

## SCANDAL

*Tiberius Vasiniuc*

Ieșind de sub auspiciile sacrului, creațiile artistice au fost consacrate când bucuriei privirii și a auzului, când interogării marilor probleme ale ființei (cu zbuciumul tragic sau dramatic al întâmplărilor înfățișate), fără a se dezice vreodată de ceea ce îi conferă aura de noblețe, dimensiunea poetică. Or, în ciuda acestui reper estetic, formele transgresive s-au făcut mereu simțite, fie că vorbim de artele figurative, de cele ale muzicii sau de cele ale reprezentațiilor teatrale. Aidoma altor termeni, cuvântul „scandal“ a fost inițial utilizat cu un sens sacral sau religios (ca păcat sau ca abatere de la norma bisericii). Mai apoi, termenul s-a secularizat, făcând trimitere atât la o încălcare a normelor sau a conduitei unanim acceptate de o comunitate, cât și la reacțiile, de regulă, emoționale, ale celor care se simt ofențați sau consideră că le sunt lezate așteptările. În spațiul artelor, scandalul are ca scop semnarea crizelor sau a disfuncționalităților, a derapajelor sau a ipocriziei, într-un final reafirmând statutul moral al societății. Artele reprezintă, poate, ultima redută în fața culturii anulării, iar teatrul – cel din urmă care se va înscrie în ciclul „prevenției“ practicate astăzi de numeroase ziare, în numele corectitudinii politice, așa cum afirma într-o carte recentă Pascal Bruckner, *Un vinovat aproape perfect*, „de teama de a nu fi acuzate de complezență față de vreo opinie disidentă“.

Instalația din hârtie creponată a artistei austriece Ines Doujak, intitulată *Dezbrăcat pentru a cuceri* (o altă denumire care a însoțit creația: *Bestia și suveranul*), expusă la bienala din Sao Paolo, în 2014, îl prezenta pe fostul rege al Spaniei Juan Carlos într-o postură umilitoare, sodomizat de activista socială, sindicalista și militanta feministă boliviană Domitila

Barrios, care, la rândul ei, era sodomizată de un câine. Inițial, după ce instalația a fost expusă la Sao Paulo, directorul Muzeului de Artă Contemporană din Barcelona a refuzat să o găzduiască, apoi și-a reconsiderat poziția, deschizând porțile „operei“, în ciuda imaginii apreciate de o parte a opiniei publice, a jurnaliștilor, a lumii artiștilor și a curatorilor, ca „extrem de sensibilă“. Iată care a fost explicația celui care, până la urmă, și-a dat acordul cu privire la prezentarea sculpturii publicului larg: intenția „pozitivă“ a autoarei de a submina relațiile de putere autoritariste și de a condamna suveranitatea clasei albe și masculine. Până la urmă, să recunoaștem, este dreptul fiecăruia dintre noi (de bună seamă, și al creatorilor) de a pune sub semnul întrebării diferitele aspecte care privesc suveranitatea, colonialismul, exploatarea sexuală, exercitarea puterii etc. În plus, efectele pe care le poate genera „lectura“ unei opere țin de destinul acesteia, de mijloacele de decodare pe care publicul le are la îndemână, de cultura și ideologia în care fiecare spectator s-a format. Și asta în contextul în care, de la începuturi, artele s-au confruntat cu tot ceea ce ține de o raportare intimă la imaginile înfățișate, dar și de distanțarea fizică (brechtiană, să-i spunem pe nume) și de cea imaginară. Totuși, întorcându-ne la opera pomenită, dacă lăsăm deoparte figura regelui Spaniei și ironizarea acestuia, să ne gândim la această Domitila Barrios, care trăise o bună perioadă din viață în condiții de sărăcie extremă, însă la a cărei moarte președintele Evo Morales a declarat trei zile de doliu național. Morales îi acordase și cea mai înaltă distincție a Boliviei, *Condorul din Anzi*, pentru implicarea în doborârea dictaturii militare a lui Hugo Bánzer Suárez, în 1978, dar și pentru activismul ei social și politic, care, nouă, celor de astăzi, ne poate părea coborât direct din proza sud-americană (o proză al cărei realism magic, așa cum afirma Salman Rushdie, poate exprima idei politice imposibil de exprimat prin alte formule literare). O frază rostită de Domitila Barrios făcuse, la vremea sa, înconjurul lumii, transformându-se în maximă și crez de viață pentru mulți revoluționari: „Vreau să las generațiilor viitoare singura moștenire valabilă: o țară liberă și dreptate socială“. Într-una din sutele de vignete ale lui Eduardo Galeano, din *Memoria focului*, citesc aceste cuvinte rostite de faimoasa Domitila Barrios:

„Dușmanul cel mai important cine e? Dictatura militară? Burghazia boliviană? Imperialismul? Nu, tovarășii. Eu vreau să vă spun doar atât: dușmanul nostru cel mai important e teama și îl purtăm în noi“. Având în fundal toate acestea – și, mai cu seamă, semnalând faptul că a fost reprezentată într-o postură degradantă o femeie cu o tărie de caracter arareori întâlnită (să ne gândim doar la curajul cu care aceasta a luptat în 1967, supraviețuind atât masacrului îndreptat împotriva minerilor din Sao Paolo, cât și torturii căreia a fost supusă, fiind acuzată de alianță cu armatele de gherilă ale lui Che Guevara) –, suntem îndreptățiți să spunem că s-a comis o nedreptate și o pătare a unei memorii pe care, cel puțin în țara de origine, se sprijină atâția și atâția luptători pentru dreptate și egalitate socială? E o întrebare la care răspunsul poate sosi imediat, cel puțin pentru noi, cei care mai păstrăm valorile morale și cele ale eticii.

