

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

Avangardă și experiment în teatrul contemporan

(Partea I)

Suport de curs

la disciplina

Tendențe și orientări în teatrul contemporan

Autor

Svetlana Târțau

dr., prof. univ. inter.

Chișinău - 2017

CZU 792.036

Avangardă și experiment în teatrul contemporan

Autor: Svetlana Târțau, doctor în studiul artelor, prof.univ.inter., decan FTFD

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

Recenzenți: Angelina Roșca, doctor în studiul artelor, prof.univ.inter., șef catedră Teatrologie, Dramaturgie și Scenografie
Vera Mereuță (Grigoriev), prof.univ., Artistă Emerită, catedra Actorie

Redactor literar: Mihai Mereuță

Aprobat și recomandat pentru editare de Senatul AMTAP

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții

Târțau, Svetlana. Avangardă și experiment în teatrul contemporan : suport de curs la disciplina Tendințe și orientări în teatrul contemporan. Pt. 1 / Svetlana Târțau ; red. șt.: Tatiana Comendant ; Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Fac. Teatru, film și dans, Cat. Teatrologie, dramaturgie și scenografie. – Chișinău : AMTAP, 2017. – 46 p.

50 ex.

ISBN 9789975407380

Cuprins

Cuvinte cheie	4
Preliminarii	4
1. Happening-ul și reînnoirea spectacolului teatral.....	6
1.1 Fenomenul Happening.....	6
1.2 Interferențele happening-ului și artelor contemporane.....	8
1.3 Tipuri de happening.....	14
1.4 Spectatorul în reprezentațiile happening.....	18
Referințe bibliografice	20
Teme de verificare și evaluare	20
Bibliografie selectivă	21
2. Experimentul în Living Theatre.....	22
2.1 Etapele evoluției <i>Companiei Living Theatre (Teatrul Viu)</i> . Activitatea Companiei.....	23
2.2 Specificul și particularitățile trupei <i>Living Theatre</i>	25
2.3 Realizări scenice	31
Referințe bibliografice	41
Teme de verificare și evaluare	42
Bibliografie selectivă	43

Cuvinte cheie

Avangardă , experiment, teatru contemporan, Happening, interdisciplinaritate, interferențe, Happening instituționalizat, Happening semiinstituționalizat, Happening autocontrolat, Compania Living Theatre, anarhism, rolul publicului, nuditatea în teatru, ambient teatral, Performance Group, Teatrul Nou, spectacol compartimentat, evenimentul, ambientul și ritualurile primitive, eveniment care re-crează ritualul, relația actor-spectator, focar multiplu în spectacol, spațiu pentru fiecare spectacol, construcție ambientală.

PRELIMINARII

Disciplina *Avangardă și experiment în teatrul contemporan* este destinată masteranzilor (ciclul II) de la specialitățile 216.1 Actorie, 216.2 Teatrologie, 216.3 Regie, având scopul aprofundării cunoștințelor referitoare la evoluția și dezvoltarea artei teatrale contemporane.

Conținutul disciplinei reflectă cele mai răspândite teorii și reforme iconoplastice, petrecute în a doua jumătate a sec. XX, atunci când postulatele tradiționale ale teatrului păreau să dispară lăsând locul încercărilor, workshop-urilor, spectacolelor neterminate, spectacolelor de cea mai diversă natură vizuală, ceremonială și senzorială. În teatrul contemporan se vorbește tot mai mult despre experiment și creații experimentale, ceea ce înseamnă că arta teatrală constituie o realitate a zilelor noastre.

Experiențelor și propunerilor teatrale de la sfârșitul anilor `50 li s-au atribuit diferite denumiri, precum *teatrul de avangardă, teatrul experimental, teatrul nou*, fiind foarte diferite între ele, având în comun dorința de renovare profundă și radicală a teatrului. Noile forme experimentale încearcă să revitalizeze și, uneori să înlăture însăși modalitățile artistice ale teatrului, bazat pe postulatele aristotelice de construcție a piesei. Teatrul nou revine la izvoare, la originile sale ritualice,

modifică viziunea artistică față de spațiul și timpul teatral, față de construcția personajului, față de arta actorului.

Cursul de lecții este bazat pe analiza principalelor curente și tendințe ale teatrului experimental, fiind studiate direcțiile novatoare în arta teatrală contemporană, cu implicațiile și influențele lor estetic-filosofice asupra spectatorului contemporan. Temele, ce constituie conținutul disciplinei, au fost alese cu multă îngrijire, iar cursul de lectii pornește de la organizatorii de happening-uri – animați de dorința reînnoirii spectacolului teatral.

Formațiile și companiile studiate de către masteranzi, la disciplina *Avangardă și experiment în teatrul contemporan* sunt cunoscute pentru preocupările lor constante de reînnoire a mijloacelor și tehnicilor de comunicare teatrală. Sunt analizate în detaliu: *Living Theatre* creat de actorii Julien Beck și Judith Malina, *Environmental Theatre*, inițiat și condus de regizorul Richard Schechner, *Bread and Puppet Theatre* condus de Peter Schumann, *Teatrul morții* în viziunea lui Tadeusz Kantor, *Open Theatre* creat de Joseph Chaikin, *Teatrul popular* al lui Joseph Papp, *Theatre du Soleil* conceput de Ariane Mnouchkine etc.

Prezenta lucrare propune 3 teme din curriculumul disciplinei: *Happening-ul și reînnoirea spectacolului teatral*, *Experimentul în Living Theatre*, *Limbajul teatral în Environmental Theatre*.

În procesul de predare vor fi folosite: metoda explicației, metoda demonstrației, metoda conversației euristice, metoda problematizării, metoda documentării precum și materiale didactice și audio-vizuale. Masteranzii vor studia aceste teme în echipă, vor participa la dezbateri, vor viziona creații teatrale *live* și pe CD, vor analiza spectacolele vizionate, vor analiza propria experiență.

TEMA 1: HAPPENING-UL ȘI REÎNNOIREA SPECTACOLULUI TEATRAL

Conținut

- 1.1 Fenomenul Happening.
- 1.2 Interferențele happening-ului și artelor contemporane.
- 1.3 Tipuri de happening.
- 1.4 Spectatorul în reprezentațiile happening.

1.1 FENOMENUL HAPPENING.

Fenomenul artistic denumit *happening* (*to happen - se întâmplă*) a fost considerat de critica teatrală ca anti-artă. Happening-ul este însă o formă specifică de spectacol care adoptă alte modalități de comunicare, înscriindu-se în efortul comun al artiștilor contemporani de a renova mijloacele de exprimare. Această cerință decurge din ideea că vechea viziune asupra spectacolului, în care spectatorul se putea identifica cu personajele din scenă, nu mai corespunde tendințelor omului contemporan. Acesta dorește să devină participant activ al evenimentelor ce au loc pe scenă, așa cum se întâmplă în viața reală, unde el este protagonistul activităților cotidiene.

Actuala viață politică oferă numeroase exemple de veritabile happening-uri, organizate după ritualuri deja cunoscute prin regulile de protocol. Întărirea șefilor de state, ceremonialul oficial al vizitelor acestora în alte țări oferă similitudini cu un adevărat spectacol teatral.

De altfel, happening-ul s-a născut din necesitatea de a elimina artificialul, granițele dintre artă percepută ca iluzie a vieții și viața reală, cu ritualurile și convențiile sale.

Termenul a fost inventat de Allan Kaprow, pentru a defini o formă de expresie, pe care a creat-o și adoptat-o, realizând lucrarea *18 Happening-uri în 6 Părți*, expusă în „Galeria Renben” din New-York. De atunci happening-ul devine

unul din limbajele cele mai caracteristice ale artei, evoluând, mai cu seamă în anii 60-70 ai secolului XX.

Interferențele artelor contemporane, coexistența diferitor limbaje artistice în corelație, au devenit un parametru important al happening-ului, observat, în special, în opera și activitatea lui John Cage și a grupului său, dezvoltat de Robert Rauschenberg, care a creat un model de colaborare artistică, numit „collage”. John Cage, care a introdus conceptul de *interdisciplinaritate*, de *complementaritate* face un pas decisiv spre noțiunea de artă hibridă un instrument de difuzare a unor mesaje și informații dincolo de sensul lor specific, spre o artă pentru a înțelege mai bine viața.

Este evidentă o componentă conceptuală puternică, în viziunea unui artist, extinsă, într-o reprezentare, pentru un public activ și direct, implicat total în care artistul este anihilat. Iar spectatorul devine parte componentă a operei, având aceeași „greutate” în scenă, precum actorul.

Allan Kaprow, Robert Whitman, Claes Oldenburg, Jim Dine sunt autorii cei mai cunoscuți ai happening-urilor, care se folosesc de această libertate de exprimare, având un scop comun: de a revoluționa în mod radical conceptul de artă, care nu se mai separă de viață, precum și artistul nu mai este separat de spectator, creând o artă purtătoare de valori sociale și culturale, o îmbinare indistinctă între viață și artă.

Ca orice manifestare artistică a modernității happening-ul nu se naște din nimic, și ar fi interesant să căutăm similitudini în perioada avangardismului secolului XX, în special asemănările cu dadaismul și futurismul.

Dadaismul, prin excelență este prima mișcare de nesupunere, care dorește să aducă concepțiile sale la cunoștința publicului prin gesturi, deseori spectaculare, dar în același timp provocatoare, într-un spațiu în care sunt prezente manifestări colective și exhibiții de tip cabaret (Hugo Ball, dadaist din Zurich), recita o poezie abstractă, pur fonetic, purtând o haină bizară, de saltimbanc.

Futurismul, în schimb, utilizează pentru prima oară, drept spațiu strada pentru a-și demonstra propriile teorii moderniste. Anumite particularități ale happening-ului se regăsesc și în Abstractul din anii 50 secolul XX, în activitatea lui Georges Mathieu, organizator de evenimente, în opera lui John Cage, în activitatea grupului „Gutai” (Japonia), condus de Kazuo Shiraga, care a demonstrat propriile exhibiții în spațiu liber.

Happening-ul se împletește și cu teatrul popular (în special, cu ritualurile șamanice antice din Japonia), iar dezvoltarea sa ulterioară se împletește cu baletul modern, cu music-hall-ul, rămânând o formă de artă mai mult sau mai puțin ermetică, un fenomen elită, care adeseori lasă indiferent publicul larg.

1.2 INTERFERENȚELE HAPPENING-ULUI ȘI ARTELOR CONTEMPORANE.

Pictura modernă și contemporană a adoptat tehnici și procedee care au revoluționat vechea concepție despre pictură și legile sale și a exercitat o influență considerabilă asupra întregii mișcări artistice din secolul trecut. De remarcat că tehnicile colajului, integrarea diferitor obiecte găsite sau a diverse materiale de structura operelor de artă (de pildă, chiuvete, biciclete vechi, anvelope) au condus la ideea organizării unor reprezentații, care să nu mai facă apel la un text scris, ci în care obiectele însele să fie lăsate să vorbească, să provoace și să scandalizeze publicul. Totodată asemenea spectacole au fost combinate cu elemente de dans, muzică și, pur și simplu cu activități banale, în afara esteticului. S-au creat astfel happening-uri, adică acele întâmplări artistice organizate de pictori, sculptori, muzicieni, dansatori.

