

SUPLICIUL CORPULUI: SPECTACOL TEATRAL, SPECTACOL POLITIC

DOI 10.46522/CT.2024.02.07

Radu POCOVNICU PhD student

„Gheorghe Tattarescu“ Art High School Focșani, România

radu_pocovnicu@yahoo.com

Abstract:

*The Torment of the Body: Theatrical Performance,
Political Performance*

We commonly say that there is no drama or theatre without conflict. Conflicts can be physical, psychological, symbolic. Analyzing physical conflicts, we could say that they bring to the surface, by association, a side of physical suffering. What this physical suffering is, is not at all hard to guess, if we look anywhere around us, from reality to fiction. It is precisely with this obviousness in mind, that we propose to go a little further and sketch out a concept: the ordeal of the body as a theatrical performance and a political performance. Thus, we propose to investigate not those dramaturgies where the overt violence of suffering is the subject in itself, but those situations in which the ordeal of the body allows us to glimpse subtle connections with something else. As we shall see, these connections most often refer to the realm of the political, but they can also create deeper connections with theatricality, where the torment of the body coexists with essential questions about the theatre. In terms of links with politics, we have the example of ancient drama, in “Antigone” where the dead body of Polynices, forbidden to be raised from the dust, makes us aware of the political implications of this decision. It is also the case in Shakespeare’s Renaissance, where Coriolanus refuses to expose his scars to the plebs in

exchange for political office, or in “Hamlet”, which makes us see through the eye of the needle the reality of torture. In the 20th century, the torment of the body appears in a new form with Antonin Artaud and Jerzy Grotowski, who will inaugurate a new theatricality centered around the archetypal body. And finally, the choreographer Pina Bausch, who returns to the earlier link between theatre and politics in terms of the torment.

Keywords:

ordeal, theater, performance, political

Prometeu

Debutul chinurilor pe care le va cunoaște corpul în dramaturgie începe cu Prometeu. Supliciu atroce, inaugural, christic. Căci ce altceva este instituirea de civilizație, prin dăruirea focului, decât o iubire proto-mesianică? Și pe aceleași coordonate, care vor da cadrul de referință de acum încolo de motivele pentru care se suferă: iubirea și justiția. Cadrul este însă unul răsturnat față de imagistica creștinătății. Dacă divinitatea lui Christos constă în împărtășirea iubirii ca stingere a diferențelor dintre cele două regate, Zeus se află la cealaltă extremă, întrucât nu consimte ca oamenii să se bucure de aceleași avantaje, pentru ca aceștia să devină egalii zeilor. În mitul antic, ruptura este neechivocă. Nu există relație decât în termeni de superioritate. Blocat într-o logică de tip cezaric, gelos și răzbunător, Zeus coboară, nu se ridică. Se ridică în schimb Prometeu, prin gestul și sacrificiul său, pedepsit exact din aceleași motive pentru care îl pedepsesc iudeii pe Christos. Doar supliciu este ne-omenesc. Dacă Christos este răstignit ca un tâlhar de rând, chinul lui Prometeu este titanice și spectaculos deopotrivă. Dar doar spectaculos (adjectiv), căci supliciu nu are caracter de spectacol (substantiv), afacerea e între zeități, nu există public, nu există catharsis. Disputa este între două ființe nemuritoare până la urmă, cu pagube fizice, deși colosale, reversibile (căci Prometeu își revine de fiecare dată), urmată de o împăcare care atestă natura ambiguă a suferinței. Iată deci un prim semn a ceea ce ar defini supliciu corpului în

dramaturgie: suferința, totală sau parțială, prin caracterul său ireductibil omenesc. Corpul suferă, moare, iar aceasta definește natura umană relevantă a supliciuului. Acesta este primul semn. Dar mai este unul, pe care îl vom urmări în *Antigona*.

