneta nu s-ar fi apropiat de idealul schumannian care vedea teatrul ca „un tablou” animat, ca o sculptură vivanță în mișcare.

Bread and Puppet Theatre a experimentat și tehnici de punere în scenă în adevărate săli de teatru, continuând să fie și aici prezent spiritul protestatar față de războiul din Vietnam. Piesa *Fire (Focul)* constituie un exemplu în acest sens, dar și o sinteză a drumului parcurs de arta teatrală a lui Schumann. Aici el a desăvârșit expresivitatea măștilor și atmosfera de ceremonial sacru [2, p. 150].

Schumann, inspirat de teoriile lui Artaud, care pleda pentru un teatru fără cuvinte, preferă să creeze imagini zguduitoare, care comunică mult mai mult spectatorilor. Spectacolul nu este bazat pe un text propriu-zis, conținând doar o dedicație și titlurile diferitor tablouri. Acestea marchează cele șapte zile ale săptămânii. Autorul afirmă că piesa descrie *șapte zile într-un sat din Vietnam. Un grup de femei vietnameze mănâncă și beau, dansează, discută... eliberează din captivitate un soldat american. Ele suportă un atac aerian, sunt arse de vii, lângă cadavrele lor americanii instalează o cușcă pentru o călugăriță budistă, o lasă în cușcă și aceea arde până ce își dă sufletul (...). Subiectul despre satul din Vietnam ar putea să nu producă un efect șocant asupra spectatorilor, deoarece realitățile acestei piese nu sunt noi, sunt cunoscute din ziare de toată lumea* [10, p. 151].

Peter Schumann s-a întrebat: cum ar putea susține spectacolul în absența subiectului și acțiunii? El crede că spectatorii trebuie să rețină cu ușurință ideile esențiale ale piesei prin formă și modalități concrete de a trata subiectul. Regizorul a organizat spațiul de joc invocând actorii, manechinele, măștile, costumele, decorul, luminile, culorile, sunetele etc, fiecare având limbajul său. Spectatorului i s-a oferit un anumit mod de a înțelege și a vedea evenimentele evocate. Spectacolul era dedicat tinerilor americani Norman Morrison, Alice Hertz și Roger la Porte, care și-au dat foc la Washington în semn de protest față de războiul din Vietnam.

Decorurile, măștile, benzile roșii care îi învăluiau pe actori (sugerând sinuciderile călugărilor budiști), comunicau gânduri, sentimente, impresionându-i afectiv pe spectatori.

Lady Gray Cantata (Cantata Doamnei Cenușii) a fost, în anii 70, unul dintre spectacolele semnificative pentru perioada în care *Bread and Puppet* a protestat față de agresiunea americană în Vietnam. Aici, pe lângă sugestiile legate direct de război, întâlnim și sugestii general-umane. Cele două personaje-arhetipuri: Lady Gray și *Domnul în haine negre (Îngerul morții)* sunt reprezentative privind concepția lui Schumann asupra vieții și morții. Lady Gray a devenit păpușa cea mai îndrăgită de Schumann, pe care o întâlnim ca personaj principal în toate spectacolele sale. Ea reprezintă feminitatea eternă, figura arhetipală a mamei, suferința femeii din Vietnam. Ea apare îmbrăcată în cenușiu, figură orientală ce exprimă durerea, brațele sale uriașe se mișcă greoi, veșmintele de culoare gri îi acoperă tot corpul.

Spectacolul începe cu un prolog: Peter Schumann, îmbrăcat în jeans, se află pe scenă, el „scârțâie” ceva la vioară, acompaniat de un grup de actori mascați. Un fluierat straniu anunță că piesa începe. Două figuri mascate trag cortina. Pe scenă, lipită de un tablou cu flori, stă Lady Gray. La o masă, vecinul ei bea bere și râde. Masca acestuia exprimă stupiditate.

În tabloul ce urmează, Lady Gray se află împreună cu fiul său, ascultând cu atenție ce se întâmplă în jur. Corpul ei se apropie de el. Mișcarea îi este ușoară, deliberată, ca într-un dans ritual japonez.

Fiul își pune și el o mască și îmbracă o bluză de soldat. În fața lui se află o marionetă (Îngerul morții). Apoi își îmbrățișează mama și pleacă. Îngerul îl însoțește. Lady Gray rămâne nemișcată, doar mâinile i se agită ceva timp.

În partea a doua a spectacolului, Lady Gray stă singură la fereastră, urmărind o pasăre mică, neagră, ce se îndepărtează în zare. Lady Gray ajunge la țărani care lucrează în câmp. Un aeroplan apare pe neașteptate și țărani sunt uciși. Lady Gray este și ea rănită. Se târăște în genunchi până ajunge în casă. Acolo sora ei o așează în pat și ea moare. [4, p. 221-222]

Pregătită să monteze spectacole în spații deschise, în parcuri, pe străzi sau în săli de teatru, trupa *Bread and Puppet* își adaptează în permanență stilul de joc, trecând cu ușurință de la o manieră la alta. Marile mituri ale omenirii sunt relecturate cu miloace de expresie, mereu reinventate de Peter Schumann.

Our Domestic Resurrection Spectacle (*Spectacolul reinvierii noastre personale*) era alcătuit din mai multe părți, cu referiri la istoria Americii, începând cu venirea europenilor în continent și până la epoca noastră. Schumann creează tablouri, ce reprezintă măcelărirea de către europeni a populației băștinașe (a indienilor). Aceștia sunt reprezentați de cerbi, cărora un înger negru le rupe picioarele și-i arunca într-o groapă deasupra căreia doi clovni flutură drapelul U.S.A. Ei vor fi readuși la viață de Lady Resurrection. [2, pp. 153-154].

Spectacolul cu piesa *Woyzeck*, drama neterminată a lui Georg Buchner, a fost prezentat în 1981, la New - York s Theatre for New City.

Cu *Woyzeck*, *Bread and Puppet* face un pas înainte. Pentru prima dată Schumann folosește un actor (George Bartenieff) în rolul principal, iar textul nu a fost conceput de regizor și actorii săi. Este adoptat, însă, același stil de joc, trupa sa se concentrează asupra manipulării păpușilor. Regizorul american va concepe câteva tipuri de măști, care reprezintă diverse personaje ce-l înconjoară pe Franz Woyzeck. Păpușile erau mai mari decât mărimea naturală a omului. De asemenea, el a confecționat păpuși de mărime naturală și măști, pe care le purtau actorii costumați. Doi actori purtau un costum de cal, simbolizând începutul și sfârșitul piesei.

În timp ce Bartenieff a dezvoltat trăsăturile personajului Woyzeck independent de ceilalți, păpușarii descopereau, prin improvizație, caracterele lor individuale.

Schumann și actorii săi s-au confruntat cu o nouă problemă: cum să îmbine forma textului lui Büchner cu maniera de joc a Companiei. Schumann a insistat ca textul să fie studiat în limba germană și să fie urmărite scenele în ordinea scrisă de autor. Astfel, aceste scene scurte, urmate de întreruperi, au fost jucate într-o succesiune rapidă, reflectând forma fragmentară și sensibilitatea textului original.