„Actul de naștere” al happening-ului îl constituie momentul în care pictorii au introdus în tablourile lor obiecte din cotidian, sau când au început să fie preocupați de *action-painting* – *pictură-activă*, în care actul creator devine mai important decât rezultatul propriu-zis al creației artistice. Apoi s-au alăturat unii sculptori și muzicieni: Allan Kaprow, Robert Rauschenberg (SUA), Jean-Jacques

Lebel (Franța), Wolf Vostell (Germania). Ulterior, aceștia introduc elemente inedite de spectacol teatral, împrumutând elemente, sunete, imagini și forme din domeniile muzicii, dansului, poeziei, filmului etc.

Sculptura cINETICĂ a constituit unul dintre momentele de naștere a happening-ului, la care s-a adăugat o sursă sonoră. Astfel, încă în 1913 Marcel Duchamp, prin lucrarea *Mobil*, care constă în așezarea pe un suport a unei biciclete, a devenit inițiatorul a ceea ce mai târziu s-a numit, *sculptură cINETICĂ*.

David Smith, Simon Rodia, Claes Oldenburg au fost printre inițiatorii sculpturii cINETICE. Oldenburg, de pildă, în 1961, a înțesat expoziția sa de pictură cu tot felul de obiecte, creând un *environment*, pe care l-a intitulat *The Store (Magazinul)*. El a permis publicului să se atingă de obiectele expuse, întrucât pornea de la ideea că ele reprezintă atât *metafore în mișcare*, cât și o realitate fizică.

Elemente de happening se observă în lucrarea sa *Instantanea din oraș*. Cu ocazia unui interviu în legătură cu cartea lui Artaud *Le Théâtre et son double* Oldenburg era de părerea că piesele de inspirație artaudiană au exercitat o mare influență asupra sa. În spectacolul său existau multe elemente de cruzime și suferință care nu puteau fi teatrale. Este cunoscut faptul că în happening-ul său spectatorii erau ținuți la întuneric circa 15 minute, fiind obligați să privească pe rând doar printr-o deschizătură în cameră în care avea loc spectacolul.

Happening-urile se constituie și ca rezultat al influențelor pe care muzica contemporană le-a exercitat asupra structurilor teatrale. Încă din anii '50, unii compozitori au integrat în operele lor diverse tendințe cunoscute în perioada mișcărilor dadaiste, futuriste și suprarealiste. John Cage a fost printre primii care a combinat spectacolul muzical cu cel teatral. Astfel în spectacolul *4 minuty, 33 secundy*, din 1952, pianistul David Tudor, vine și stă pe bancă în fața pianului închis, în prezența spectatorilor, tocmai cele 4 minute și 33 secunde.

Muzica spectacolului se compune din toate sunetele ce se întâmplă, ce apar în acest interval de timp – zgomote din sală, scârțâitul scaunelor, iar teatrul constă din toate activitățile, diverse și variate, ce au loc în acest timp.

În 1954, a fost realizat un nou spectacol intitulat *45 de minute pentru vorbitor*, care se compune din sunete și activități banale care se desfășoară în timpul indicat în titlu. John Cage afirmă că „*teatrul este tot ce aud și văd*” [1, p. 52]. Dorința lui era de a crea o formă de teatru care să răspundă cerințelor spectatorilor, întrucât arta este creată pentru a fi folosită, consumată. Definiția propusă de Cage cuprinde elemente ce aparțin dintotdeauna teatrului. El considera că specificul artei teatrale nu constă numai în mijloacele audiovizuale implicate în structura spectacolului și că teatrul nu înseamnă numai sunete muzicale sau de altă natură și nici numai scenografie, recuzită, ci presupune un ansamblu de elemente artistice combinate astfel încât, în final, să rezulte o sinteză dialectică a mai multe arte- fie vizuale, fie auditive.

În dansul contemporan, s-au adoptat modalități de expresie artistică, renunțând la structuri și procedee clasice. Astfel, baletul clasic a încetat să satisfacă cerințele generațiilor tinere de dansatori, care doreau să exploreze toate posibilitățile oferite de investigarea spațiilor, mișcării și resurselor plasticii corporale. Încă înainte de Primul Război Mondial, în Germania, dansul modern a încercat să se elibereze de tiparele tradiționale. Dansatorii devin treptat independenți față de muzică, eliminând legăturile existente între gesturi și semnificațiile lor. Sunt incluse elemente care aparțin în mod exclusiv dansului și anume - țipete, zgomotele respirației, oboselii și chiar fragmente de texte rostite la întâmplare.

Dansatoarea Mary Wigman a eliminat muzica și chiar dansul, adoptând un spațiu de joc în care mișcarea constituie unul din elementele esențiale. Această tendință devine fundamentală în happening, prin refuzul la spațiul scenic tradițional, acesta fiind înlocuit de unele medii naturale cu funcționalități multiple.

Începând din deceniile al șaselea și al șaptelea din secolul XX-lea, dansurile

interpretate, de exemplu, de Anna Halprin și Merce Cunningham reprezintă o a doua revoluție în dansul contemporan.

Anna Halprin a construit o serie de piese teatrale mixte în care îmbina dansul cu muzica și arhitectura. Compania sa *Dancers Workshop* cu sediul la San Francisco, pe lângă dansatori, angajază muzicieni și pictori. În spectacolul prezentat la Festivalurile de Teatru de la Veneția, Roma, Zagreb, Stockholm, Helsinki, *Pasărea Americii* sau *Grădinile fără ziduri*, Anna Halprin explorează posibilitățile coregrafice oferite de utilizarea la maximum a resurselor corpului uman și mediului înconjurător. Artista creează spectacole grandioase, substanțiale bogate în recuzită, mulți oameni și acțiuni, conținând, uneori, absurdități și straniețăți.

Pentru Merce Cunningham, toate genurile de mișcare, fie acestea coregrafice sau nu, în orice combinație, devin componente vii, expresive ale dansului. Astfel, în *Collage I* (1952), compania sa de balet a jucat pe scenă diverse genuri de acțiuni: aranjarea părului, spălarea mâinilor, a dinților etc. Activitatea lui Merce Cunningham în domeniul coregrafic a produs transformări esențiale care constau în:

1. separarea acestuia de ritmul și acompaniamentul muzical;
2. mișcarea dansatorilor în mod independent unul față de altul;
3. îndepărtarea de dansul tradițional, prin explorarea tuturor posibilităților oferite de specificul sălii, scenei și a dansatorilor.

Toate aceste transformări radicale din dansul contemporan sunt adoptate de happening-uri prin caracterul lor novator, deschizând perspective nelimitate, utilizării eficiente spațiului și mișcării în spectacolul teatral.

În happening, **filmul** capătă noi semnificații în desfășurarea acțiunii, reprezentând nu numai un mijloc de „umplere” a spațiului destinat spectacolului, ci și o modalitate artistică prin care se transmit informații, simboluri etc. Uneori, filmul îndeplinește în happening-uri rolul de comentariu asupra mediului, după cum se întâmplă în spectacolele organizate de Robert Whitman. În happening-urile sale, acest regizor proiectează filme, diafilme, diapozitive pe diverse suprafețe,

panouri, obiecte, sau chiar pe ființele umane, pentru a sugera anumite simboluri ale condiției umane.

Încă din primele decenii ale secolului al XX-lea, regizori precum Eisenstein, Meyerhold, Piscator și alții au folosit filmul în spectacolele de teatru. Eisenstein, pe vremea când era director de teatru, proiecta imagini de film în spectacolele *Mexicanele* (după Jack London), *Măștile antigaz* (după piesa *Gazul* de Georg Kaiser). În aceeași perioadă, Erwin Piscator încorporează proiecții de film în spectacolele sale. Regizorul francez Jacques Polieri oferă exemple sugestive, care amintesc despre utilizarea proiectării imaginilor pe sculpturi în spectacolele sale, așa-numita „sculptură cinetică”, întâlnită frecvent în happening. Astfel, de pildă, în 1960, au fost prezentate în Franța spectacolele *Textes pour des sculptures d'Arte* de Nicolaus Pevsner, în care sculpturile și imaginile proiectate erau dispuse pe diferite niveluri spațiale ale sălii. Textul, scris special pentru acest spectacol, se îmbină armonios cu ideea scenografică. Un alt exemplu îl oferă piesa *Lanterna magică* (1958), un fel de sinteză între cinematograful și teatru. Acest spectacol a fost montat de regizorul Anton Radoc și scenograful Jan Svoboda, semnificând pe atunci o mare realizare în domeniul electronicii și proiecțiilor cinematografice. Erau folosite ecrane de mărimi și forme diferite, ce serveau și ca decor.

În continuare, vom analiza deosebirile și asemănările dintre *happening* și *psihodramă* referindu-ne la principalele lor elemente structurale:

- acțiunea derulată în scenă;
- modalitatea de punere în scenă (regia);
- prezența și rolul spectatorilor la astfel de reprezentații.

Actorii, spre deosebire de cei din teatrul tradițional, nu primesc un text scris în prealabil de autorul piesei. Astfel în happening, creatorul spectacolului devine *participant-agent*, după expresia lui Jean-Paul Sartre [2, p. 426], și nu este obligat să joace sau să producă un text. Acesta participă efectiv la acțiune, face realmente ceva, indiferent ce.

În *psihodramă* actorii sunt ei înșiși subiecții supuși investigației: aceștea discută, gesticulează și interpretează situații, momente semnificative care le mobilizează resursele psihologice în scopul cunoașterii proprii lor personalități.

În *happening* nu întâlnim doar actori, în sensul propriu al cuvântului, ci participanți-executanți, recrutați ad-hoc dintre spectatori sau pregătiți în câteva ore înainte de spectacol, primind instrucțiuni precise, cum procedează, de pildă Allan Kaprow.

În ceea ce privește „interpreții” din psihodramă, aceștea alcătuiesc echipa de „ego auxiliari” sau de „actori terapeutici”, numiți astfel de Iacob Levi Moreno, pentru funcțiile pe care le îndeplinesc în rolul psihodramatic.

„Interpreții” sunt prezenți în sală și urcă „pe scenă”, pe măsură ce „actorii” care joacă solicită anumiți parteneri de joc.

Acțiunea, în psihodramă, se constituie treptat, pe măsură ce subiecții își joacă propria dramă pe scenă. Ca și în *happening*, nu există un text scris sau un scenariu, acțiunea apare ca un rezultat al înfățișării unor episoade, fapte, evenimente, fără vreo legătură logică între întâmplările prezentate.