Antigona

Imaginați-vă că a murit o persoană din familie. Sau nici măcar. O cunoști, sau un necunoscut care a decedat în spațiul public, dar este interzis să-i ridicăm corpul de pe caldărâm, să ne ocupăm de procesul înhumării sale ritualice. El a rămas acolo, deja a trecut ceva timp, corpul său începe să se descompună, iar animalele îi dau târcoale. Întrucât cadavrul se află în spațiu public, noi trecem pe lângă el, fiind obligați să ne confruntăm cu vederea unui corp care se dezintegrează. Dacă motivul Antigonei de a-și îngropa fratele poate părea uneori prea abstract în piesa lui Sofocle, întrucât nu există nicio secvență care să prezinte o întâlnire directă cu defunctul său frate (aflăm despre această întâlnire din ce ne povestește gardianul), să nu ne lăsăm înșelați de pasiunea dezbaterii. Piesa este într-adevăr o dezbateră, un conflict între tradiție și regulile cetății, dar să nu uităm de o imagine care e semnificativă în devenire: Polinice *a fost un om* (fiul lui Oedip, fratele Antigonei și al lui Etecole, un războinic care s-a luptat pentru un crez), și care, murind, *este acum imaginea coruptă a unui corp în putrefacție* ce ne izbește toate simțurile: văzul (cadavrului), mirosul (înțepător), auzul (bâzâitul muștelor)¹.

Creon e rege. El abia a urcat pe tron și, având în vedere deciziile pe care le ia, spunem despre el că este un rege despot. Circumstanțele ne arată că regele s-a instalat pe un tron incomfortabil, proaspăt pătat de sângele predecesorilor,



1. În *A supraveghea și a pedepsi*, Michel Foucault afirmă natura paradoxală a supliciuului, căci acesta se poate manifesta și după moarte, „act prin care justiția nu face altceva decât să-și manifeste asupra unui cadavru marea ei dramaturgie, glorificarea rituală a propriei forțe“. – Michel Foucault, *A supraveghea și a pedepsi: Nașterea închisorii*, traducere de Bogdan Ghiu, Pitești, Editura Paralela 45, 2005, p. 68.

Oedip, Eteocle. Creon nu are, deci, o sarcină ușoară. El este nevoit să șteargă aceste urme, iar intențiile sale trebuie privite și din această perspectivă. Pentru a pune capăt șirului nesfârșit de nelegiuiri și a depăși staza acestui interval și a acestor criminali fără de vină (Oedip și-a omorât tatăl fără să cunoască identitatea victimei, iar vina lui Polinice este discutabilă în lumina unui pact inițial avut cu Eteocle: conducerea regatului alternativ, un acord pe care Eteocle nu l-a respectat), Creon este hotărât să aducă pace și stabilitate în cetate. În virtutea pedepsei pe care o abate asupra Antigonei, prin nesocotirea aparentă a credinței eroinei, regele poate fi văzut, așadar, ca un tiran. Poate că nu într-un tot și nu de la bun început. Imaginați-l pe Creon imediat după urcarea pe tron. Cu puțin efort, putem să ne gândim la un rege bine intenționat, iar dacă nu, să privim la biografia sa. Vom vedea atunci un om răspândind doar moarte în jurul său. Creon însuși este lovit de soartă, sora sa, Iocasta (soția lui Oedip), și-a luat viața, iar unul dintre copiii săi, Megareu, s-a sacrificat în speranța că jertfa sa va pune capăt războiului fratricid dintre Eteocle și Polinice. Un om, deci, și nu un erou. Creon nu e construit pe calapodul eroilor măreți pe care îi aduce în scenă Sofocle, nu are înzestrarea profunzimilor sau idealurilor etice ale acestora, pe scurt, nu are o vocație anume. Nici nu avem prea multe detalii despre încoronarea sa, despre ambițiile personale, fiind un succesori pe linie filială (ca frate al reginei Iocasta) și un rege care s-a trezit în fapt cu tronul la picioare. Aruncat spre înălțimi, Creon respiră aerul rarefiat și fierbinte al regalității tebane în acest moment de cumpănă, și tocmai această complexitate pare să-i creeze probleme pe care încearcă să le rezolve, constituind regalitatea pe terenul frust al legalității, ca o certă sursă a normalității.

Să ne întoarcem la imaginea trupului abandonat al lui Polinice, care e împrăștiat și acum în țărână. În mod evident, este o imagine contrară cutumei rituale. O imagine care reflectă o decizie pe care cei mai mulți dintre noi n-am ezita să o numim barbară. De asemenea, avem certitudinea (sau cel puțin așa am fost învățați) că regele este în conflict fățiș cu tradiția. În realitate, putem doar să suspectăm și că este posibil ca acest conflict să fie sursa unei confuzii. Dacă disputa cu Antigona