Ulterior, structura spectacolului a fost schimbată în conformitate cu descoperirile trupei în timpul improvizațiilor și cu stilul de joc specific companiei *Bread and Puppet*. Schumann a observat în textul lui Büchner elemente caracteristice trupei sale. Coloana sonoră a fost asigurată de o bandă cu zgomote de stradă, care furniza efectele sonore și acompaniamentul muzical. Deseori cântecele erau îmbinate cu dialogul, care comunica sau comenta conținutul textului. Martorii oculari au observat că structura și ritmul spectacolului se schimba de la o reprezentație la alta - Schumann nu a impus o interpretare rigidă. [12, pp. 55-62]

1.4 CUVĂNT DE INCHEIERE.

Grupul *Bread and Puppet* a ținut foarte mult să reprezintă *Naturalul*. În fiecare spectacol, creatorii lui au fost atenți față de ambient și față de relația dintre oameni și natură. Dimensiunile gigantice ale *pageant*-ului, care i-au permis lui Peter Schumann să construiască o comuniune de imagini și de sunete extrem de individuală, au oferit condiții pentru un spectacol extraordinar cu *Domestic Resurrection Circus*.

Acest spectacol, îmbinând mai multe drame, aparent generice, dar care conțin o critică a întregii civilizații și, în special a capitalismului postindustrial, produce o impresie extraordinară și o antrenare emotivă a spectatorilor (în număr de 20-30 de mii de persoane la fiecare spectacol), folosind în totalitate un spațiu natural (ferma Glover), proprietate a *Companiei Bread and Puppet*, transformată în spațiu scenic.

Domestic Resurrection Circus creat de *Bread and Puppet Theatre* propune teme tipice ale contraculturii anilor 60 –70 și se dezvoltă datorită posibilităților companiei de a folosi spații ample ”deschise”. La *Cate Farm*, în Vermont, un loc pentru noi posibilități și experimente, familia Schumann și colaboratorii săi au realizat primul *Circus* sau, mai bine zis, prima idee care, în timp, va deveni un fenomen în dezvoltare. Aici, au amenajat un spațiu circular, cu ”pereți” înalți de patru metri, acoperiți cu o pânză groasă de culoare cafenie. În afara jocului marionetelor și măștilor, în scenă sunt prezentate parodii abstracte cu o tematică

politică, acompaniate de o mică orchestră, compusă din interpreți amatori sau din formații corale (sacre) acompaniate la harpă.

Domestic Resurrection Circus a depus mari eforturi pentru a găsi un nou mod de a face circ, un mod mai apropiat de oameni, care nu ar consta dintr-o simplă demonstrare colectivă a exhibițiilor și a abilităților extraordinare ale artiștilor.

În peste cincizeci de ani, *Bread and Puppet* a activat la Glover cu multă convingere și coerență, integrând elemente foarte diferite: marionete de toate tipurile și dimensiunile, măști, costume, sculpturi, tablouri, instrumente muzicale, actori, dansatori, *performer* etc. Spectacolele au fost concepute ca o mostră de viziuni, care au antrenat discipline foarte diferite, care s-au unit și îmbinat, fără a-și pierde identitatea individuală.

Eu susțin că artele nu pot fi separate în categorii diferite. Nu poți face muzică fără un limbaj, sau un limbaj fără sculptură. Este imposibil să creezi o sculptură fără pictură. Doar creierul uman poate utiliza toate acestea pentru a crea un limbaj. Nu am în vedere o operă multidisciplinară, unde toate elementele sunt puse împreună pentru a se completa. Întotdeauna am gândit că fiecare artă trebuie să-și păstreze propria identitate. [1, p. 25].

Desigur că Teatrul de Păpuși nu este decât unul dintre punctele de referință care a stimulat creația vizuală a lui Schumann și a Grupului său. În creația scenică a companiei, după cum afirmă Massimo Dini, observăm *o reinventare permanentă a prototipurilor din spectacolul popular* [7, p. 86], iar lista sugestiilor poate fi dezvoltată la nesfârșit: pornind de la măștile Nō la Bunraku, de la procesiunile medievale la comedia dell'Arte, de la sculpturile primitive din Insula Paștelui la catedralele gotice, de la carnaval la circ, fără ca să uităm de filmul mut și, în special, de lecțiile lui Artaud și ale lui Brecht.

Este imposibil să includem teatrul lui Schumann într-o formulă sau într-un „gen”. Sunt evidente anumite elemente constante, ideologice și expresive, observată fiind și o aură etică și estetică a Grupului. Însă lucrările *Bread and Puppet* se caracterizează printr-o experimentare continuă, care pornește de la

necesitatea permanentă de a încerca noi posibilități și de a se impregna, întâmpinând riscuri și pericole, în viața socială și politică a omenirii. *Bread and Puppet* adoptă o strategie dublă de producere a spectacolelor: spectacole în săli închise și spectacole în spațiu liber, printre care parade – adevărate *pageants* moderne, în care Grupul va participa la acțiuni de pace și alte inițiative politice. Analizând întregul repertoriu al Grupului, Franck Jotterand [8, p. 152-154] consideră că pot fi evidențiate următoarele tipuri de spectacole:

- ***Misterele***. Începând cu 1963, pentru sărbătorile de Paști și Crăciun, *Bread and Puppet* a prezentat spectacole religioase, ce se desfășurau în interiorul sau exteriorul bisericilor și care își asumau și valențe politice, raportate la anumite evenimente și situații actuale.
- ***Spectacole cu și pentru copii***. Este vorba despre un anumit tip de activitate teatrală, căreia grupul lui Schumann se dedica cu regularitate, lucrând, de exemplu cu copiii din ghetoul oamenilor de culoare din Harlem (spectacolul *Chichen Litte*, în 1966). Această experiență va fi numită în anii 70 *animație teatrală*. Schumann folosește adesea, ca punct de pornire, materiale din povești și legende universale (din opera fraților Grimm etc.).
- ***Spectacole politice***, realizate în spațiul liber (*street scenes*), parade etc., prin intermediul cărora *Bread and Puppet* devenise, chiar de la început, un teatru politic în sensul direct al cuvântului. Acest fapt, însă, îl neagă însuși Peter Schumann. Activitatea acestui grup nu s-a bazat în totalitate pe o ideologie exclusivă și nu a dorit să identifice sau să reducă propriile obiective doar la o simplă revendicare sau la niște proteste. *Îmi displace*, zice Schumann, *că Bread and Puppet a fost definit ca un teatru de protest. Nu mai suportăm războiul din Vietnam. Dar teatrul trebuie să realizeze mult mai mult decât protestul*. [8, p. 154].
- ***Spectacole work in progress*** – opere în devenire. Schumann afirmă că *„piesa nu este scrisă, nici imaginată dinainte, ea se dezvoltă pe măsură ce avansează repetițiile* [8, p. 154].

- *Domestic Resurrection Circus*. Acestui gen de activitate i-a fost dedicată ultima perioadă, devenind, totodată, un fenomen absolut inedit.

Teme pentru verificare și evaluare

1. Nașterea și evoluția *Companiei Bread and Puppet*.
2. Specificul și particularitățile *Bread and Puppet*.
3. *Bread and Puppet* – un teatru politic, „revoluționar”, protestatar?
4. Teme politice și sociale în spectacolele *Bread and Puppet*.
5. Elemente componente în reprezentațiile *Bread and Puppet*. Interferențe și diversitate de genuri în spectacol.
6. Păpușa gigantică, masca, manechina, marioneta în creația *Bread and Puppet*.
7. *Domestic Resurrection Circus* – noi experimente ale *Bread and Puppet* la Glover, Vermont.
8. Analiza spectacolelor create de *Bread and Puppet*.