Șirul operelor de artă care au suscitât discuții aprinse sau chiar veritabile scandaluri este lung. Să ne amintim câteva: fresca lui Masaccio, *Adam și Eva alungați din Paradis* (1426), *Venus din Urbino* a lui Tițian (1538), *Judecata de Apoi* a lui Michelangelo (1536-1541), *Odalisca* lui François Boucher (1745), *Urciorul spart* a lui Jean-Baptiste Greuze (1771), *Maya desnuda* a lui Francisco Goya (1800), *Pluta meduzei* a lui Théodore Géricault (1819), *Originea lumii* a lui Gustave Courbet (1860), *Dejun pe iarbă* de Édouard Manet (1863), *Într-o cafeenea* de Edgar Degas (1876), *Marele nud* a lui Georges Braque (1908) etc. Să remarcăm că, de regulă, în creația picturală, ostilitatea față de unele opere a fost (și este încă) legată fie de un motiv erotic, fie de unul religios, în fapt, de o fractură apărută în orizontul de așteptare al publicului.

Nici teatrul nu s-a găsit, de-a lungul timpului, într-o postură mereu confortabilă. O listă nesfârșită de piese înregistrează tot atâtea scandaluri, împingând publicul la gesturi de revoltă sau chiar la acte de violență: *Captura lui Milet* de Phrinikos (cca 493 î.Ch.), *Cidul* lui Corneille (1636), *Les Paravents* de Jean Genet, *Școala femeilor* de Molière (1662), *Hernani* de Victor Hugo (1830), *Paradise Now*, spectacolul trupei de la Living Theatre (1968), *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès (1988), *Blasted* de Sarah Kane (1995), *Golgota Picnic* de Rodrigo Garcia (2011), *Despre conceptul chipului fiului lui Dumnezeu* de Romeo Castellucci (2011) etc.

Pentru exemplificare, să luăm cazul lui Jean Genet și cel al lui Romeo Castellucci.

După Jean Vilar, al cărui teatru popular a zguduit conformismul anilor '60 din secolul trecut, Jean Genet, cu *Les Paravents*, piesă scrisă în 1961 și pusă în scenă de Roger Blin, în 1966, pe scena Teatrului Odeon, a atras revolta grupărilor de extremă dreaptă și mânia veteranilor de război din Alger și Indochina, expunându-se acuzelor publicului pentru „vina“ transgresării codurilor teatrale. În fapt, motivul l-a constituit încercarea artiștilor de a caricaturiza (printr-un spectacol de 5 ore) atât armata franceză, cât și simbolurile războiului colonial. În taberele detractorilor, se discuta despre o adevărată „emasculare a națiunii“. Cu toate acestea, nu au fost puțini cei care au afirmat că miza spectacolului fusese mai curând estetică decât morală sau politică, în ciuda temelor extrem de îndrăznețe pentru acea epocă: criminalitatea, prostituția, homosexualitatea, trădarea etc. Doar intervenția lui André Malraux, pe atunci ministru al culturii, a făcut ca reprezentarea să nu fie interzisă, iar demonstrațiile brutale din fața și din interiorul teatrului (cu scene „complet suprarealiste“, cum le-a numit Daniel Cohn-Bendit, pe atunci lider al mișcării studențești UNEF) să înceteze. Adresându-se Adunării Naționale a Franței, Malraux concluziona pe marginea debaterii: „libertatea nu are întotdeauna mâinile curate, dar trebuie să alegem libertatea“. Într-o emisiune radiofonică din 19 aprilie 1966, Jean-Louis Barrault afirma, la rândul său, că *Les Paravents* „este o piesă, în același timp, foarte frumoasă, foarte poetică, dar foarte crudă, foarte agresivă [...], de o calitate teatrală și poetică excepțională“. Prezentând imaginea unei lumi răsturnate și având structura unui mozaic de o imensă complexitate, piesa și spectacolul lui Roger Blin pun accentul pe puterea morții și pe dilemele morale care apar în urma oricărei revolte, a oricărei revoluții, a oricărui război. Provocatoare, considera Barrault, piesa lui Genet nu a căutat niciun moment scandalul, ci doar să riposteze față de încercarea celor care au decis implicarea în război a francezilor de a edulcora fapte și întâmplări traumatizante pentru întreaga societate franceză (și nu numai). Or, dacă Barrault considera că Genet era inocent și că intenția lui nu a fost aceea de a

scandaliza, ci doar de a provoca spectatorul, Catherine Naugrette crede că scandalul dramatic nu s-a născut involuntar și că Genet era pe deplin conștient de urmările scrierii sale, fiind mărturia unui act estetic al *refuzului*. În toate aceste spectacole, recunoaștem și o estetică a *șocului*, care, ne spune Catherine Naugrette, „se manifestă la mulți dintre artiștii de astăzi, pentru a încerca să provoace în spectatori o trezire, o reacție, o acțiune, dacă se poate, aproape de tip brechtian, politic...“.