a consacrat opoziția pe temeiul acestei idei – lege *versus* tradiție –, motivația lui Creon este mai specifică. El își bazează hotărârea chiar pe tradiția ritului: importanța acordată înmormântării. Din acest punct de vedere, Creon nu doar că acordă un deosebit interes tradiției, dar funeraliile consacrate lui Eteocle arată că aceasta (tradiția) reprezintă o miză importantă a deciziei sale politice. Pare că am ajuns la un paradox, de fapt suntem chiar în fața nodului gordian care leagă regalitatea de tradiție și în același timp o desface, pentru a o înnoda din nou, dar în alt fel. Aceasta se referă la o joncțiune în interiorul tradiției, ca sursă a legitimității deciziei luate de Creon, prin interpretarea tradiției în legătură cu o temă fierbinte: mitul eroului. Dacă de regulă suntem de acord că „Simțim mai multă oroare și repulsie morală față de viețile pierdute în anumite condiții decât față de cele pierdute în alte condiții”², în cazul nostru că războiul teban a făcut din Eteocle un erou și din Polinice un anti-erou (iar asta este inițial în asentimentul întregii comunități), atunci trebuie să recunoaștem că decizia regelui este o afacere care privește tradiția. Mai exact că, din momentul în care „Antigona a ales deschis să jelească moartea unuia dintre frații ei chiar dacă asta era împotriva legii”³, Creon a trebuit să răspundă în fața acuzației de distribuire diferențiată a doliului public⁴. Într-adevăr, opinia comunității se schimbă între timp, pe măsură ce imaginea coruptă a lui Polinice devine insuportabilă, dar, la început, vajnicul apărător al tradiției este Creon, nu Antigona. Că puterea îl va corupe pe rege, iar imaginea în plină descompunere a defunctului Polinice va schimba sentimentele mulțimii, inversând rolurile, este la fel de adevărat, dar acesta este alt subiect de discuție.



2. Judith Butler, *Cadre de război – Figurile umanului și politicile suferinței*, traducere de Lelia Marcău, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2014, p. 50.

3. *Ibidem*, p. 51.

4. Judith Butler afirmă că „doliul public este legat de indignare, iar indignarea în fața nedreptății sau a pierderii insuportabile are un potențial politic enorm“. – *ibidem*, p. 51.

Coriolan

Șirul lung de evenimente pe care le consemnează istoria ne arată că adeseori omul moare, sau suferă din cauza ei. Coriolan are peste douăzeci de cicatrici care îi brăzdează trupul, unele mai vechi, altele încă proaspete, căpătate pe câmpul de luptă. Prea ocupați să-l combatem sau compătimim pentru rigiditatea idelor sale, uităm că, dacă i-am privi trupul, am asista la o adevărată expoziție ambulată a suferinței. Eroul însă ne interzice această privire. Poate, ca o curiozitate morbidă, asta ne-am dori noi. Plebea, din aceleași motive, dar și din altele, și-ar dori și ea. Doar că generalul rămâne impenetrabil acestor dorințe, închis până la ultimul nasture. Însă și reciproca e adevărată. Pe cât de grozav este generalul, pe atât de laș este poporul.

Shakespeare se joacă în *Coriolan* cu două mulțimi vide, poporul și generalul. Le pune față în față, pentru a arată un conflict total și un eșec total, într-un cadru de mediere care e politic și sacru deopotrivă. Joaca de-a transubstanțierea pâinii și a vinului în corpul eroului este joaca mai puțin sacră, mai prozaică a unui mitic voalat, a cărei metafizică izvorăște din vocabularul simbolic al semnelor unei comunități politice. Cicatricile lui Coriolan sunt acest idol, ele sunt și cercul și țin loc de pâinea (pe care în alte circumstanțe generalul le-o refuză) acestei mulțimi care are nevoie să se îmbete de o credință, de mit și de eroi săi. Doar că eroul e un narcisist. Nu are velleitatea comunicării, darămite pe cea a împărtășirii. Aruncat în politică, Gaius Marcius cunoaște o adevărată ruptură agonică. El se trezește între a fi și a nu fi (el însuși), ca manifestare a unei subiectivități impetuoase care intră în conflict cu normele morale ale comunității. Dar înainte să vorbească de la tribună și să eșueze ca politician, Coriolan eșuează ca actor.