Referințe bibliografice

1. BELL, John. *La fini del Domestic Resurrection Circus*. In: Monografia di Andreea Mancini *Bread and Puppet, la Cattedrale di Cartapesta*. Edizione Titi-Vilus, 2002, p. 25.
2. BERLOGEA, Ileana. *Teatrul și societatea contemporană*. Editura Meridiane, București, 1985, pp. 73-74, p. 150, pp. 153-154.
3. BRECHT, Stefan. *Nuovo teatro americano, (1960-1973)*. Editura Bulzoni, Roma, pp. 286-290.
4. CROYDEN, Margaret. *Lunaticus, Lovers and Poets. The contemporary Experimental Theatre*, M. Graww-Hill Brook Comapany, New York, St. Louis, San Francisco, Torento, 1974, pp. 221-222.
5. DELEANU, Maria. *Modernitatea teatrului*. Editura Dacia, Cluj Napoca, 1983.
6. DE MARINIS, Marco. *Il nuovo teatro (1947-1970)*. Editura Strumenti Bompiani, Milano, 2000, p. 144.

7. DINI, Massimo. *Teatro d'avanguardia americano*. Edizione Vallecchi, Firenze, 1978, p. 152-154.
8. JOTTERAND, Franck. *Le nouveau théâtre américain*. Editions du Seuil, Paris; 1970, p. 100, p. 152-154.
9. KOURILSKY, Françoise. *Le Bread and Puppet Theatre*. L'âge d'Homme, ed. La Cite, 1974, Lausanne, p. 151.
10. KOURILSKY, Françoise. *Şapte zile într-un sat vietnamez*. In: *Secolul 20*, nr. 6-7, 1971, p. 151.
11. SCHUMANN, Peter. *La piccola rivoluzione domestica del Bread and Puppet*. În: *Quarta parete. Quardirni de ricerca teatrale*, 2 martie 1976, p. 73-74.
12. SOBIESKI, Lynn. *The Bread and Puppet Theatre's Woyzeck*. In: *The Drama Review*, volumul 25, nr. 2, 1981, pp. 55-62.

TEMA 2: LIMBAJUL TEATRAL ÎN ENVIRONMENTAL THEATRE

Conținut

2.1 Principiile teatrului ambiental (Environmental Theatre).

2.2 Ambientul teatral: de la teorie la practică.

- a) *Dionysos în 69* – „recitirea” lui Euripide din perspectiva psihanalizei freudiene.
- b) „Dilatarea” spațiului teatral în *Mutter Courage*, de B. Brecht.
- c) Confruntare și dialog cu ambientul în *The Cops* de Terry Curtis Fox.
- d) Contemporaneitatea lui Shakespeare în *Richard` s Lear*.

Textul propune o analiză a unuia din aspectele reformei teatrale petrecute după cel de-al Doilea Război Mondial, mai exact în anii 1960, atunci când toate postulatele tradiționale ale teatrului păreau să dispară, lăsând locul încercărilor *workshop*-urilor, spectacolelor neterminate, ofertelor de cea mai diversă natură vizuală.

Curajoșii reformatori contemporani au început să caute noi modalități de expresie scenică, punând pe primul plan antrenarea spectatorului la actul creației. Nu mai interesează unitatea fiecărui spectacol, ci modalitatea de amplificare a impactului actului scenic asupra publicului, creșterea considerabilă a implicării lui.

Adeptii teatrului ambiental, Luca Ronconi și Richard Schechner, îmbină două tendințe - cadrul unic, creat de fiecare dată atât pentru acțiunea scenică cât și pentru spectatori, dar și implicării senzoriale.

Spre deosebire de mișcările teatrale preocupate de formarea „actorului total” – *Laboratorul* lui Jerzy Grotowski, *Open Theatre* al lui Joseph Chaikin ș.a. – *Teatrul ambiental* (Environmental Theatre), propus de Richard Schechner, a urmărit explorarea posibilităților oferite de mediul (spațiul) în care are loc spectacolul. Este valorificată, totodată, experiența dobândită de acest regizor american în perioada în care a condus companiile *Free Southern Theatre* (*Teatrul Liber din Sud*) și *Performance Group*.

Schechner a reținut atenția publicului și a criticii de specialitate prin spectacolele susținute la New York (începând din 1968), ce valorifică resursele

relației *actor-spectator-spațiu de joc*. Ca regizor și creator de spectacole originale, el a pus în valoare multiplele posibilități ale teatralității. Richard Schechner a demonstrat că se poate face teatru în orice spațiu și în orice condiții de mediu, dacă actorii sunt pasionați de arta lor. Pe lângă activitatea sa concretă, desfășurată timp de mai mulți ani în fruntea trupei *Performance Group*, regizorul american a fost profesor de teatru la Tulane și la Universitatea din New York. De asemenea, a condus revista *The Drama Review*.

Performance Group a închiriat un garaj pe Wooster Street din New York și a reconstruit în întregime un „teatru ambiental”. Primul spectacol prezentat în noile condiții de spațiu a fost *Dionysos* în 1969, bazat pe piesa *Bacantele* de Euripide.

Grupul lui Schechner era alcătuit la început din 13 actori-studenți ai Universității din New York. Alegerea acestui text dramatic de la începuturile teatrului a fost determinată de influența exercitată de Jerzy Grotowski care, în toamna anului 1966, a fost timp de o lună oaspetele studenților new-yorkezi. În cursul acestui stagiu, Schechner a cunoscut nu numai concepția artistică, dar și metodele și tehnicile de pregătire a actorului, promovate de regizorul polonez.

În afară de Grotowski, el a manifestat un mare interes pentru spectacolele de *happening* și, în genere, pentru reprezentările organizate de artiști plastici (John Cage, Allan Kaprow, Claes Oldenburg ș.a.). De asemenea, a fost preocupat de experimentele inițiate de *Living Theatre*, precum și de ritualurile populațiilor primitive, descrise în lucrările antropologilor americani. Influența *mass-mediei* asupra structurilor și proceselor psihice, care trebuie adaptate la noile condiții de receptare a informațiilor transmise pe diverse canale, a contribuit într-o oarecare măsură la afirmarea teatrului ambiental.

3.1 PRINCIPIILE TEATRULUI AMBIENTAL

Formulând principiile unui *teatru nou*, Schechner îl concepe ca pe un *hibrid genealogic*, ale cărui surse se află atât în teatru, cât și în pictură, sculptură, dans și muzică [1, p. 155]. Cu toate acestea, el nu se aseamănă cu teatrul tradițional sau cu celelalte arte.

Pentru a înțelege deosebirea dintre teatrul tradițional și *teatrul nou*, Schechner propune, ca și Brecht, tabelul ce urmează. [10, p. 156]

<p>Teatrul tradițional: are un subiect; prezintă o acțiune; actorii îndeplinesc roluri; se prezintă teme sau teze; scena este despărțită de sala de spectacol; spectacolul este continuu; există un singur centru focal (ce emană din scenă); publicul urmărește doar spectacolul; spectacolul este o producție artistică.</p>	<p>Teatrul nou: are imagini/evenimente; prezintă diverse activități; actorii îndeplinesc sarcini; nu are în vedere un sens prestabilit; se folosește orice suprafață pentru orice fel de scenariu; spectacolul este compartimentat; există mai mulți centri focali (multifocalitate); publicul participă, iar alții nici nu există, confundându-se cu actorii; spectacolul este un proces artistic.</p>
--	---

Tabelul 1. Deosebirile dintre teatrul tradițional și teatrul nou

Față de teatrul tradițional, care operează cu un sistem organic de corelații privind narațiunea, personajele, locul acțiunii, *teatrul nou* – în concepția lui Schechner – se bazează pe un complex de elemente strâns legate de:

- 1) situarea în centrul spectacolului a unui *mesaj cu multiple semnificații*, oferit de evenimentele străzii;
- 2) inițierea unui *joc* cu diferite moduri de a percepe lumea. De aceea, spectacolele sunt adesea irepetabile. Ființele umane prezente în spațiul scenic sunt tratate uneori ca simple obiecte și nu ca persoane.