Datorită structurii compartimentate a spectacolului, în *happening* acțiunea concretă sau întâmplătoare, constituie însuși substanța reprezentației. În *psihodramă*, acțiunea are cu totul alt rol decât în *happening*: ea reprezintă mijlocul prin care individul încearcă să iasă din cercul vicios al comportamentului și atitudinilor sale cotidiene.

Punerea în scenă în psihodramă și în *happening*, are particularități diferite. Astfel, în psihodramă, conducătorul ședinței (psihodramaturgul) își asumă sarcini multiple, [3, p. 44] și anume: regizorul, ia toate măsurile necesare pentru ca acțiunea dramatică să nu se devizeze de la cea reală, având, în același timp, grijă să introducă în acțiune anumiți actori, care să joace ”piesa”.

În *happening* punerea în scenă urmărește alte scopuri și în acest caz „directorul de scenă”, este însuși coordonatorul, organizatorul spectacolului.

Spectatorii în happening, nu mai sunt privitori pasivi ai acțiunilor multiple care se desfășoară în cadrul structurii compartimentate a spectacolului, ci îndeplinesc diverse sarcini, activități. De altfel „publicul”, în sensul tradițional al cuvântului nici nu există.

Spre deosebire de happening, unde, după ce spectacolul ia sfârșit, participanții se împrăștie fără a comenta în colectiv cele întâmplate, în psihodramă, subiecții poartă discuții pentru a găsi împreună în final, cele mai eficiente soluții.

Din cele analizate, putem conchide ca tehnicile psihodramatice erau deja cunoscute de către inițiatorii și organizatorii de happening-uri. Happening-ul se deosebește însă radical de psihodramă, rămânând o „artă socială”. Happening-ul a împrumutat din tehnicile psihodramatice elemente ce îl ajută să se mențină în atenția unui anumit gen de spectatori, care doresc cu sinceritate să iasă din convenționalismul și rutina spectacolelor teatrale tradiționale.

1.3 TIPURI DE HAPPENING.

Încă acum cinci decenii, happening-urile s-au răspândit aproape în întreaga lume și – o dată cu ele – au apărut concepții, care sintetizează principalele rezultate și liniile de evoluție ale acestui *hibrid* artistic.

Există trei mari categorii de happening:

- instituționalizat;
- semiinstituționalizat;
- autocontrolat.

Happening-ul instituționalizat.

Criteriul de la care s-a pornit în clasificarea happening-urilor urmărește prezența sau absența unor elemente literar-artistice fundamentale: textul dramatic, personajele, acțiunea, punerea în scenă, publicul, care sunt esențiale în teatrul tradițional.

Caracterul „instituționalizat” pe care îl are primul tip se datorează faptului că acesta pornește de la prezența unui text scris – un scenariu literar-artistic elaborat în prealabil – la care se adaugă elemente de improvizație, de creație spontană. Acest tip de happening se mai menține încă în sfera teatrului, întrucât nu recurge la practici și procedee de natură să dilueze spectacolul teatral, să-l amenințe cu infuzia de elemente extra artistice. În anii 60, scriitorul Marc’O lansa la Paris trei piese de teatru ce aparțineau ca structură și destinație happening-ului instituționalizat: *Primavara*, *Animatoarele*, *Idolii*. Principiile lor estetice sunt expuse într-un interviu apărut în *Revue d’Histoire du Théâtre*:

a) o piesă nu trebuie să fie înțeleasă, ci simțită; toate situațiile sunt deformatе, dar în interior cadrul este bine alcătuit.

b) mai întâi se încearcă a denatura cuvântul, a-l depăși printr-un gest, apoi, în a doua etapă, se trece dincolo de cuvânt – piesa se creează prin gesturi pe scenă. Nu mai trebuie să se scrie piese pe hârtie, ci să se realizeze direct pe scenă¹.

Happening-ul instituționalizat nu depășește cadrul formelor teatrale consacrate, fiind structurat după anumite reguli și instrucțiuni prevăzute în prealabil de autor. Se menține, așadar, structura dramatică a piesei, există un anumit subiect, mai mult sau mai puțin coerent, precum și o acțiune. Personajul e bine conturat, iar limbajul, deși uneori nu are virtuți comunicative, ca și în teatrul absurdului, rămâne totuși un mijloc de susținere a acțiunii.

Surprindem deci trăsături similare cu cele ale teatrului absurdului, până și ale teatrului poetic, în care elementele structurale ale operei devin fluide, inconsistente din punctul de vedere al reprezentării teatrale. Metaforele poetice, viziunile absurd-grotești și onirice, coșmarurile apar mult amplificate, fiind completate de improvizațiile actorilor.

Happening-ul semiinstituționalizat reprezintă tipul cel mai larg răspândit și corespunde sensului curent al termenului de happening. De fapt, când se discută

¹ Vezi, în acest sens, studiile din *Revue d’histoire du Theatre*, nr. 1/1968.

despre happening, se are în vedere anume acest tip. Trăsăturile lui caracteristice sunt cele ce urmează.

În primul rând, i se spune *semiinstituționalizat* pentru că nu este structurat dinainte, ci se desfășoară în cadre limitative, într-un spațiu și timp bine definite. Este condiționat de o sală de teatru, deci de un spațiu închis. În al doilea rând, calitatea de spectator este menținută parțial, dar cu funcția de participant la acțiune. Acest tip de happening nu depinde întru totul de voința și dorința organizatorilor, pe parcurs intervin modificări și completări de natură, să-i schimbe semnificațiile originale. În final, rezultatul va fi o reprezentare creată de un grup de oameni, care treptat devine omogen prin scop și acțiune și care, de fiecare dată, va participa și reacționa într-un anumit fel la evenimentele și faptele înfățișate pe scenă.

Cum se organizează happening-ul de acest tip?

Creatorii lor trebuie să se pregătească temeinic, rezervându-și un volum impresionant de materiale, filme, diafilme, diapozitive, fotografii, colaje, reproduceri de artă pe o anumită temă, deseori de natură auditivă (muzică electronică, zgomote puternice de sirene etc). Organizatorii le selectează, le ordonează, le asamblează.

Happening-urile semiinstituționalizate includ în structura lor anumite sensuri artistice, bazate în special pe exploatarea posibilităților oferite de artele plastice (de exemplu, la Allan Kaprow), sau politice; sau social-culturale, în care se urmărește antrenarea publicului în scopul organizării unor acțiuni politice care se termină în stradă (de exemplu, happening-urile create de Jean-Jacques Lebel, Franța).

Happening-urile semiinstituționalizate au fost organizate pretutindeni în lume, și în primul rând în S. U. A. Ulterior, happening-urile au devenit un lucru obișnuit în Franța, Italia, Anglia, Germania, țările scandinave, Olanda, Belgia, America Latină și Japonia.

În octombrie 1959, la *Reuben Gallery* din *Greenwich Village* (New York), pictorul și profesorul de istoria artelor Allan Kaprow a organizat primul spectacol de happening intitulat *18 Happening-uri în 6 Părți*, consacrandu-l vieții artistice

occidentale. La acest spectacol, au fost invitați și actori de la *Living Theatre* care n-au putut fi de niciun folos, deoarece doreau numaidecât să joace pe scenă, să declame texte, în timp ce Kaprow urmărea să elimine cuvântul și să dea frâu liber acțiunii spontane a participanților. Kaprow a scris mai întâi un scenariu, care trebuia respectat în mod strict, apoi s-au alcătuit instrucțiuni exacte cu privire la sarcinile spectatorilor-participanți, care erau invitați la aceste întâmplări artistice. Deci, la baza spectacolului a fost scenariul. Avându-l gata scris, Kaprow și-a notat principalele sarcini ce trebuiau îndeplinite, indicații de regie, decoruri, materiale de recuzită, eliminând pe cât fusese posibil orice fragment literar. Se făcea mereu apel către elementele vizuale și auditive, pe care participanții le-au folosit în acțiunile lor. Spectacolul a avut loc într-un anumit spațiu delimitat, în interiorul unei galerii de pictură, împărțită în compartimente, de fapt, acestea erau trei rânduri de circ, în care totul se petrecea simultan. Spectacolul era în permanență controlat de organizatori.

Happening-ul autocontrolat (autocondus) a rămas fără ecou în mediul oamenilor de artă, întrucât au fost abandonate orice structuri teatrale și forme de comunicare artistică. Efectiv, acest tip de happening nu urmărea decât să exploreze zonele subconștientului, să declanșeze reacții, comportamente și stări psihice. Happening-ul autocontrolat îndeplinește o funcție esențială, care constă în incitarea la acțiune a organizatorilor-participanți pentru ca să elaboreze ei înșiși acele valori și norme artistice specifice spiritualității lor. Aceste tipuri de happening sunt considerate, în genere, drept *events (evenimente)* sau *activities (activități)*, locul de desfășurare este fie un spațiu închis: săli de spectacole, galerii de artă, fie străzi, stadioane, zone turistice și de agrement, parcuri, păduri etc. Happening-ul autocontrolat nu reprezintă un fenomen artistic propriu-zis și se află la hotarul dintre viață și artă.

1.4 SPECTATORUL ÎN REPREZENTAȚIILE HAPPENING

Happening-ul și-a pus ca scop investigarea unuia dintre elementele importante ale teatrului – publicul. Autorii acestui gen de teatru sunt în căutarea unui raport mai stâns și participativ cu publicul. Ei doresc să cerceteze potențialul de percepere a spectatorului și să observe reacția lui emotiv-intelectuală.

Spectatorul s-a aflat în atenția autorilor și teoreticienilor happening-ului, printre care a fost și Kaprow. El a formulat acest deziderat în felul următor „Publicul trebuie eliminat”.

Strategiile folosite de happening pentru a realiza obiectivul „de eliminare” a spectatorului sunt utilizate în cele mai variate modalități: de la spectatorul mediator până la anexiunea lui, astfel transformându-l în participant activ la eveniment. Deseori se recurge la injoncțiune. Spectatorului i se cere să îndeplinească acțiuni foarte simple (să măture locul unde se joacă spectacolul sau să citească un ziar). În unele cazuri, i se dau însărcinări mai complicate, ca în happening-ul conceput de Anna Lawrence Halprin. Spectatorilor li s-a cerut să construiască niște cabane de lemn. Subordonarea publicului, care îndeplinea anumite sarcini în timpul spectacolului, urma conform itinerariilor stabilite.

Cerința de participare avea un caracter agresiv, chiar violent, urmărind scopul să provoace un „shock” emotiv. Astfel, în spectacolul *A Spring Happening* de Allan Kaprow, un „actor” împinge o secerătoare electrică spre publicul amplasat într-un tunel, iar în spate, la altă extremitate a tunelului, un ventilator enorm închidea unica ieșire care exista. Aceasta a provocat momente de panică: secerătoarea avansa, se apropia tot mai mult de spectatorii prinși la mijloc ca între două focuri. Într-un moment, pereții laterali ai tunelului au început să se năruie, iar publicul încerca să fugă de pericol.