Generalul tocmai s-a întors victorios dintr-un război, iar publicul îi cere dovezi ale curajului său. Acolo unde Coriolan debutează fățiș împotriva mulțimii, cicatricile pot juca rolul unei împăcări. Al unui dar oferit comunității, al unor valori în numele cărora s-a jertfit și care nu pot fi decât valori identitare, punându-i în opoziție pe volsci și pe romani. În fapt, ar iniția cel dintâi schimb politic, un act bazat pe relație, deoarece cicatricile unui soldat reprezintă simbolul a ceva ce îl transcende și

care aparține deopotrivă lui și altcuiva (comunității). Ele sunt un bun public, etalate într-o piață publică în panoplia simbolurilor legate de război. Denotă realitatea unei matrice de existență politică, întrucât masele reprezintă mereu acel subiect și se regăsesc mereu în acel spațiu de manevră din care apare puterea, loc consacrat schimbului, negocierii, contractului. În acest flux de emiteri și de receptare (reală și simbolică), masele nu așteaptă altceva de la Coriolan decât ca acesta să le seducă cu povestea vitejiilor sale, pe care cicatricile o înscriu indubitabil în carnea sa. Ele au o harta narativă după care se ghidează, interpretând acțiunile autorității ca semne excepționale pe care trebuie să le afișeze pentru a accepta raporturile de putere. Din acest motiv, al perspectivei politice, cerința plebei este cât se poate de justă. Iar supliciu corpului, indicele valoric al unui prim și important schimb. Generalul respinge însă propunerea, iar lecția este că atunci când politicul nu oferă poporului nici pâine, nici circ, noaptea se poate așterne...

Hamlet

Să ținem cont de un lucru. Toate câte se spun și se fac în *Hamlet*, de către Hamlet, nu au o bază reală (că regele Hamlet a fost ucis). Regele a murit, dar nimeni nu moare și nimeni nu suferă în mod real, în timp real, în intervalul piesei. Știm doar că tatăl prințului a murit în condiții incerte, care vor fi investigate ulterior, și asta-i tot. Întrucât realitatea se dovedește opacă, iar probele sunt recuzabile în fața unei posibile anchete, mai apar și sub forma halucinației și a repetiției. Și atunci, oare nu tocmai scena de teatru, *theatrum mundi*, multiplicarea (acest mai adevărat decât adevăratul, de care pomenește Baudrillard) ar putea face să strălucească detaliul esențial, în acest joc al oglinzilor? Dacă Coriolan este, poate, „cel mai prost actor“ al lui Shakespeare, refuzând cu obstinație „scena“, Hamlet o caută, pentru că omul nu îl mai încântă. Supraviețuiește în ea. Scena e un mediu, acel teritoriu în care prințul e prins ca într-un purgatoriu, cu promisiunea că granița dintre realitate și aparențe se va topi și va da la iveală adevărul. Astfel, spectacolul devine total, teatral și politic deopotrivă. Tragedia lui

Coriolan este aceea a unui caracter care rămâne fidel propriului său adevăr rigid, în schimb, Hamlet (la fel de conform cu sine însuși) împrumută tichia nebunului, dar această nebunie se dovedește un semn al unei neobișnuite lucidității.

A trecut ceva timp de la moartea regelui Hamlet. Faptul e consumat și consemnat ca atare. Asta însemnând că evenimentul, odată trecut, nu mai preocupă pe nimeni, mai puțin pe prinț. Jalea e însă ceva desuet, după cum i se spune, toți oamenii se nasc, trăiesc și mor. Neputând să fie trist, Hamlet devine „vesel“, când nu nebun de-a dreptul. Oricum ar fi, jocul său induce în derută. Apropiindu-se caracterial de natura spectacolului, Hamlet înscenează el însuși o situație dramatică (moartea tatălui) într-o cheie aproape comică, căci „realul va fi dublat grație unui rege de comedie și unei regine de comedie [...]“⁵. Întrucât nu-l interesează să tulbure auditoriul, ci pe singurul auditor a cărui reacție o așteaptă, Hamlet ascunde bănuiala sub masca divertismentului. Însă teatralizând această situație, Hamlet produce o neobișnuită mutație estetică. Căci pe drept ne putem întreba: Cine, ce privește? Aparent, toată lumea vede același spectacol, dar să fie doar o capodoperă de ticăloșie, după cum comentează Hamlet chiar în timpul reprezentației, adică doar... divertisment? Această ambiguitate de natură estetică bulversează actul receptării, căci modul în care operează iluzia realității în cadrul aceluiasi cronotop teatral devine unul în cazul spectatorilor, altul în cazul lui Claudius, și altul în cazul lui Hamlet! Aparent, Claudius se identifică, Hamlet se distanțează. Din acest punct de vedere, Hamlet pare să devină un precursor al distanțării, prin dizolvarea efectului cathartic, așa cum îl teoretizează Brecht. De fapt, Hamlet se distanțează, dar se și apropie, tentând o ultimă seducție a catharsisului, eliberatoare, în așteptarea reacției „eroului“ său negativ. El știe, sau nu știe, se îndoiește, de aceea „reprezentarea“ reacției regelui poate fi cu adevărat izbăvitoare. Mai mult, dacă la Brecht se joacă o singură convenție, asigurând efectul de distanțare, reprezentația lui Hamlet e încă și mai aproape de noile estetici teatrale, în care se țes multiple legături între