Schechner propune prin formula *teatrului ambiental*, un nou mod de a înțelege și concepe *teatrul nou*. El pornește de la ideea că *Environmental Theatre* se aseamănă în multe privințe cu *ritualul teatral*, deosebindu-se de ritualul populațiilor primitive. De altfel, Grotowski s-a referit pe larg la acest gen de ritual, pe care l-a numit *laic* pentru a-l distinge de cel *religios*. Spre deosebire însă de ritualul bazat pe credințe religioase, ritualul teatral poate avea loc în stradă, în piețe publice sau în sate.

Elementul fundamental al acestui gen de teatru îl constituie *evenimentul (event)*, *întâmplarea* care, devenind parte a unui ritual, oferă spectatorului o mai mare trăire afectivă. În concepția lui Schechner, *evenimentul, ambientul și*

ritualurile primitive sunt strâns legate între ele. Totodată, el formulează concluzia că este pe cale de a se ajunge la un nou mod de a ”*emoționa*” spectatorul, prin combinarea unui ritual cu un eveniment teatral, pe care îl numește ”*realul actual*” [1, p. 196]. Din această categorie ar face parte festivalurile *rock, mass-media, jocurile de fotbal ș.a.* Această idee a fost confirmată la Cel de-al IV-lea Festival al Artelor de la Shiraz-Persepolis (Iran, 1970), când regizorul Parviz Sayyad s-a referit la două moduri de desfășurare a ritualului religios islamic [2, p. 197]:

a) *dispersat* (este vorba de versiunea originală a ritualului), atunci când spectacolul este jucat la țară, iar publicul „simte” că se creează o comunicare între el și interpreți. Pentru public, actorul este el însuși un spectator care a urcat pe scenă;

b) *centralizat*, în care spațiul de joc este decis de profesioniști, de „recitatori”; actorii nu fac parte din publicul satului și, deci, nu se poate stabili o comuniune între ei și spectatori.

Deosebirea dintre cele două moduri de desfășurare a ritualului constă în faptul că, în forma sa *dispersată*, spectacolul se confundă, de fapt, cu ritualul, în timp ce în forma *centralizată*, el tinde în mare măsură spre teatru.

Schechner a fost atras de cercetările antropologice americane asupra populațiilor primitive și, în special, de lucrările lui Margaret Mead, ajungând la concluzia că modelele occidentale ale artei au condus spre o ruptură artificială între artă și ritual, între artă și comunitate, între artiști și public. Mead afirmă, în acest sens, că spectatorul joacă un *rol pasiv* în raport cu opera de artă.

Scopul lui Schechner era clar: acela de a integra actorul, arta sa și publicul într-un *eveniment care re-creează* ritualul. Prin aceasta, el nu renunță integral la textul scris, ci, așa cum proceda și Grotowski, opera dramatică trebuia confruntată cu actorii și apoi cu spectatorii. În acest sens, textul final al spectacolului va cuprinde atât propriile asociații și expresii ale actorilor (din timpul repetițiilor), cât și *reacția* lor față de text (modul în care rețin, elimină unele fragmente sau adaugă diverse cuvinte, fraze etc). Pe parcursul fiecărui spectacol, vor apărea însă noi

elemente, altele vor dispărea, dar se vor face „corectările” necesare pentru spectacolele următoare.

În eseurile sale din *Public Domain*, Schechner se referă pe larg la unele aspecte privind rolul și locul *teatrului ambiental* în cadrul teatrului contemporan. În acest sens, propune următoarea schemă: *Public events – intermedia (happening) – Environmental Theatre – Traditional Theatre* [10, p. 166].

De aici desprindem ideea că Schechner concepe noțiunea de teatru care include și elemente ale vieții cotidiene. De aceea, el pornește de la *public events* (evenimente publice, demonstrații etc.), ce pot constitui ceea ce s-a numit Street Theatre (Teatrul stradal). Regizorul american plasează *happening*-urile ca verigă intermediară (*intermedia*) între *Environmental Theatre* și *Public events*, pentru a marca deosebirile dintre toate aceste forme și teatrul tradițional, care nu abdică de la principiile aristotelice, consacrate de atâtea secole de tradiție. Richard Schechner se referă, de asemenea, la trăsăturile esențiale și la principiile fundamentale ale *Environmental Theatre*, denumite de el *axiome* [10, pp. 167-190]:

1. Evenimentul teatral este prezentat ca un set de elemente legate reciproc.

Acest prim principiu include: publicul, actorii, textul, stimulii senzoriali (ce se amplifică în relația actor-spectator), elementele arhitecturale, echipamentele de producție, tehnicienii etc. Evenimentul teatral este alcătuit din trei tipuri de relații, denumite *primare*:

a) *relații ce se stabilesc între actori* în timpul repetițiilor, continuând apoi pe tot parcursul spectacolelor;

b) *relații între membrii publicului*, neglijate adesea și datorită decorului sau arhitecturii scenei. În *Environmental Theatre*, ca și în *Happening*, publicul este invitat să participe, uneori fiind greu să distingă grupurile de actori de cele de spectatori;

c) *relații între actori și public*, ce se manifestă în limitele consacrate de tradiție. De obicei se întâlnesc reacții empatice în rândurile spectatorilor, de identificare și de comuniune cu acțiunea de pe scenă.

2. Întregul spațiu este folosit pentru spectacol; întregul spațiu este folosit pentru public. Conform acestui principiu, Schechner nu concepe un spațiu special amenajat pentru *noul teatru*, așa cum se practică în teatrul tradițional. Sunt invocate ca argumente, în acest sens, spectacolele de *happening*, în care întregul spațiu de joc este utilizat, actorii și spectatorii schimbându-se cu locurile, și „explorând” toate posibilitățile inedite de participare, inclusiv strada.

3. Evenimentul teatral poate avea loc în orice spațiu transformat total sau în spațiul inițial. În concepția lui Schechner, spectacolul – constituit din mai multe evenimente teatrale – are nevoie de un mediu ambiant, deci de un spațiu de joc. Ambientul ca spațiu se obține pe două căi:

a) se poate *crea un alt mediu* prin transformarea spațiului (în acest proces, sunt angajați și spectatorii);

b) *se poate accepta și spațiul existent*, „negociindu-se” cu mediul, prin angajarea unui dialog scenic cu spațiul în care va avea loc spectacolul.

Schechner afirmă însă că astfel de „negocieri” cu mediul nu sunt ceva nou în teatru, ci își au originea în experimentele avangardei teatrale din perioada interbelică și în special în contribuția adusă de grupul *Bauhaus*. Acesta a deschis calea introducerii unor tehnici și procedee în care spațiul scenic putea asigura o mai mare mobilitate a spectatorilor, determinându-i să ia parte la acțiune, să-și manifeste atitudinea față de evenimentele prezentate. De altfel, Schechner consideră că *Environmental Theatre* constă, în primul rând, în *aplicarea tehnicilor intermediare la montarea unui text scris* [10, p. 181].

Dintre aceste tehnici intermediare, un loc important îl ocupă transformarea și adaptarea spațiului de joc.

4. Focarul este flexibil și variabil. Acest principiu se referă în special la modul în care este organizat spectacolul, astfel încât *receptarea* să fie *posibilă* fie dintr-un singur punct (focarul simplu), fie din mai multe puncte (focarul multiplu). În teatrul tradițional, spectacolul este conceput în așa fel ca publicul să privească doar într-o singură direcție (spre scenă), acolo unde se desfășoară acțiunea piesei.