Reprezentațiile lui Oldenburg au fost acelea care s-au distins mai mult printr-un sadism sistematic față de spectatori. În timp ce în *Gayety* autorii s-au limitat la aruncarea inofensivă a fasolelor uscate peste spectatori, în *Injun* apar două personaje mascate, înarmate cu bastoane care amenință publicul și-l împing

în direcția pe care și-a dorit-o autorul. Și în *World's Fair II* maltratarea este evidentă: în afară de bastoane niște fete îi pișcă pe spectatori de picioare, „bat” cuie în pantofii lor, iar la un moment dat, peste ei cad niște cortine imense pentru a-i copleși și dezorienta.

O altă extremă, demnă de strategia „eliminării” publicului, constă într-o adevărată „răsturnare” a părților, când nu mai există actorul, ci spectatorul e acela care acționează. La cel de-al II-lea Festival al Expresiei Libere din Paris, în 1965, un individ este așezat într-un fotoliu la mijlocul scenei. Acesta fixează spectatorii cu privirea, iar în același timp, cineva distribuie niște foițe cu textul: „Din această clipă, spectacolul se desfășoară numai în sală”. Omul din fotoliu rămâne imobilizat, privind în sală timp de două ore. Printre improvizațiile propuse de public, cea mai impresionantă a fost a unui coreian care, după ce a interpretat o lucrare de Chopin la pian, și-a turnat un pahar cu apă peste cap, și-a scos pantalonii, apoi a reluat interpretarea și a sfârșit prin a răsturna pianul.

Ce am putea spune despre aceste tehnici de „atrageră” a publicului puse în acțiune de happening?

Autorii acestui gen susțin că au urmărit obiectivul: încercarea de a emoționa publicul și a-i trezi sensibilitatea, distrugând „zidurile” din care este constituit teatrul. Efectul însă a fost cu totul invers, ei au agravat și mai mult lucrurile, consolidând o atitudine apatică, non-teatrală a publicului.

Anume din acest motiv a fost criticat happeningul și de regizorul Peter Brook, care considera că meritul genului a fost acela că a specificat problema principală a teatrului contemporan: indiferența publicului. Dar soluțiile propuse sunt adeseori inadecvate, limitându-se la provocarea unor șocuri brutale. Autorii acestui gen nu au reușit să înțeleagă cum poate fi folosită disponibilitatea perceptivă și emotivă a spectatorilor într-un mod constructiv, nu într-unul distructiv.

Nereușita happeningului constă în faptul că autorii lui „au împușcat” fără să-și dea seama de ce acționează astfel. O mulțime de spectacole propuneau aceleași

acțiuni, simboluri și mijloace obsesive precum: „torturi” cu cremă, făină, îmbrăcări și dezbrăcări, stropirea cu apă a spectatorilor, rostogoliri etc. Nepotrivirea în happening constă și în faptul că acesta refuză să examineze în profunzime problema de percepere. Autorii consideră că este suficient să strige „Treziți-vă și trăiți!”, ca spectatorii să-și schimbe modul de viață. Este evident că se cere cu totul altceva.

John Cage, unul dintre showmanii faimoși de la finele anilor` 50, precursorul happeningului, este de aceeași părere cu Peter Brook. Dânsul este îngrijorat de folosirea superficială și ușuratică a procedeeelor și de tendința genului la violență. Happening-ul nu poate fi considerat un spectacol teatral unitar și omogen. El a pus în lumină o serie de experiențe artistico-teatrale ce au fost reprezentate sub această denumire, folosind combinațiile lipsite de logică ale „mijloacelor mixte”, refuzarea matricei literare și activizarea publicului.

Referințe bibliografice

1. KOSTELANETZ, Richard. *The Theatre of Mixed Means*. The Diall Press, New York; 1968.
2. SARTRE, Jean- Paul. *Mitul și realitatea teatrului*. În Teatru, vol.II, Editura pentru Literatura Universală, București; 1969.
3. MORENO, Iacob Levi. *Fundament de la sociometrie*. Presses Universtaires de France, Paris; 1970.

Teme de verificare și evaluare

1. Specificul și caracteristicile happening-ului.
2. Influența reciprocă dintre happening și artele contemporane: pictură, sculptură cinetică, muzică, dans modern.
3. Modalitățile de comunicare ale happening – lui.
4. Reînnoirea mijloacelor de expresie.
5. Tipurile de happening.

6. Promotorii happening-ului: Allan Kaprow, Anna Halprin, Claes Oldenburg, Robert Whitman.
7. Actorul în happening.
8. Spectatorul în happening.

Bibliografie selectivă

1. BANU, George. *Peter Brook: spre teatrul formelor simple*. Unitext, București: 2005.
2. BERGER, Rene. *Arta și comunicarea*. Editura Meridiane, București; 1986.
3. BERLOGEA, Ileana. *Teatrul și societatea contemporană*. Editura Meridiane, București; 1985.
4. *Cincizeci de regizori-cheie ai secolului 20*. Editori Shomit Mitter și Maria Shevtsova. Unitext, București: 2010.
5. DE MARINIS, Marco. *Il nuovo teatro*. Editura Strumenti Bompiani, Milano, 2000.
6. ESSLIN, Martin. *Teatrul absurdului*. Unitext, București: 2009.
7. JOTTERAND, Franck. *Le nouveau théâtre américain*. Editions du Seuil, Paris; 1970.
8. KIRBY, Michael. *Happening, An Illustrated Antology*. E.P. Dutton, New York; 1966.
9. KAPROW, Allan. *18 Happenings in 6 parts*. În *The Anthology*, vol. 30, nr. 4; 1956.
10. LEHMANN, Hans-Thies. *Teatrul postdramatic*. Colecția FNT. Unitext, București: 2009.
11. LEVIN, Laura. *Performing Ground: Space, Camouflage and the Art of Blending In*. Palgrave Macmillan, London: 2014.
12. MANDEA, Nicolae. *Teatralitatea. Un concept contemporan*. UNATC press, București: 2006.

13. MICHELI, Mario. *Avangarda artistică a secolului XX*. Editura Meridiane, București; 1968.
14. MODREANU, Cristian. *Utopii performative. Artiști radicali ai scenei americane în secolul 21*. Humanitas, București: 2014.
15. SCHECHNER, Richard. *Performance – introducere și teorie*. UNITEXT, București: 2009.
16. *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. Tact, Cluj-Napoca: 2015.

TEMA 2: EXPERIMENTUL ÎN LIVING THEATRE

Conținut

- 2.1 Etapele evoluției *Companiei Living Theatre* (*Teatrul Viu*). Activitatea Companiei.
- 2.2 Specificul și particularitățile trupei *Living Theatre*.
- 2.3 Realizări scenice.

Textul temei actuale reprezintă o încercare de analiză a condițiilor mișcării teatrale a *Companiei Living Theatre*, înființată în 1947, din inițiativa a doi tineri pe atunci actori: Julian Beck (n. 1925) și Judith Malina (n. 1926).

Reprezentanții acestui teatru aparțin Școlii lui Erwin Piscator, care organizase la New York cursurile unei noi școli de teatru. Deși Brecht și Piscator au exercitat la început o oarecare influență asupra lor, soții Beck și Malina, prin utilizarea ulterioară a tehnicilor teatrale preconizate de Artaud și Grotowski, s-au îndepărtat de principiile teatrului *epic brechtian* și de cele ale teatrului politic.

Experimentul și creațiile experimentale constituie dovada că arta teatrală contemporană reprezintă o realizare a zilelor noastre. Sunt analizate etapele și tendințele din *Living Theatre*, interpretându-i preocupările ca surse de aprofundare a semnificațiilor mesajului artistic.

Sunt cercetate direcțiile inovatoare, cu implicațiile și influențele lor estetico-filosofice asupra spectatorului contemporan. Este urmărit modul în care *Living Theatre* „reușește” să comunice, ajungând la unele concluzii referitoare la limitele comunicării; este analizat limbajul specific al acestui teatru.

Tema se încheie cu prezentarea unor realizări teatrale ale *Companiei Living Theatre*, cercetând deschiderile novatoare, deseori provocatoare ale regizorilor Beck și Malina, animați de dorința renovării spectacolului teatral.

2.1 ETAPELE EVOLUȚIEI COMPANIEI LIVING THEATRE

În evoluția *Companiei Living Theatre* se disting trei etape:

Etapa I (1951-1956) este numită de Julian Beck, *perioada de la Cherry Lane*. Într-o sală modestă din Greenwich Village (New York) se puneau în scenă texte dramatice de Bertolt Brecht, Federico Garcia Lorca, Paul Goodman, Gertrude Stein și ale altor autori. Peste un an, sala este închisă în urma intervenției autorităților. În martie 1945, va fi inaugurată o nouă sală, într-un depozit de pe strada nr. 100. Spectacolele erau gratuite, publicul fiind liber să contribuie cu orice sumă dorea. Se jucau piese de diverși autori: Luigi Pirandello (*Astă seară se improvizează*), August Strindberg (*Sonata spectrelor*), Paul Goodman (*Tânărul discipol*), Jean Racine (*Fedra*), Jean Cocteau (*Orfeu*) etc. Spațiul fiind prea mic, numărul de scaune era limitat la 18, și teatrul s-a închis.

Etapa a II-a. După o pauză de trei ani, *Compania Living Theatre* își reia activitatea într-un nou local, reparat cu ajutorul unor prieteni - pictori, sculptori și arhitecți. Noul teatru s-a deschis la 13 ianuarie 1959 cu piesa *Many Loves (Multe iubiri)* de poetul William Carlos Williams, care vizitase anterior *Living Theatre* la Cherry Lane, apreciind efortul artistic al noii companii teatrale. De această dată, teatrul dispunea de 162 de locuri, alcătuindu-și un repertoriu ce-i reflecta concepția artistică. La început, au apelat tot la dramaturgia europeană, în special, la piese semnate de Brecht și de Pirandello. Încă din acea perioadă, soții Beck erau preocupați de problema reînnoirii limbajului teatral, fie prin orientarea către texte dramatice inedite, scrise în special de tineri nonconformiști, care atacau violent convențiile burgheze, fie prin inovații regizorale, pentru a-și scoate în evidență protestul și revolta față de teatrul oficial de pe Broadway. În acest sens, Judith Malina, încă în 1959 declara: „Nu am nici o obiecție privind limitele până la care se extinde experimentul. Orice este foarte bun atâta vreme cât reprezintă interes și are viață. De aceea am și numit teatrul nostru ”viu””[1, p. 204].

Concepția lor estetică, precum și modul în care realizau spectacolele, au determinat autoritățile să intervină, interzicând, sub diferite pretexte, desfășurarea

unor asemenea reprezentații. Astfel, în toamna anului 1963, *Serviciul fiscal* închide teatrul, fără nici un avertisment. Actorii, în entuziasmul lor, sparg lacătele puse de autorități și joacă spectacolul *The Brig*. Intervine poliția, care îi arestează pe toți, iar soții Beck sunt amendați și închiși pentru datorii. În această perioadă, ei îl descoperă pe Antonin Artaud, punându-i în valoare – mai ales în exilul lor european – tehnicile și procedeele artistice.