Pentru a-i face pe spectatori receptivi la ceea ce ascunde lumea realului, dramaturgii și creatorii scenici de astăzi au ajuns să șocheze prin imaginile teatrale, desacralizate, revvalorizând într-o formă inedită conceptul de *catharsis*. Mai curând, poate, decât forma sau conținutul dramelor, vizualul suscită astăzi interesul artiștilor teatrali, cu scopul de a scoate spectatorii din zona de confort și de a-i arunca într-un proces iscoditor al conștiințelor, așa cum își dorise cândva Antonin Artaud, prin al său *teatru al cruzimii*. Cazul spectacolului lui Romeo Castellucci, *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* (*Despre conceptul chipului fiului lui Dumnezeu*) este unul relevant pentru scandalul violenței estetice și al bulversării convențiilor teatrale. Prezentat în cadrul Festivalului de la Avignon din 2011, spectacolul lui Castellucci a iscat dezbateri aprinse cu privire la limitele libertății de exprimare artistică și, mai apoi, a generat revolta fundamentalistilor catolici, care au cerut interzicerea reprezentației. Creatorul s-a apărat, invocând nevoia de a reînnoi limbajul teatral prin formule care pot fi considerate „iconoclaste“, dar care, în fapt, nu urmăresc decât să reafirme misiunea politică a teatrului și să reinvestească funcția privirii spectatorului. La polul opus lui Genet, Castellucci înțelege să lege spectacolul de ceea ce ar putea izvorî dintr-un „scandal“ estetic și nu din ceea ce ar reprezenta „provocarea“, în măsura în care teatrul său se adresează privirii spectatorilor, dezobișnuită, până la el, să vadă dincolo de ceea ce prezervă ecranele televiziunilor. Creatorul scenic nu a încercat nicio secundă să împărtășească cu publicul iluzii cu care, mai apoi, să își hrănească un fals entuziasm. Cu alte cuvinte, intenția sa nu a constat în persuadarea sau manipularea spectatorilor prin idei abil strecurate

în scene mai mult sau mai puțin șocante, sau chiar prin dialoguri în aparență cuminiți, ci de a-i trezi la realitate pe toți cei care privesc, printr-un efect de *distanțare*. Așa cum consideră și Francino di Marcirio, avem de-a face cu „un teatru care se adresează mai mult simțurilor decât gândirii logice, legată de tradiția literară“. În acest sens, Castellucci crede că rolul teatru-lui este de a ridica întrebări și nu de a găsi răspunsuri. Într-un spectacol în care imaginea o ia înaintea cuvântului, regizorul își ia ca punct de reper tabloul pictorului renascentist Antonello da Messina, *Salvator Mundi*, imaginea lui Iisus fiind proiectată supradimensionat, de-a lungul întregului spectacol, în cicloramă, ceea ce face ca privirea blândă, dar dominatoare, a lui Iisus să caute privirea avidă de înțelegere a fiecărui spectator în parte, de la ridicarea până la coborârea cortinei. Cei care privesc sunt priviți la rândul lor, într-un joc perpetuu din care nimeni nu se poate elibera. Privirea lui Iisus îi obligă pe spectatori să se întrebe care este sensul pulsionii lor scopice. Imensul decor alb, maculat de fecalele bătrânului incontinent (semn al deconstrucției și al demascării lumii în care trăim!), ne face martorii unei împărțășiri a umilinței, pe care o trăiesc toți cei prezenți, inclusiv spectatorii, semnalându-ne decrepitudinea, atât a corpului, cât și a ființei și, în fine, a umanității. Castellucci insistă pe o întoarcere la un soi de *gestus* brechtian și pe o descompunere a limbajului până la sublimarea acestuia: „Este vorba de un pelerinaj pe care îl facem în miezul materiei – scria undeva Castellucci. Este, deci, un teatru al elementelor. Elementele nu sunt doar cele pur și simplu comunicabile, ci și acelea care oferă cea mai infimă comunicare posibilă. Asta mă interesează: să comunic cât mai puțin“. Scopul real al reprezentăției? Solicitarea în exces a percepției și a simțurilor până la limita suportabilului, pentru a pregăti – odată cu înțelegerea suferinței și a morții celuilalt – întoarcerea la sine. Scandalul creat de spectacolul lui Castellucci este unul necesar. Refuzând ipocrizia, transgresând elementele nedemne ale vieții, ignorând neșansa de a vedea „dincolo de lume“, teatrul (și spectacolul lui Castellucci o afirmă cu claritate) pulsează de preaplinul existenței, de nevoia ființei de a se rosti pe sine, de Privirea care ne privește fără ocol și fără a-și strecura o clipă de uitare.