Schechner este de părere că *Environmental Theatre* nu trebuie să elimine această practică, fiindcă este necesară pentru a înțelege ce se întâmplă în spectacol, dar se pot folosi și alte tipuri de focare. Astfel, în *focarul multiplu (multifocus)* au loc mai multe evenimente în spațiu. Fiecare eveniment independent rivalizează cu celelalte, pentru a atrage și menține atenția publicului. Spațiul este astfel organizat încât spectatorul să nu poată vedea totul. Această tehnică este utilizată de Schechner atât în spectacolul *Dionysos în 69* (1968), cât și în *Mutter Courage* (1975) și în *The Cops (Polițiștii)* (1978). În aceste genuri de spectacole, publicul trebuie să-și modifice, parțial sau total, atenția pentru a „prinde” și înțelege tot ce se petrece în spațiul ambiant. În focarul multiplu, evenimentele se derulează în fața și în jurul spectatorilor, aceștia fiind surprinși de varietatea și diversitatea de priveliști și sunete. Un spectacol care folosește focarul multiplu nu reușește să pătrundă în zonele profunde ale sensibilității umane. Reacțiile afective, de pildă, ale unui grup sau ale unui individ pot fi uneori incompatibile cu ale altor grupuri de spectatori.

Spre deosebire de focarul multiplu, în *focarul local* evenimentul este astfel pus în scenă, încât numai o fracțiune a publicului poate vedea și auzi aceea ce se întâmplă în spațiu. El are totuși avantajul că anumite scene pot fi create direct de către unii spectatori. Celorlalți li se pot oferi propriile lor acțiuni locale sau o acțiune centrală. Unii se pot mișca în spațiu sau devin spectatori la evenimentele ce au loc în jurul lor.

De remarcat, totodată, că focarul local poate fi utilizat ca parte a focarului multiplu și, în acest caz, anumite activități sunt potențial vizibile de către toți spectatorii, în timp ce altele nu. Se pot folosi, în genere, ambele tipuri de focare, fie cel izolat, fie cel combinat, în funcție de complexitatea și diversitatea evenimentelor prezentate în spectacol.

5. Toate elementele producției „vorbesc” în propriul lor limbaj. Acest principiu este implicit în celelalte principii, în sensul că desfășurarea acțiunii, spațiul de joc, relațiile ce se stabilesc între actori și spectatori, modalitățile de

receptare a mesajului artistic sunt astfel structurate și organizate, încât fiecare dintre ele, luate separat, își are propriul limbaj, necesar în procesul de comunicare.

Nu există nici o posibilitate ca anumite „porțiuni” din spectacol să fie structurate în stilul teatrului tradițional. Richard Schechner se referă, în acest sens, la spectacolul cu piesa lui Eugen Ionesco, *Victimele datoriei*, în care, pe lângă secvențe jucate în maniera tradițională, au fost introduse și scene în care *environment*-ul era utilizat cu efecte inedite asupra publicului. Astfel, dialogul dintre *Detectiv*, ca tată, și *Choubert*, ca fiu, s-a jucat aproape pe întuneric, *Detectivul* citind dintr-o carte alături de o tarabă proiectată pe unul din pereți, iar *Choubert*, stând printre spectatori cu capul în mâini. Dialogul lor s-a desfășurat pe parcursul proiecției a două filme, simultan sau alternativ pe pereții opuși ai sălii.

Uneori actorii pot fi tratați doar ca simple accesorii, obiecte plasate în spațiu – receptați ca masă, volum, culoare, structuri în mișcare – asupra cărora sunt proiectate fotografii, filme. În acest fel ei devin o parte inseparabilă a *ambientului*.

6. *Textul nu trebuie să fie nici punct de plecare, nici țel al producției.*

Problema cea mai dificilă pentru experimentele teatrale contemporane o constituie raporturile pe care le întrețin cu textul literar. Unele dintre formațiile experimentale renunță cu desăvârșire la text sau exclude fragmente din piesă. Uneori se alcătuiesc și colaje din mai multe piese, așa cum a procedat Ellen Stewart în spectacolele de la clubul *La Mama*. Dacă la început Schechner dorea să-și pună în practică axiomele sale, pe parcurs – începând mai ales din 1975 – devine tot mai preocupat de operele dramatice verificate îndelung de practica regizorală. Astfel, în crearea spectacolului cu *Mutter Courage* – montată la *Garajul* de pe Wooster Street – Schechner s-a confruntat nu numai cu textul brechtian, ci și cu îndelungata practică de regizor a lui Brecht. Din această confruntare, a rezultat un câștig net pentru teatrul contemporan, depășindu-și propriile limite.

2.2. AMBIENTUL TEATRAL: DE LA TEORIE LA PRACTICĂ

Pentru Richard Schechner, problema fundamentală a teatrului o constituie *ambientul*, spațiul, mediul în care se desfășoară spectacolul. Acest spațiu poate fi astfel amenajat, încât să ofere soluții inedite de participare directă a publicului și de

înțelegere a mesajului piesei. De altfel, cu decenii în urmă, Artaud a postulat principiile *teatrului ambiental* atunci când afirma: ”*Vom suprima scena și sala, care acum sunt amplasate într-un fel de loc unic. Se va realiza o comunicare directă între spectatori și spectacol, spectatorul fiind plasat în mijlocul acțiunii. Sala se poate amenaja într-un hangar (...). Va avea loc o difuzare a acțiunii asupra unui spațiu imens de fapt, vor avea loc multe acțiuni simultane, care vor asalta publicul*” [1, pp. 146-148].

Daca ceea ce propunea Artaud nu s-a putut înlăptui pe atunci, un regizor și om de teatru ca Schechner a reușit să realizeze în condițiile revoluției artelor contemporane.

Trecând de la teorie la practică, regizorul american *acordă prioritate elementelor exterioare, materiale, și anume - locului unde se petrece actul teatral, considerând spațiul teatral unic, obligatoriu pentru realizarea fuziunii dintre creator și receptor. Eliminând diferențele dintre sală și scenă, el propune organizarea spațiului pentru fiecare spectacol, în funcție de atmosfera piesei, munca scenografului extinzându-se, astfel, pentru prima dată, și asupra sălii amfiteatrului* [2, p. 186].

Devotat propriilor sale principii și teze privind *noul teatru*, Schechner explorează consecvent orice detalii și relații ce se pot stabili între elementele ambientului teatral din care decurg sugestii sau soluții pentru înțelegerea unor aspecte mai puțin evidente prin procedee tradiționale. Astfel, *în teatrul ambiental subiectul și intriga trec pe un plan secundar, fără însă să dispară ca în celelalte forme. Spre deosebire de teatrul tradițional, ele nu mai constituie mobilul montării, centrul atenției, ci doar un suport pentru demonstrația făcută de actor, care nu întruchipează personajele, ci le reprezintă, explorând, cu ajutorul condiției și al destinului lor, aspecte ale naturii umane, relațiile sociale și implicațiile lor, contradicțiile firii omenești* [2, p. 187]. Pentru a înțelege cât mai exact eforturile formației *Performance Group* și ale lui Schechner însuși ca regizor, considerăm necesară prezentarea succintă a unor spectacole, care au

devenit puncte de referință în contextul evoluției tendințelor experimentale din teatrul american contemporan.

a) *Dionysos în 69*-recitirea lui Euripide prin prisma psihanalizei freudiene.