Etapa a III-a. În august 1963, *Living Theatre* se refugiază în Europa, unde rămâne până în septembrie 1969, când a fost nevoit (din cauza participării la mișcările sociale studențești din Franța), să revină în S.U.A.

În perioadă cât au activat în Europa, Julian Beck și Judith Malina se împrietenesc cu Jean-Jacques Lebel, creator și organizator de *happening*-uri, care devine unul din cronicarii lor. În Franța atrag sute de intelectuali la demonstrațiile și spectacolele jucate de ei. În primăvara anului 1968, actorii de la *Living Theatre*, alături de tinerii parizieni contestatari, iau cu asalt *Teatrul Odeon*.

Se poate afirma că în Europa, s-au dezvoltat și s-au desăvârșit calitățile artistice ale *Teatrului Viu*. Deși se confruntă cu categorii eterogene de spectatori, provocând frecvent scandaluri și animozități, actorii de la *Living Theatre* au reușit să promoveze teatrul american în Europa și, în special, să determine publicul să iasă în stradă luând atitudine față de evenimentele social-politice ale epocii. Desigur, nu se poate spune că au reușit pe deplin, dar au întreținut un climat ostil față de autorități, concretizat într-un *program anarhist*. *Living Theatre*, deși inexistent astăzi în viața cultural-artistică americană, s-a identificat atât de mult cu munca artistică și cu spectacolul reprezentat pe scenă, încât pentru actori – așa cum cerea Artaud – viața cotidiană devine reprezentație, iar spectacolul face parte din însăși experiența vieții lor. Pentru *Living Theatre*, granițele dintre artă și viață nu sunt rigide; totuși arta are autonomie, precum și legi specifice, care nu pot fi ignorate, fără a determina dezvoltarea ei în realitate.

2.2 SPECIFICUL ȘI PARTICULARITĂȚILE COMPANIEI

LIVING THEATRE

Revenirea în America, după patru ani, în contextul mișcărilor sociale studențești, a constituit un adevărat test pentru posibilitățile artistice ale *Teatrului Viu*. O primă confruntare cu publicul spectator și critica dramatică s-a produs ca urmare a inițiativei lui Robert Brustein de a monta spectacole la Universitatea „Yale” și la Academia de Muzică *Brooklyn* din New York. Se are în vedere reacția studenților și a unor oameni de artă și cultură, interesați de evoluția artistică a trupei soților Beck. Astfel, în stagiunea 1968-1969, sunt prezentate spectacole cu piesele: *Frankenstein*, *Mysteries and Smaller Pieces*, *Antigona*, *Paradise Now*, care se bucuraseră de succes și în exilul lor european.

Concluziile, la care au ajuns cronicarii dramatici, sunt contradictorii, reflectând contradicțiile și eclecticismul formelor teatrale adoptate de *Living Theatre*. Până și poziția lui Robert Brustein dobândește accente critice, mai cu seamă după prezentarea spectacolele cu *Paradise Now* și *Mysteries and Smaller Pieces*- creații colective ale trupei, gen *happening*.

Brustein declara în acest sens: „*Soții Beck nu erau interesați de producții teatrale coerente. Ei doreau mai curând să convertească publicul, indiferent prin ce mijloace. Living Theatre și-a făcut adepți printre tineri, încurajându-i să se pronunțe pentru iubire, libertate și anarhie*” [2, p. XIV].

Living Theatre a crezut însă sincer în propriile sale creații. Dovadă că spectacolele puse în scenă fuseseră apreciate în mod deosebit, mai ales în Europa, într-o perioadă în care tineretul dorea schimbări radicale în structurile politice ale societății occidentale.

Astfel de opinii împărtășea însuși Julian Beck atunci când afirma: „*O societate care poate ajunge la abundență, lăsând să moară de foame un număr mare de oameni, este o societate fără sens; o societate, care se poate angaja în războiul din Vietnam, este intolerabilă pentru cei care vor să-și recupereze instinctele sacre; o societate, a carei abundență se bazează pe munca inutilă a*

milioanelor de indivizi, a căror existență e sacrificată producerii de bunuri (producție care nu este utilă, ci profitabilă); o societate, care obligă spiritul să moară pentru a se apăra contra gândirii (a gândi fiind prea dureros, atunci când trebuie să duci o existență de sclav, ne semnificativă) – o asemenea societate trebuie transformată” [3, p. 332].

Living Theatre nu și-a propus să rezolve sarcini de domeniul revoluției politice, ci a fost interesat, în deosebi, de adoptarea unui mod comportamental ostil societății.

Despre avangarda artistică a ultimelor decenii ale secolului XX s-au scris studii ample. Astfel, H. Marcuse face aprecieri privind locul și rolul revoluției culturale din Europa Occidentală în contextul mișcărilor de avangardă: *„Expresia „revoluția culturală” desemnează în primul rând faptul că dezvoltarea ideologică a depășit dezvoltarea bazei societății: revoluție culturală, dar nu (încă) revoluție politică și economică. Căci în artă, literatură, muzică, comunicație, moravuri și modă s-au petrecut schimbări ce vorbesc de o nouă experiență, o transformare radicală a valorilor, în timp ce structura socială și expresia ei politică par să fi rămas neschimbate în tot ce au esențial sau, cel puțin, în urma schimbărilor culturale” [4, p. 465].*

Transformarea radicală a culturii tradiționale constituie obiectivul fundamental al revoluției culturale. Marcuse se referea, în acest sens, la necesitatea creării unor *„noi forme de comunicare, care să se poată opune opresiunii exercitate de limbajul și imaginile ordinii existente asupra minții și corpului uman, limbaj și imagini care au devenit demult un mijloc de dominare, îndoctrinare și, totodată, o sursă de decepție” [4, pp. 465-466].*

În concepția lui Marcuse, spiritul nonconformist al avangardei artistice trebuia să adopte un limbaj nonconformist. Revolta împotriva limbajului apare frecvent în toate artele contemporane, strâns legate de tendința manifestată de desființare a *formei estetice*. Marcuse se referă, în acest sens, la o „desublimare” a artei, ceea ce înseamna revenirea la o artă „imediată”, care are în vedere și

activează nu doar intelectul și o sensibilitate rafinată, „distilată”, ci și, în primul rând, o experiență sensibilă, „naturală”. Din modul în care a evoluat arta așa-numitei „stângi radicale” *Living-ul art* își are originea în eforturile de a dezvolta o „artă vie”, concretizată în refuzul formei estetice. Aceasta ar duce la anularea speranței apropierii dintre cultura intelectuală și cultura materială.[4, p. 472].

A reușit oare „living art” sau *Living Theatre* să „schimbe” lumea, s-o elibereze? La analiza legăturilor reciproce dintre artă și revoluție, trebuie să se pornească de la specificul conștiinței artistice. Se pune însă întrebarea: cum poate fi exprimat conținutul „exploziv” al artei, fără ca ea să înceteze de a mai fi artă? Artistul poate reflecta și exprima evenimentele revoluționare „*într-o formă estetică, în care conținutul politic devine metapolitic, guvernat de necesitatea internă a artei*” [4, p. 490].

Aceasta înseamnă că opera artistică nu se dezvoltă în practica politică, deși poate fi utilizată pentru atingerea obiectivelor revoluției.

Probabil, *Living Theatre*, dorind să facă din arta sa un mijloc de „demascare” a societății occidentale, a recurs la un eclecticism al formelor și tehnicilor artistice, în speranța de a sensibiliza și, mai ales, de a provoca publicul să ia atitudine față de evenimentele politice din zilele noastre.

Analizând avangarda artistică contemporană în contextul revoluției culturale, Marcuse își exprima fără echivoc opiniile critice față de *Living Theatre*, a cărui activitate a cunoscut-o direct încă în perioada mișcărilor sociale studentești: „*Living Theatre încearcă sistematic să realizeze uniunea dintre teatru și revoluție, dintre piesă și luptă, dintre eliberarea trupească și cea spirituală, dintre schimbarea intimă a individului și cea socială.*”

Această uniune însă îmbracă haina misticismului: Kabala, învățătura tantrică și hasidică, I Ching și alte surse. Amestecul dintre marxism și misticism, dintre Lenin și dr. R. Laing nu este posibil, căci alterează mesajul politic. Eliberarea trupului, revoluția sexuală devenită un ritual care trebuie realizat („ritul împreunării universale”), își pierde locul în revoluția politică; dacă sexul

este drumul către Dumnezeu, ordinea stabilită îl poate tolera și în forme extreme. Revoluția iubirii, revoluția nonviolentă nu constituie o amenințare serioasă; indiferent care au fost forțele dominante, acestea întotdeauna au putut să înfrunte forțele iubirii. Desublimarea radicală, ce are loc în teatru ca teatru, este o desublimare organizată, reglementată, care aproape că se transformă în contrariul ei” [4, p. 499].

Concluziile, la care a ajuns Marcuse privind revoluția nonviolentă propusă de *Living Theatre*, sunt pe deplin actuale, în condițiile în care astăzi, după mai mult de patru decenii de la consumarea ei, putem analiza rezultatele obținute. Astfel, introducerea erotismului în teatru, încercările de a distruge formele estetice tradiționale și de a adopta anarhismul și eclecticismul ca modalități de creație teatrală nu s-au bucurat de adeziunea publicului și, uneori, nici a actorilor. Dovada cea mai concludentă o constituie faptul că, după câțiva ani de la revenirea în SUA, acest teatru își încetează aproape complet activitatea, retrăgându-se din New York într-un oraș muncitoresc. După 1974, la Pittsburg, *Living Theatre* a încercat să revitalizeze vechile modalități, fără a obține, însă, rezultatul scontat.

După cum consideră Marcuse, adevărații avangardiști sunt „*cei care nu renunță la exigențele Formei, cei care găsesc cuvântul nou, imaginea, subiectul și sunetul, capabile să „surprindă” și să înțeleagă realitatea, așa cum numai Arta o poate face, negând-o”* [5, p. 65]. Marcuse se referea în acest sens la Joyce, Kafka, Picasso, Beckett, Shonberg, Berg, Webern etc., care au creat noi forme de comunicare artistică.

Ceea ce s-a întâmplat cu teatrul în perioada revoluției culturale din Occident nu constituie decât o verigă în lanțul transformărilor prin care au trecut artele contemporane, în pictură, sculptură, muzică, dans, film etc. Întâlnim mutații radicale, precum și o revoltă anarhică, nihilistă împotriva vechilor forme. Încă din 1967, pictorul mexican David Alfaro Siqueiros atrăgea atenția asupra alienării formelor de comunicare artistică: „*Atunci când se va face istoria artei contemporane, se va vedea că nihilismul, în realitate reprezintă eșecul unei*

revolte, o revoltă care a însemnat, de fapt, capitulare. În artă, nihilismul are aceleași consecințe ca și în viața socială (...). *Revolta anarhiștilor de astăzi este ... o încercare cabotină de a vrea să pară liberi, când de fapt sunt întru totul supuși*” [6, p. 321].

Anarhismul, ca modalitate de protest față de sistemul de valori al societății postindustriale, și-a pus amprenta și asupra relației spectatori-actori. Ca și Grotowski, soții Beck au experimentat o diversitate de tehnici și forme artistice în scopul creării unui nou limbaj teatral, care să le asigure succesul la public: „*Actorul trebuie să găsească forme de expresie și comportament care să unească spiritul cu corpul, dacă vrea să răspundă cerințelor publicului (...). Noi suntem pe cale de a găsi metoda de creație teatrală comunitară, noi vrem să creăm piese care să nu fie dictate de autori sau regizori individuali, ci care să emane dintr-un organism compus din numeroși indivizi care permit să se elibereze în același timp puterea colectivă și inspirația individuală*” [3, p. 333].

Spre deosebire de Grotowski, *Living Theatre* nu și-a elaborat un program estetic, în virtutea poziției anarhice față de tot ce reprezenta sistem sau normă prestabilă. Grotowski respingea „imixtiunea” regizorului în travaliul artistic al actorului, dar nu-i subaprecia sau anula importanța în crearea spectacolului teatral. *Living Theatre* supraaprecia rolul publicului ca factor hotărâtor în reprezentația teatrală. Spectatorilor li se rezerva statutul privilegiat de coautori ai textului și ai spectacolului teatral. Realizarea spectacolelor *Paradise Now*, *Frankenstein* și *Mysteries and Smaller Pieces* confirmă această afirmație.

Pentru a facilita participarea spectatorilor la evenimentele, trăirile și stările afective reprezentate pe scenă, Grotowski, ca și soții Beck, pornea de la credința sinceră că actorii trebuie să-și dezvăluie propriile gânduri și sentimente, înlăturând orice bariere psihologice, „oferindu-se publicului în intimitatea lor”, o intimitate care ar putea ajunge până la „nuditate”. Prezentarea nudului pe scenă, însă, nu întotdeauna conduce, în mod automat, la dezvăluirea autenticității trăirilor umane.

Dimpotrivă, nuditatea în sine dobândește atributele mărfii, provocând reacții și atitudini de aversiune și chiar compătimire. În numele revoltei împotriva sistemului valorilor societății de „consum”, *Living Theatre* a creat, dincolo de intențiile mărturisite sau nu, o anumită modă artistică denumită *teatru erotic*. La astfel de producții teatrale, care cultivă nuditatea drept element prim și fundamental al reprezentației, se referea și Jerzy Grotowski în *La Quinzaine litteraire*: „Există pe scenă o nuditate a actorului care are valoarea unei dezvăluiri, a unei intimități și există o nuditate fabricată pentru a excita publicul. În cel de al doilea caz, dincolo de ceea ce este reprobabil uman e și ceva reprobabil artistic. Fiindcă, de astă dată, goliciunea nu relevă actorul, ci funcționează, dimpotrivă, ca un alt fel de mască. El este nud, dar nu este sincer, și faptul că este în pielea goală nu face decât să-i paralizeze reacțiile autentice, lăsând libere și vii numai pe cele mecanice. Numele meu a servit cu doi ani în urmă ca alibi pentru aceste producții, dar eu n-am urmărit niciodată o nuditate a epidermei, ci a ființei umane” [7, p. 433].

Teatrul erotic promovat de soții Beck și Jerzy Grotowski, deși își propunea obiective ce vizau realizarea comuniunii dintre scenă și sală, dintre actori și spectatori, a influențat negativ unele formații teatrale, îndeosebi pe acelea care promovau *happening*-ul ca gen de creație și care s-au autodezvoltat în decursul anilor. Astfel de manifestări au atras atenția criticii dramatice. Martin Esslin își punea întrebări referitoare la prezența nudității pe scenă: „Este bine sau rău pentru artă? Este un semn al declinului moralității? Un simptom al decadenței sociale? Ne putem pune aceste întrebări, căci un lucru este cert: toate noile libertăți care sunt acum admise în teatru, reprezintă o evoluție semnificativă (...). Arta despuierii este una din cele mai vechi și mai vii arte populare. Dar câmpul său de acțiune se limita în principiu la sălile de varietăți. Acum, nudul s-a introdus în teatrul serios” [8, p. 254].

Ce aduce nou nuditatea în teatru? În nici un caz nu vom merge la teatru pentru a vedea numai nuduri, ci pentru a lua contact cu ființe umane în carne și

oase, care să ne impresioneze prin dezvăluirea unor gânduri și sentimente de care publicul are nevoie și pe care le așteaptă de la spectacolul teatral. Din acest punct de vedere, teatrul erotic nu oferă nimic nou; totodată el „*nu ascunde nici o rană intimă, nu cercetează cu răspundere artistică zone riscante de psihologie și moravuri, nu dezvăluie, prin sinceritatea și adâncimea unui examen de conștiință, o preocupare absorbitoare, ci rămâne alibiul unei neputințe și materializarea unei înfrângeri. Acea de a nu fi un factor de sudură între scenă și sală*” [7, pp. 435-436].

2.3 REALIZĂRI SCENICE

Pentru a înțelege modul în care *Teatrul Viu* a promovat idei și soluții artistice diametral opuse celor din teatru tradițional – în special, prin utilizarea *happening*-ului – vom face referiri concrete la principalele spectacole, puse în scenă, insistând asupra mesajului artistic, dar cu accente pe metodele și tehnicile utilizate. Concluziile, pe care le vom formula, nu se vor referi decât la spectacolele reprezentative, pentru a înțelege concepția artistică a soților Beck.

Many Loves (Multe iubiri)

După amenajarea unui nou local al teatrului, soții Beck prezintă, (în 1959) în premieră, piesa *Many Loves* de poetul William Carlos Williams. Spectacolul a marcat o anumită detaliere a manierei de interpretare tradițională, dar și textele invitau la inițierea unor experimente și inovații în arta actorului, în metodele de punere în scenă. Ca și piesa lui Pirandello *Șase personaje în căutarea unui autor*, spectacolul cu *Many Loves* aduce în prim plan discuțiile dintre directorul unui teatru și un autor cu privire la montarea spectacolelor în baza a trei texte dramatice [9, p. 357]. Directorul pe tot parcursul acțiunii scenice, ironizează autorul și personajele întruchipate de acesta, descurajându-i astfel pe actorii care trebuie să joace în condiții nefavorabile. S-ar putea că între cele trei texte să nu existe vreo legătură.

Totuși, ceea ce le unește este *dominanta psihologică*, concretizată într-o anumită atitudine de dezamăgire, eșec în dragoste, pe care o putem interpreta ca imposibilitate de a te împlini sufletește prin iubire.

Desigur ar fi absurd să pretindem că, începând cu acest spectacol, *Living Theatre* a revoluționat teatrul epocii noastre. Se observă totuși o anumită tendință la un anumit gen de reprezentație, propunându-se o fuziune între planul artei și cel al realității. Prin aceasta se spera atragerea spectatorului la dezbaterea de idei, dar și posibilitatea sa transformare, în sensul adoptării unei concepții contestate față de societate. Acest obiectiv n-a fost clar de la început, ci s-a conturat pe măsura evoluției ulterioare formației *Living Theatre*, în special în turneul său european.

The Connection (Legătura sau Omul de legătură)

Premiera acestei piese a avut loc la 15 iulie 1959. Autorul Jack Gelber trata un subiect senzațional în termeni dramatici, fiind cu totul nou pentru publicul american, deoarece în acele vremuri abia dacă se vorbea ceva despre consumul de droguri. Intoxicația cu stupefiante era descrisă cu atâta realism, încât unii spectatori manifestau sentimente bolnăvicioase de participare la ceva interzis sau chiar la o crimă fără nume. Însăși forma de reprezentare a piesei la *Living Theatre* era pe atunci nouă: nu exista cortină ca linie de demarcație între actori și public. Actorii erau găsiți de către spectatori stând jos, pe scenă, cu brațele pe genunchi, parcă așteptând ceva. Sugestia atemporalului este evocată de jazz-ul intenționat monoton al lui Freddie Redd, interpretat pe scenă, pe tot parcursul spectacolului de cvartetul său. Nu exista acțiune în sensul propriu al cuvântului. Erau utilizate adesea diverse mijloace pentru a determina publicul să accepte drept „realitate” ceea ce se întâmplă pe scenă.

Ce reprezintă *The Connection* pentru spectatori? Piesa poate fi interpretată ca un mijloc subtil, rafinat de a înțelege viața? Sau subiectul îi apare spectatorului ca un *documentar* asupra unei colectivități umane, incomprehensibile, pentru că îi înfățișează o diversitate de sentimente de beatitudine de care se simte atras? Cum

trebuie însă înțeleasă muzica de jazz, și anume improvizația unor muzicieni adevărați, care interpretează rolul muzicanților de jazz? În acest spectacol, se pot stabili două planuri semnificative pentru spectator: *unul*, prin *actori*, *celălalt* prin *muzicienii* care comunică trăiri, afecte, stări psihice. *Living Theatre* încearcă aici soluții originale, ce nu pot veni decât de la întregul grup, de la conexiunea dintre actori și spectatori, care formează, împreună, o singură comunitate umană cu gânduri și sentimente similare.

The Brig (Bricul și Galera)

Premiera a avut loc la 13 mai 1963, având un succes la fel de mare, ca și piesa *The Connection*. S-a remarcat că a fost cea mai violentă piesă jucată de trupa *Living Theatre* și că a tratat, într-o manieră semidocumentară, severele momente disciplinare din marina militară trăite de autorul însuși, scriitorul Kenneth H. Brown.

Spectacolul reda, în tablouri zguduitoare o zi din viața a 11 deținuți ai unei închisori disciplinare din marină, situată în apropierea muntelui Fuji din insula Okinawa. În două acte și șase tablouri, este descrisă o zi de martie a anului 1957, cu începere de la ora patru și jumătate dimineața și până la ora șapte și jumătate seara. Toaleta, gimnastica - toate se făc la comandă. Pușcăriașii trebuiau să respire într-un ritm anume, nu au voie să vorbească decât la comandă, când li se permite ș.a.m.d.

Punerea în scenă a acestei piese a cerut, în primul rând, eforturi deosebite din partea actorilor de la *Living Theatre*, din cauza dificultăților de interpretare a travaliului la care aceștia erau supuși în timpul reprezantației. Spectatorii asistau la zgomote asurzitoare, la agresiunea provocată de repetarea obsesivă a ordinelor, a cererilor de permisiune ale „pușcăriașilor” etc.