Richard Schechner își începe activitatea ca regizor și conducător a lui *Performace Group*, montând, în 1968, spectacolul *Dionysos în 69*, o adaptare liberă după piesa *Bacantele* de Euripide. Influențat în acea perioadă de experiența lui Grotowski privind confruntarea cu texte celebre din dramaturgia universală, Schechner nu adoptă însă în mod strict tehnicile *Teatrului Laborator polonez*: devotat principiilor sale privind *teatrul ambiental*, el voia să integreze actorii și spectatorii în întâmplări - evenimente, să *re-creeze ritualul laic* al vieții cotidiene.

Referindu-se la modul în care a fost folosit textul lui Euripide, Schechner nota: *din cele peste 1300 de versuri din Bacantele lui Euripide, am utilizat doar 600, plus 16 din Antigona și 6 din Hippolytus. Restul textului l-am făcut noi înșine – unele versuri le-am scris acasă, altele în atelier. Montajul, aranjamentele și diverse variante ale spectacolului au fost concepute în timpul repetițiilor. Actorii și-au scris propriul lor dialog* [11, p. 200].

Conform teoriei lui Schechner privind modul de structurare a spectacolului *Dionysos în 69*, acesta are o dublă structură: atât *împrăștiată*, cât și *centralizată*. Aceasta înseamnă că ritualul religios clasic, structurat în jurul mitului zeului Dionysos, nu se mai putea realiza din cauza dispersiei focarelor de acțiune întreținute de actori și grupurile de spectatori. S-a creat un *environment* care, deși avea ca punct de plecare mitul din piesa lui Euripide, reprezentarea lui nu s-a mai realizat cu mijloacele teatrului clasic. Scena însăși ca spațiu de joc, absolut diferită de cea tradițională, era alcătuită dintr-o platformă, un turn și o schelă de lemn, proiectate de Michael Kirby și Jerry Rojo. Această construcție ambientală permitea publicului să vadă totul simultan și să participe, atunci când era înconjurat de actori.

Spectacolul începea cu o suită de figuri acrobatice ale actorilor. Brusc, un actor înalt, slab, mustăcios, cu părul lung, cu ochelari de bunică, declara că el, William Finley, este zeul Dionysos și va stabili ritualul ce va avea loc. Peste puțin

timp începea ritualul, având ca temă nașterea zeului grec. Pentru a-l reprezenta, Schechner a transpus în imagini coregrafice ritualul indian (Asmat) al nașterii și astfel Dionysos=Finley se „naștea” în fața spectatorilor.

Scenariul a fost astfel conceput, încât sensurile textului original erau „deturnate” pentru a cuprinde atitudini și stări de spirit contemporane. În versiunea elaborată de *Performance Group*, Pentheus, regele Tebei apare în turn și cere ca ritualul să fie oprit. El este constrâns să se confrunte cu Dionysos, care mărturisindu-și pioșenia, îl provoacă pe Pentheus. Iată însă modul în care se confruntă două personaje: „*Dionysos: Tu joci ca și când n-ai ști ce faci. Deci, tu nu știi cine ești. Pentheus: Eu sunt Pentheus. Fiul Izui Ehion și al Agarei. Și rege al Tebei. Dionysos: Pentheus? Fiul lui Ehion și al Agarei și rege al Tebei? Tu ești Bill Stephard. Faci parte din Grup (Performance Group – n.ns.). tu nu ești bun, dar ești din Grup. Pentheus? Ehion? Tu ești cuc.... Duceți-l de-aici*” [5, p. 202].

După ce confruntarea dintre Dionysos și Pentheus are loc, Pentheus este condamnat la moarte. Asistăm din nou la destrămarea iluziei ritualului religios, iar actorii, ridicându-se și „spălând” sângele lui Pentheus, se îmbracă în fața publicului. Dionysos-Finley se urcă în vârful turnului și-și anunță candidatura la *Președinție* [5, p. 201].

Dialogurile și scenele erotice, unele dintre ele bazate pe motive contemporane, sunt presărate cu texte din Euripide; sunt proiectate și câteva lozinci cu subiecte din realitatea cotidiană. Se poate oare afirma că Schechner și-a propus o re-citirea a *Bacantelor* lui Euripide din perspectiva psihanalizei freudiene? Răspunsul nu poate fi integral afirmativ, deoarece el nu dorea să facă ședințe de *psihodramă* pentru ameliorarea conduitei individului – după cum își propune psihanaliza, el voia, pur și simplu, să confrunte modurile de comportare și reacțiile publicului provocate de ritualul religios. După unii autori, Schechner ar fi tentat să vadă în *impulsul primar dionysiac un element de natură libidinală. Această interpretare ar putea să surprindă, deoarece grecii o considerau pe Afrodita, și nu pe Dionysos, întruchipare a instinctului erotic. Dionysos era considerat simbolul beției frenetice, al halucinației și iraționalității* [3, P. 74].

Schechner, ca regizor și-a asumat libertatea de a modifica sensurile inițiale ale mitului dionysiac, propunând o recitare contemporană a acestuia. Importante sunt însă rezultatele la care a ajuns *Performance Group* în dezvoltarea măiestriei artistice a cunoașterii reacțiilor firești ale publicului.

După suspendarea spectacolului de către autorități, Schechner a revenit la opere verificate de practica teatrală. Principiile teatrului ambiental sunt transpuse în spectacole cu semnificații noi pentru publicul contemporan.

b) *Mutter Courage* de B.Brecht și extinderea spațiului teatral

Alegerea piesei lui Brecht, *Mutter Courage* pentru a fi reprezentată la *Performance Group* constituie un exemplu cum tehnicile regizorale, ambientul, publicul formează un întreg, astfel încât senzațiile, percepțiile, modul de a gândi și a simți al actorilor și spectatorilor se convertesc în valori ale afectivității, amplificând mesajul teatral.

Descriind spectacolul la care a asistat, profesoara Ileana Berlogea a evidențiat atât elementele pline de originalitate (prezente în concepția regiei), cât și spațiul scenic, care invadează întreaga sală, constrângându-i aproape fizic pe spectatori să participe la acțiune alături de actori: *În spectacolul de la Performance Group a dispărut pentru prima dată silueta căruței trase pe scenă de eroină, aceasta fiind însăși clădirea teatrului... o căruță imensă, obsedantă, posesivă, care pusese stăpânire atât pe eroină, cât și pe noi spectatorii* [2, pp. 37-38].

În acest ambient teatral, corespondențele și interferențele dintre ficțiunea dramatică (din piesa lui Brecht) și realitatea cotidiană (spectatorii și mediul în care se află), constituie mici spectacole în sine. De fapt, actorii înșiși se comportă de parcă ar fi simpli spectatori; ei *nu joacă pentru a fi văzuți sau admirați, ci dezbat, ca oameni și cetățeni, anumite probleme actuale, își pun întrebări și caută răspunsuri în condițiile create de dramaturg, acceptându-i ca parteneri cu drepturi și datorii egale pe spectatorii antrenați într-un ansamblu plastic și acustic special amenajat* [2, pp. 38-39].

Ideea teatru - dezbatere era prezentă și în modul în care a fost concepută instalarea spectatorilor în sală, aceștia fiind liberi să stea oriunde se simt bine, fie

pe jos, pe scări, în calea actorilor, fie alături de ei. Încă de la intrarea în teatru, „casierul care te întâmpină la ușă este de fapt un interpret, poate chiar al rolului principal, chelnerița care-și servește în pauză cafeaua este însăși Joan Mackintosh, interpreta Annei Fierling. Lângă tine, pe covor, stă interpretul bucătarului, și nu pare să fie greu, căci transformarea nu presupune mare lucru, cel mult schimbarea unei pălării sau a mersului” [2, p. 39].

În concepția lui Schechner, teatrul ambiental permite *participarea publicului* la acțiunea sau la acțiunile ce se desfășoară fie pe scenă, fie în diferite alte locuri din sală. *Performance Group* a fost preocupat de ideea participării publicului, chiar cu riscul de a compromite desfășurarea normală a spectacolului. Din experiența cu *Dionysos în 69*, Schechner a înțeles că nu se poate renunța integral la textul dramatic; ca și Grotowski, a pus ulterior în scenă spectacole inspirate din opere dramatice celebre. Regizorul american surprinde însă de fiecare dată prin soluțiile oferite, astfel încât, până și într-un spectacol după *Mutter Courage*, a folosit în mod ingenios *ambientul teatral*, permițând spectatorilor să-și amplifice percepțiile acustice și vizuale pentru a recepta, în contact cu evenimentele vieții cotidiene, noi semnificații ale textului brechtian: *ingeniozitatea regizorului s-a vădit din plin nu numai prin modul în care a folosit garajul, ci și împrejurimile lui, scoțând întreaga acțiune în stradă, în momentul când Anna, Bucătarul și Kattrin cerșesc un blid de ciorbă caldă. Ușile garajului s-au deschis larg, personajele devenind parcă dintr-odată arlechinii unei scene cu totul neobișnuite, acela de realitate palpabilă integrată într-o structură bazată până atunci pe cea mai pură convenție* [2, p. 41].

Spectacolul *Mutter Courage* a dovedit că interpretarea operei dramatice se poate face pornind nu numai de la sensurile înscrise în textul literar, ci și de la infuzia de autenticitate, bazată însă pe ingeniozitate și originalitate, oferite de experimentele teatrului ambiental. De altfel, piesa lui Brecht reprezintă o adevărată *operă deschisă*, surprinzând prin multiple posibilități de *recitare* a textului dramatic.

c) Confruntare și dialog cu ambientul în *The Cops* de Terry Curtis Fox

Prin punerea în scenă a piesei *The Cops*, scrisă de Terry Curtis Fox, - a cărei premieră a avut loc la 23 martie 1978 pe scena sălii „Envelope” (a doua sală a lui *Performance Group*) - Richard Schechner se reîntoarce parțial la modalitățile anterioare de explorare a spațiului. Publicul nu mai este invitat să participe efectiv, ca la *Dionysos în 69*, ci să-și manifeste, ca simplu spectator, o anumită atitudine față de cele jucate pe scenă [12, p. 56].

Acțiunea piesei are loc într-un bistrou de noapte din Chicago. S-au depus eforturi ca totul să fie cât mai aproape de realitate. Astfel, o mașină de imitat ploaia a fost așezată (în exterior) deasupra ușii de la intrare. Așadar, intrarea în „localul lui George” se făcea prin „Wooster Street”, prin ploaia creată artificial.

După cum a procedat și în cazul altor piese, regizorul Richard Schechner a manifestat interes îndeosebi pentru plasarea locurilor în sală, ambientul devenind pentru el conceptul central în jurul căruia gravitează semnificațiile întregului spectacol. S-ar părea că o piesă despre polițiști și lumea gangsterilor nu ar mai spune nimic în comparație cu filmele polițiste și jurnalele de actualități din America. Scopul spectacolului *The Cops* a fost descoperirea de către spectatori a unor mici „secrete” privind relațiile personale dintre polițiști, dintre aceștia și gangsterii pe care îi urmăresc.

Profitând de starea de ambiguitate și confuzie creată de plasarea locurilor în sală – o parte din spectatori observă anumite amănunte pe care ceilalți nu au cum să le vadă – Schechner pune publicul în situația de a se întreba și de a formula răspunsuri în funcție de ceea ce percepe fiecare din locul în care se află.

d) Contemporaneitatea lui Shakespeare în *Richard`s Lear*.

În ultimii ani, după ce a părăsit *Performance Group*, Richard Schechner și-a îndreptat din nou atenția spre clasici – iar cel mai mare clasic al teatrului rămâne Shakespeare – propunând un colaj ingenios alcătuit din două piese fundamentale ale dramaturgului: *Richard al III-lea* și *Regele Lear*.

Rezultatul acestui mod de a concepe un scenariu de spectacol a fost *Richard`s Lear (Lear a lui Richard)*, în care Richard`s al III-lea conduce montarea

„poveștii” cunoscutului rege Lear care și-a abandonat puterea și regatul, împărțindu-l fiicelor sale, Goneril și Regan.

Piesa a fost pentru prima oară pusă în scenă la Universitatea Wisconsin-Madison și reprezentată apoi la Mineapolis, cu sprijinul lui *Walker Artcenter* și *The Coffman Union Program Council*, ale Universității din Minnesota [8, p. 92].

Preocupat de explorarea posibilităților pe care le poate oferi spațiul teatral, Schechner utilizează procedee și tehnici originale. Astfel el a construit o sală cu locuri în semicerc, amplasată mai sus decât scena pe care o înconjură din trei părți. Cea mai mare parte a spectatorilor erau plasați pe platforme, majoritatea privind spectacolul ca „derulându-se”. În spațiul afectat jocului, erau amplasate patru platforme. Una era „tronul” lui Lear, iar celelalte trei, situate la înălțimi diferite, includeau „castelul” lui Goneril, cel al lui Gloucester și „fortul” lui Regan.

Impresia generală pe care ți-o lăsa priveliștea acestor platforme era aceea a unei serii de piese dintr-un joc de figuri decupate și izolate între ele. Acțiunea piesei se desfășura fie pe una sau mai multe din aceste platforme, fie pe podeaua teatrului, și anume: în spațiul dintre așa-zisa scenă și spectatori. Un alt element scenic major era „colivia” lui Richard al III-lea, o închisoare metalică greoaie în formă de *pentagon*, construită din oțel sudat, având o *siguranță* pentru hoți și înfășurată în sârmă ghimpată. Așezată pe roți de cauciuc, putea fi împinsă din ordinul lui Richard, cât mai aproape de locul acțiunii.

Odată cu intrarea spectatorilor și ocuparea locurilor din sală, se derulează o bandă magnetică, cu un interviu al lui Schechner, acordat unui reporter al ziarului local. Actorii își ocupă treptat locurile pe platformele de joc, rămânând apoi nemișcați. Mai întâi apare Richard al III-lea. De fapt, acestea sunt doi actori care interpretează acest rol: *tânărul Richard*, un băiat de 12 ani, și *adultul Richard*, îmbrăcat absolut identic. În plus, ambii poartă bretele grele de metal (corective) pe piciorul stâng și, de asemenea, au o cocoașă de culoarea cărnii, ce ieșea la iveală prin cămașa neagră.

La intrarea în sală, tânărul Richard îl închide pe „marele” Richard în „colivia” sa. Singuri sau în grup, restul distribuției – cei din piesa *Regele Lear* – își

ocupă locurile pe platformă. Mai întâi a venit Kent (interpretat de Phillip Zarrilli), îmbrăcat ca un maior, plin de decorații, în uniformă de vară, însoțit de un „microfonist”. Introducerea pe lângă personajele shakespeariene, a unui tehnician de sunet avea un rol bine definit în spectacol: de a crea o atmosferă de confesiune, de mărturisire a unor gânduri și sentimente ce vizează condiția lor umană. De aceea, toate aceste sunete derulate pe bandă sau înregistrate direct (cu magnetofone ținute în fața vorbitorului) lăsaus impresia unei piese de radio, a unui buletin de știri televizat sau chiar a unui program de cabaret (pentru cine asista, nevizat, la priveliștea de pe scenă).