După cum declara Judith Malina „...*transpunerea scenică a piesei nu putea face abstracție de contribuția și influențele exercitate în perioada interbelică de marii regizori, precum Meyerhold, Artaud și Piscator, pentru care teatrul avea să devină un mijloc de influențare a conștiinței și comportamentului publicului*” [10,

p. 85]. Nu putem face abstracție, în acest context, nici de opinia dramaturgului Kenneth H. Brown, care critica în termeni duri societatea americană și teatrul acesteia: *Teatrul este o reflectare a societății. Și deoarece societatea noastră este din punct de vedere politic și religios falsă, supusă din punct de vedere economic avariției teatrul ei este teatrul răului. Membrii săi sunt Artiștii înșelători.*

Teatrul răului poate fi comparat cu psihanaliza din vremea noastră. Misiunea psihanalistului este să recondiționeze starea mentală a individului spre a-l face capabil să funcționeze în societate. Cu puține excepții, așa cum sunt puține excepții în teatru, psihanalistul nu recunoaște răul social. El presupune că individul e alienat, în loc să-i acorde dreptul de a se revolta împotriva zidurilor nesimțitoare ale păgânismului birocratic în care s-a transformat America. El încearcă să-și adapteze pacientul la acest oribil calapod¹.

Efectul terapeutic al spectacolului nu trebuia să fie de natură psihanalitică, ci socială, și urma să sugereze posibile căi de acțiune politică. De fapt, în *Bricul*, soții Beck au pornit de la ideea de a șoca publicul, de a-l provoca să ia atitudine împotriva violenței frecvent întâlnite în viața socială. Ecourile acestor spectacole s-au concretizat în anii `70, când avocații radicali au luat apărarea unor deținuți, folosind termenul de „deținut politic”, pentru a sugera că acesta este victima societății în care trăiește. De altfel, după cum am mai arătat, soții Beck au ajuns și la închisoare, pentru neachitarea datoriilor. În viața personală a soților Beck, pușcăria a depășit, așadar, stadiul reprezentării artistice. Iată ce scria Julian Beck unui prieten referitor la această experiență din viața sa: „*Viața este o chestie foarte dramatică. Nu-i nevoie să ți-o imaginezi (...) Ce remediu sugerez? Recomand restructurarea completă a societății. Schimbarea câtorva lucruri în teatru nu va ajuta. Aceasta este o iluzie. Cum? Nu există nici un răspuns. Dar dacă destul de*

¹ Plays and Players, sept. 1964

mulți oameni vor începe să se gândească la starea în care ne aflăm, atunci s-ar putea să găsim împreună o soluție și, de asemenea, un mod de acțiune” [1, p. 214].

Nevoia de schimbare, de transformare revoluționară a societății a constituit mobilul întregii activități artistice a companiei *Living Theatre*. Soluțiile sunt, însă, cele ce decurg din concepția anarhistă și contestatară, care s-a manifestat în America și apoi în Europa deceniilor șase și șapte, culminând cu *mai-ul* francez din 1968.

Analizând tematica pieselor puse în scenă de *Living Theatre* înainte de 1964, ajungem la concluzia că există o strânsă legătură între ele, ce decurge din unitatea scopului propus: de a oferi spectatorilor un anumit mod de a observa și interpreta evenimentele și fenomenele reale, concrete, din viața socială și politică. Să facem o comparație, de pildă, între piesele *The Brig* și *The Connection*, cele mai reprezentative pentru acea perioadă, spectacole, care au fost jucate și în Europa. Vom vedea că le unește faptul că ambele emană aceeași atmosferă de violență, tensiune, agresiune psihologică. De asemenea, se profilează ideea că între statutul consumatorilor de droguri și cel al pușcarișilor există asemănări, dar și deosebiri. Astfel, ambele „categorii” sociale sunt victimele aceleiași societăți represive, brutale, inumane, simbolizând o existență umană alienată. Totuși, consumatorii de droguri par să-și fi ales ei înșiși evadarea din societate, fiind determinați, evident, de ea, pe când pușcarișii sunt victimele acestei societăți, pentru care violența și presiunea constituie reperele ei fundamentale de existență.

Mysteries and Smaller Pieces (Misterele și piese mai mici)

După ce soții Beck sunt eliberați din închisoare, compania *Living Theatre* pleacă într-un lung turneu prin Europa, pentru a prezenta spectacolele sale de succes. În septembrie 1964, prezintă piesă *The Brig* la *Mermaid Theatre* din Londra, iar în luna octombrie a aceluiaș an, *Living Theatre* se află la Paris, unde

pune în scenă *Mysteries and Smaller Pieces* la *Centrul american al artiștilor*, care organiza serii de reprezentații cu caracter experimental.

Mysteries and Smaller Pieces este primul spectacol creat în întregime și montat de *Living Theatre*, care a pornit de la concepția lui Antonin Artaud despre reprezentația teatrală. *Mysteries and Smaller Pieces* a avut drept „substanță” dramatică unele ritualuri orientale, elemente ale teatrului medieval (așa- numitele *mistere*), precum și transpunerea unor idei din filosofia indiană (în special yoga). Toate acestea sunt subsumate viziunii artaudiene despre teatru, prin care se urmărește iluminarea cuvântului din spectacol și exacerbarea rolului gestului, a tehnicilor nonverbale în exprimarea stărilor sufletești, constituind prin complexitatea lor, de fapt, o demonstrație a principiilor artistice ale lui Artaud (de altfel, el însuși scrisese o piesă - *Misterele dragostei*). Într-o scrisoare către un prieten, Antonin Artaud spunea că teatrul său urmărește redarea tenacității spiritului, celor mai ascunse mișcări ale sufletului. Această declarație s-a aflat în centrul atenției *Living Theatre*-ului, la punerea în scenă a *Mysteries and Smaller Pieces*.

Julian Beck și Judith Malina au descris spectacolul ca fiind compus dintr-o serie de evenimente teatrale (happening-uri) care își propun să exploreze senzațiile fizice și psihice ale spectatorilor. Scena finală prezintă 25 de persoane suferind de ciumă.

Spectacolul îmbină concepții filosofice și artistice occidentale și orientale, folosindu-se contribuțiile teoretice și practice sintetizate de Artaud în volumul *Le théâtre et son double (Teatrul și dublul său)*. Astfel, în eseu *Teatrul și crima* (1933), el ajunge la concluzia că „o adevărată piesă de teatru repune în drepturi simțurile, inconștientul eliberat, emanând, virtual, un fel de revoltă” [11, p. 39].

Mysteries and Smaller Pieces reprezintă o piesă de ruptură, care semnifică detașarea soților Beck de propriile spectacole anterioare. Aceasta se poate observa din desprinderea unor elemente și trăsături distinctive, evidente în spectacol: „improvizația colectivă (spectacolul nu este scris de un singur autor, ci este un

colaj de fragmente inventate de înșiși actorii)... participarea publicului, provocată de nemișcare și liniște, de trecerea actorilor prin sală, care exercită asupra tuturor un anumit gen de agresivitate... metoda de joc a actorilor exprimă principiile teatrale, caracteristice trupei, inspirate din concepții individualiste și anarhiste despre lume”[12, p. 103].

Frankenstein

Cu această piesă *Living Theatre* își definește și mai clar intențiile de a promova acel gen de spectacole, bazate nu atât pe texte bine elaborate, cât, mai curând, pe idei și trăiri psihice care transmit publicului emoții și sentimente.

Pusă pentru prima dată în scenă, în septembrie 1965 (la Lido, Veneția), piesa *Frankenstein* reprezintă o adaptare după o nuvelă de Mary Shelley. Personajul este cunoscut în literatură, dar Julian Beck combină legende și mituri despre aventurile acestuia, conferindu-le sensuri actuale. Păstrând unele accente din dialogul convențional și chiar câteva din versurile originale ale lui Shelley, reprezentația este rezultatul creației colective a companiei *Living Theatre*.

În spectacol, sunt utilizate efecte artaudiene, dar și diverse idei sugerate de Beck, Malina și membrii trupei. După cum s-a putut constata din *Mysteries and Smaller Pieces*, și în *Frankenstein* compania *Living Theatre* elimină cu totul dramaturgul și regizorul din teatru, astfel încât toți membrii ei creează împreună întregul spectacol.

Spectacolul conține o serie de simboluri ce derivă dintr-o anumită concepție asupra individului și societății, punctul de pornire fiind un text care aparține lui Mary Shelley, fiica lui William Godwin, unul din fondatorii anarhismului modern [13, p. 102].

Ca și Jean-Jacques Rousseau, Godwin pleacă de la ideea că orice om e bun de la natură, dar că orice autoritate este în mod firesc rea. El considera că rațiunea i-ar putea determina pe oameni să aleagă binele, nu răul.

Concepția anarhistă ce sta la baza spectacolului *Frankenstein* consta, în ultimă instanță, în caracterul ei eclectic, în alăturarea unor teze și concepte

freudiste, artaudiene și brechtiene. Astfel, Beck susține că *eul* este forța esențială și dominantă a individului, subordonându-și rațiunea, și el este singurul responsabil de crearea opresiunii și constrângerii. Această constrângere este promovată de autorități și instituții, care au ca scop subordonarea individului.

Antigona.

Prezentată în premieră la Krefeld (R.F.Germania) în 1967 – după ce în 1965, la Berlin, *Living Theatre* a creat spectacolul cu *Les Bonnes (Cameristele)*, de Jean Genet – piesa *Antigona* utilizează versiunea lui Brecht, după originalul lui Sofocle (în traducerea lui Holderlin).

Conștient programului lor estetic, Beck și Malina nu și-au propus să reproducă cunoscuta tragedie greacă, ci să transmită spectatorilor, într-o manieră proprie, un *mesaj*, care să „rezume” concepția lor anarhistă. În acest scop, au încadrat în structura spectacolului principii ale teatrului „cruzimii” provocate de Artaud, „dialectica în teatru” a lui Brecht, clasicismul antichității grecești și propriile lor idei și soluții artistice.

Actorii joacă pe scenă îmbrăcați în haine obișnuite de stradă, întrețin dialoguri. Sunt inserate și scene de balet etc. Judith Malina, interpreta rolul Antigonei. A pornit de la ideea că nu numai eroinele clasice prezintă interes pentru spectatorii contemporani, ci și personajele contemporane, pe care le putem contempla în complexitatea devenirii lor psihologice și sociale. Respingând în mod deliberat clasicismul în teatru, Malina propune, în rolul Antigonei, un nou tip de „erou”, de fapt un *non-erou*, având multiple corespondențe cu lumea secolului nostru.

Julian Beck, jucând rolul lui Creon, vine să întregească concepția regizorală de ansamblu, prin caracterizarea figurii clasice a regelui-tiran. Liniile comice, groțești sau absurde ale acestui personaj sunt scoase permanent de actor în evidență, distorsionându-i trăsăturile și propunând diverse „recitiri” ale naturii sale.