Următorii care și-au ocupat locurile pe scenă au fost Gloucester și Edmund. Primul era îmbrăcat ca un Einstein, cu halat și cravată, în timp ce al doilea purta un costum elegant de epocă, pentru a o curta pe Goneril. Cordelia a apărut ca o tânără a anilor 80, însoțită de surorile ei: Goneril, coafată modern și cu o rochie de seară, iar Regan, ca un *punk* din cartierul londonez Soho, îmbrăcată în roșu și negru.

Întreaga distribuție era deja adunată când au apărut cei doi „nebuni” împreună cu Lear. Ca și în cazul lui Richard, și aici întâlnim doi actori care joacă același rol: un tânăr (un copil) și celălalt un adult. În sfârșit, regele Lear interpretat de actrița Debbie Holmes, își face apariția într-o capă grea și cu o mască de om bătrân. Celelalte personaje apar mai târziu – inclusiv „Sărmanul Tom” – fiind introduse în spectacol pe măsură ce se desfășoară acțiunea.

După ce se termină banda cu interviul acordat de Schechner reporterului local, din interiorul *Cuștii*, Richard cheamă actorii la locurile lor și începe să recite imediat, împreună cu tânărul Richard, monologul de început: „*Nici o ființă nu mă iubește. Și dacă mor, nici unui suflet nu-i va fi milă de mine... Și de ce i-ar fi, dacă mie însumi nu-mi e milă de mine?*”.

Urmează prima „intervenție” a lui Richard în spectacol, având libertatea de a opri acțiunea în orice moment, îndeplinind și atribuțiile regizorului. Intervine pentru a fi jucate anumite scene din *Regele Lear*, implicându-se uneori direct în desfășurarea acțiunii. Astfel, după ce se încheie monologul, Richard „cel mare” o vede pe Cordelia/Anne și-i strigă din cușcă: *Frumusețea ta m-a provocat!*.

Cordelia îl respinge cu răceală, iar el este răpit din cușcă, în timp ce o muzică *punk* și *rock* izbucnește puternic din difuzoarele instalate în platoul sălii.

În legătură cu personajul Cordelia/Anne, trebuie să spunem că acesta are un dublu scop: acela de a interveni ca personaj în secvențele din *Regele Lear* și de a evidenția aversiunea reginei Anne față de Richard al III-lea.

Utilizarea în spectacol a muzicii *punk* și *rock* din repertoriul formațiilor *B-52* și *Dead Kennedys* a urmărit stabilirea unor corespondențe cu stările de spirit de pe scenă. Uneori, însă, din cauza zgomotelor puternice produse de muzică, nu se mai poate stabili nici un fel de legătură cu desfășurarea spectacolului.

Piesa *Regele Lear* începe cu împărțirea regatului, alungarea lui Kent și a Cordeliei, care este oferită... tânărului Richard. Deși spectacolul pare să stagneze, prin introducerea de acțiuni paralele, accentul cade, totuși, pe „povestea” lui Lear și a fiicelor sale.

Meditația celor doi regi asupra forței destinului și a puterii efemere a regilor răzbate din majoritatea scenelor prezentate, dar, datorită „compartimentării” spectacolului (ca în *happening*), a întreruperii bruște a acțiunii – de către „regizorul” Richard al III-lea – este dificil să urmărești mesajul din *Richard's Lear* în întreaga complexitate a semnificațiilor sale. „Actualizarea” lui Shakespeare nu pare făcută ostentativ, ci doar pentru a scoate în relief unele situații și stări sufletești etern umane, pe care spectatorii le pot recepta cât mai direct posibil. Astfel, atât înfățișarea, cât și îmbrăcămintea fiicelor lui Lear – în pas cu moda anilor 80 – oferă un punct de convergență cu realitatea specifică „modului de viață american”. De asemenea, introducerea muzicii „ultramoderne” *punk*, asociată cu *muzica rock* a anilor 60, poate servi drept un liant spiritual între spectatorii contemporani și stările sufletești ale eroilor, redată prin imaginile teatrale de pe scenă.

Analizând evoluția trupei *Performance Group*, precum și a carierei de regizor a lui Richard Schechner, trebuie scoase în evidență și acele aspecte ale creației sale care, prin suprasolicitare, pot pune în pericol dezvoltarea artei spectacolului. După opinia unor critici, *teatrul ambiental comite eroarea de a*

acorda o atenție exagerată locului ocupat de spectator în spațiul sălii, considerându-l decisiv, esențial în realizarea participării lui active, atitudinea preferențială a publicului față de poziția ocupată, alegerea acesteia, păstrarea sau schimbarea fiind semne concrete, materiale ale angajării și colaborării sale cu interpreții. Este neglijat, astfel, rolul ideilor, al emoției estetice - elemente egal ca forță în activizarea audienței. Cu toate aceste mici lacune însă, experiențele teatrului ambiental par interesante și, în principiu merită să fie preluate și dezvoltate [2, p. 188].

Teme pentru verificare și evaluare

1. Esența și specificul teatrului ambiental (Companiei Environmental Theatre).
2. Principii în Environmental Theatre, formulate de Schechner. Deosebiri între teatrul tradițional și teatrul ambiental.
3. Ambientul teatral: de la teorie la practică.
4. Influența cercetărilor antropologice.
5. Spectacole remarcabile *Dionysos în 69, The Cops, Mutter Courage, Richard`s Lear*.

Referințe bibliografice

1. ARTAUD, Antonin. *Le Théâtre et son double*. Editura Gallimard, Paris; 1966, pp. 146-148.
2. BERLOGEA, Ileana. *Teatrul american de azi. Călătorie teatrală prin Statele Unite*. Editura Dacia, Cluj-Napoca; 1978, pp. 37-41, p. 188.
3. BRUSTEIN, Robert. *The Third Theatre*. Alfred A. Knopf, New York; 1969, p. 74.
4. CASSNER, John. *Forme și idei în teatrul modern*. Editura Meridiane, București; 1972.

5. CROYDEN, Margaret. *Lunatics and Poets. The contemporary Experimental Theatre*, McGraw Hill Book Company, New York, St. Louis, San Francisco, Toronto; 1974, p. 197, pp. 201 – 202.
6. DE MARINIS, Marco. *Il nuovo teatro. 1947 – 1970*. Editura Strumenti Bompiani, Milano, 2000.
7. DELEANU, Maria. *Modernitatea teatrului*. Editura Dacia, Cluj-Napoca; 1983.
8. PUPPA, Paolo. *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*. Editura Laterza, Roma – Bari, 2000.
9. TOBOȘARU, Ion. *Introdúcere în estetica teatrului contemporan*. I.A.T.C.; 1981.
10. SCHECHNER, Richard. *Public Domain*. Aron Books/A division of the Hearts Corporation, New York; 1969, p. 156, p. 166, pp. 167 – 190.
11. SCHECHNER, Richard. *Dionysos in 69*, Farrar, Strauss and Giroux, New York, 1970; în Margaret Croyden, *Lunatics and Poets. The contemporary Experimental Theatre*, McGraw Hill Book Company, New York, St. Louis, San Francisco, Toronto; 1974, p. 200.
12. SCHECHNER, Richard. *The Performance Group, production of Cops*. În: *The Drama Review*, number 3, T 79; september 1978, p. 56.
13. SCHECHNER, Richard. *Performance. Introdúcere și teorie*. Unitext – Colecția FNT, București, 2009.
14. ZARILLI, Phillip. *Richard Schechner`s Richards Lear*. În: *The Drama Review*, vol. 25, nr.4; 1981.

Redactor științific: Tatiana Comendant

Redactor literar: Mihai Mereuță