Comportamentul lui Creon era denaturat în comparație cu cel al prototipului său clasic. Complicat și contradictoriu, personajul Creon creat de Beck apare ca un om cu o mie de fețe.

Un rol important în înțelegerea spectacolului îl are atitudinea actorilor față de public. Astfel, spectatorii sunt priviți fie ca victime, fie ca persecutori. Beck-Creon stă de vorbă cu agentul său teatral se uită unul la altul, înclină din cap în direcția publicului, șoptind ceva pe socoteala acestuia etc. Din când în când, alți actori trec agale pe scenă. Unul dintre ei privește spre sală cu suspiciune, altul cu ostilitate, cu sfidare și aroganță. O tânără îmbrăcată sumar se uită cu dușmănie la spectatori. Pe scenă începe un ritual mortuar. Corul se vaietă, geme, răsunând în final o simfonie nonverbală, care semnifică agonia grecilor.

Acțiunea piesei este suspendată pentru câteva momente și actorii, cu mâinile ridicate, „construiesc” o catedrală imaginară, asemănătoare celor tradiționale, intonând versuri din poemul *Imn Omului* (din versiunea brechtiană a piesei *Antigona*). Poemul evocă captivitatea babiloniană. Pentru o clipă, victimele și învingătorii se deplâng reciproc. În curând, Antigona este dusă pentru a fi executată și grecii celebrează acest moment printr-o orgie. După ce „uciderea” a avut loc, actorii se comportă tot mai ostil, violent față de public, considerându-l dușman.

În *Antigona*, ca, de altfel, și în alte spectacole, se încercă îndepărtarea dialogului din teatru, înlocuindu-l cu limbajul scenic și corporal al actorilor, cu incantația cuvintelor, însă acest fapt nu creează spectacole care să le depășească, din punct de vedere estetic, pe cele din teatrul tradițional.

Paradise now (Paradisul, acum).

Unul dintre spectacolele care ilustrează în mod pregnant concepția soților Beck despre rolul și funcțiile teatrului este *Paradise now*, creație colectivă a trupei *Living Theatre*-ului. Premiera a avut loc în 1968, la festivalul teatral de la Avignon. Spectacolul este conceput ca o „excursie simbolică” într-un prezumtiv stat al anarhiștilor. Mai mult ca oricând, de astă dată se constată influența lui

Artaud și a happeningu-lui, și, totodată, o încercare, nu tocmai reușită, de a reconcilia filosofia ebraică cu cea indiană și occidentală și având, de asemenea, intenția de a promova principiile politice ale *Noii stângi*, abea apărută în gândirea politică occidentală. Pornind de la poemul lui Artaud *Umbilicus of Limbo* (*Ombilicul abandonat*), care se referă la o „excursie” în subconștient, pentru a explora existența primitivă, *Living Theatre* propune o „excursie” similară, dar nu în subconștient, ci în viitor, pentru a declanșa revoluția anarhistă și a instala Paradisul.

Julian Beck și Judith Malina considerau că scopul fundamental al spectacolului cu *Paradise now* era acela de a face revoluție pe scenă și nu de a crea o piesă de teatru. Acest scop coincide cu participarea soților Beck la evenimentele din mai-iunie 1968 de la Paris. Modelul de desfășurare al acestui „forum” a stat la baza spectacolului *Paradise now*. Semnificativă, în acest sens, este opinia lui Julian Beck care, într-o scrisoare, spune: „*Subiectul piesei este revoluția și tema ei nu este de a face propagandă pentru revoluție și nici de a ataca cultura și expansiunea cuvântului, ci de a începe acțiunea de stabilire a celulelor anarhiste, a cooperativelor de muncă liberă, de a construi substructurile lor în interiorul societății*” [13, p. 115].

Au loc discuții aprinse, violente între public și actori, care pun în evidență însuși scopul spectacolului: de a provoca spectatorii prin orice mijloace, de a-i face să acționeze.

Unii critici au sesizat influența puternică exercitată de Herbert Marcuse asupra concepției soților Beck, în special prin lucrarea *Eros și civilizația*. După cum am mai arătat, Marcuse și-a exprimat adesea dezacordul față de atitudinea companiei *Living Theatre* în problema *revoluției nonviolente*, subliniind că acesta nu constituia în acel timp o amenințare serioasă pentru regimul politic.

În *Paradise now*, ceea ce rămâne în memorie este mai puțin un mesaj verbal sau verbalist, ci mai ales unul stilistic, „*un vocabular al gesturilor și al corpurilor, o reutilizare a sunetelor și a mișcărilor, o practică, pentru a indica acordul și*

dezacordul, comuniunea și disensiunea, violența și durerea, înfruntarea și unitatea” [14, p. 113]. Până la urmă, „revoluția anarhistă” a eșuat în haosul care a marcat sfârșitul mișcărilor contestatate studențești.

După ultimul spectacol în Europa cu *Paradise now*, la *Akademie der Kunste* din Berlinul de Vest (11 ianuarie 1970), *Living Theatre* devine vulnerabil atât din punctul de vedere al concepției artistice, cât și din cel al stabilității sale ca grup teatral animat de aceleași idealuri. De altfel, unele tendințe de dezmembrare a companiei au apărut chiar din mai 1968, când, după interzicerea reprezentației cu *Paradise now* în cadrul Festivalului de teatru de la Avignon, unii membri ai trupei *Living Theatre* și-au manifestat dorința de a juca acest spectacol în stradă.

Așadar, după Avignon, dar mai ales după reprezentațiile cu *Paradise now* în America și Maroc, s-a hotărât ca trupa să se dividă în „celule”. După ultimul lor spectacol, soții Beck au plecat la Paris, iar un grup de 10 actori s-a reîntors în America. La Berlin, n-au rămas decât Steven Ben Israel și Henry Howard, cu încă 9 actori, care voiau să rămână în Europa. La Londra, Rufus Collins și un mic grup de actori intenționau să plece în India.

Mulți critici se întrebau, și pe bună dreptate, care să fi fost cauzele destrămării acestei companii ce a stârnit odinioară interesul și admirația tineretului contestatar din Europa? Unii au înclinat să creadă că soții Beck au fost „detronați” de propria lor *companie*, alții, dimpotrivă, au ajuns la concluzia că după spectacolul *Paradise now* actorii s-au epuizat.

Referințe bibliografice:

1. LITTLE, Stuart W. *Off-Broadway: The Prophetic Theatre*. Coward McCann and Georghagan, Inc., New York; 1972.
2. BRUSTEIN, Robert. *The Third Theatre*. Alfred Knopf, New York; 1969.

3. LEBEL, Jean-Jacques. *Entretiens avec Julian Beck et Judith Malina*. Ed. Belfond, Paris; 1969; în vol. *Arta teatrului*, Ed. Enciclopedică Română, București; 1975.
4. MARCUSE, Herbert. *Artă și revoluție* (capitol din vol. *Counter-revolution and Revolt*, The Beacon Press, Boston; 1972); în *Marcuse, Scrieri filosofice*, Ed. Politică, 1977.
5. MARCUSE, Herbert. *Dizolvarea artei în realitate*, în vol. *Arta viitorului*, Ed. Meridiane, București; 1979.
6. SIQUEIROS, David Alfaro. *Arta și revoluția*. Ed. Minerva, București; 1977.
7. ELVIN, B. *Dialogul neîntrerupt al teatrului în sec. XX*. În vol (II), Ed. Minerva, București; 1973.
8. ESSLIN, Martin. *Au-delà de l'absurde*. Ed. Buchet/Chastel, Paris; 1970.
9. PANDOLFI, Vitto. *Istoria teatrului universal*, vol. IV. Ed. Meridiane, București; 1971.
10. COPFERMANN, Emile. *La mise en crise théâtrale*. Lib. Francois Maspero; 1972.
11. ARTAUD, Antonin. *Le Théâtre et son double*. Ed. Gallimard, Paris; 1966.
12. JOTTERAND, Franck. *Le nouveau théâtre américain*. Ed. Du Seuil, Paris; 1970.
13. CROYDEN, Margaret. *Lunatics, Lover and Poets. The Contemporary Experimental Theatre*. Mc Graw-Hill Book Company, New York, St. Louis, San Francisco, Toronto; 1974.
14. PASQUIER, Marie-Claire. *Le Théâtre américain d'aujourd'hui*, Paris, Presses universitaires de France; 1978.

Teme pentru verificare și evaluare

1. *Compania Living Theatre* – inovație și experiment
2. Evoluția *Companiei Living Theatre*.
3. Etapa 1951-1956 – perioada de la Chery Lane.

4. Noul sediu al teatrului (1956).
5. Exilarea în Europa (1963-1965).
6. Caracterul poetic al teatrului.
7. Forme de reprezentare.
8. Reînnoirea limbajului teatral.
9. Montarea spectacolelor:

The connection

The Brig

Frankenstein

Antigona

Paradise now

Bibliografie selectivă

1. ARTAUD, Antonin. *Le Théâtre et son double*. Ed. Gallimard, Paris; 1966.
2. BANU, George. *Peter Brook: spre teatrul formelor simple*. Unitext, București: 2005.
3. BRUSTEIN, Robert. *The Third Theatre*. Alfred Knopf, New York; 1969.
4. *Cincizeci de regizori-cheie ai secolului 20*. Editori Shomit Mitter și Maria Shevtsova. Unitext, București: 2010.
5. ELVIN, B. *Dialogul neîntrerupt al teatrului în sec. XX*. Ed. Minerva, București; 1973.
6. ESSLIN, Martin. *Teatrul absurdului*. Unitext, București: 2009.
7. LEBEL, Jean-Jacques. *Entretiens avec Julian Beck et Judith Malina*. Ed. Beufond, Paris; 1969.
8. LEHMANN, Hans-Thies. *Teatrul postdramatic*. Colecția FNT. Unitext, București: 2009.
9. LEVIN, Laura. *Performing Ground: Space, Camouflage and the Art of Blending In*. Palgrave Macmillan, London: 2014.

10. MANDEA, Nicolae. *Teatralitatea. Un concept contemporan*. UNATC press, București: 2006.
11. MARCUSE, Herbert. *Dizolvarea artei în realitate*, în vol. *Arta viitorului*. Ed. Meridiane, București; 1979.
12. MODREANU, Cristian. *Utopii performative. Artiști radicali ai scenei americane în secolul 21*. Humanitas, București: 2014.
13. PANDOLFI, Vitto. *Istoria teatrului universal*, vol. IV. Ed. Meridiane, București; 1971.
14. PASQUIER, Marie-Claire. *Le Théâtre d` aujourd`hui*. Paris; 1978.
15. SCHECHNER, Richard. *Performance – introducere și teorie*. UNITEXT, București: 2009.
16. *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. Tact, Cluj-Napoca: 2015.

Autor: Svetlana Târțau

Avangardă și experiment în teatrul contemporan

Redactor științific: Tatiana Comendant

Redactor literar: Mihai Mereuță