5. George Banu, *Shakespeare, lumea-i un teatru*, București, Editura Nemira, 2013, p. 193.

actori și public, cu prințul care intervine în timpul reprezentației, dându-le indicații actorilor, sau vorbind în public, aparent inofensiv, în realitate, după cum remarcă George Banu, asumându-și un rol pe care îl va juca într-un context teatral.

Dintr-o altă perspectivă, Hamlet îl roagă pe prietenul său, Horațiu, să-l observe pe rege. Așadar, Horațiu este atent la reacția lui Claudius. Dar în acest joc al oglinzilor, poate că Hamlet, ținându-l, la rândul său, pe rege, nu se poate „abține“ să-i arunce o privire și lui Horațiu. Este posibil. Dar Claudius îi întoarce oare privirea lui Hamlet? Din textul lui Shakespeare aflăm că regele se ridică și pleacă. Atât. Se simte vinovat? Cel mai probabil, dacă a re trăit momentul crimei. Orice-ar simți, e singurul moment în care putem întrezări supliciul real al piesei. Dar nu putem vedea, căci în *Hamlet* supliciul inițial (și real) este un fapt interzis. Deci, îl putem înțelege. Iar, prin aceasta, Hamlet ajunge la o idee esențială: avem nevoie de teatru ca să cunoaștem realitatea. Și, prin el, întreaga comunitate. Căci Hamlet îl privește pe Claudius, iar noi, ceilalți, îl privim pe Hamlet într-o serie de oglinzi care se multiplică și care, doar pentru o secundă, ne aruncă adevărul în față. Noi mai știm însă, la fel ca Hamlet, ce se întâmplă în sufletul regelui. Înainte de a pleca, Claudius a devenit conștient de un lucru: știe că Hamlet știe. Îndoiala s-a risipit și pentru unul, și pentru celălalt. E un moment crucial al relației dintre rege și prinț, iar, dacă ei și-au intersectat de multe ori privirile până acum, putem spune că abia acum se privesc (fie și o clipă) cu adevărat. Acesta este momentul în care criminalul și acuzatorul s-ar putea privi drept în față. Rolurile s-au sfârșit. Toate aparențele, nebunia prezumtivă a lui Hamlet, spectacolul de teatru au condus aici, la acest moment când toate măștile au căzut și „vedem“, tot pentru o secundă, adevărul. De acum, fiecare știe ce are de făcut.

Artaud

Artaud este un vizionar al teatrului, înfuriat de superficialitatea teatrală a vremii sale, adulmecându-i crizele, obsedat de natura sa originară. Nu este un creator spectacologic, dar simte mirosul sângelui, al începuturilor. Al întrebării inițiale:

ce este teatrul? După părerea lui Artaud, teatrul vremii sale păcătuia prin exces de limbaj, fiind legat indestructibil de acesta și de o rațiune seculară vlăguită. Așadar, teatrul devenise incapabil să mai aducă la rampă acele energii primare pe care regizorul le considera esențiale. Era, în fond, umbra unei arte care păstrase doar liniile vagi (axat pe idee și artificiu), ilustrând perfect reziduul corporalității organice. Pentru că teatrul nu mai avea forța de a schimba atitudinile înrădăcinate ale oamenilor față de viață, Artaud readuce în mijlocul scenei această materialitate inflamată (corpul), materia-sursă a teatrului. Și o împinge spre marginea prăpastiei, într-o mărturisire... „Prin asaltarea și răscolirea inconștientului, fizicalizarea evenimentului de teatru ar trezi spectatorii la viață, sensibilizându-i și intrându-le în piele, stimulându-le inimile și nervii”⁶. Ținând cont de faptul că rațiunea și limbajul își dovediseră limitele cunoașterii, Artaud putea clama plauzibil că teatrul poate exista independent de limbaj. Dar dacă limbajul trebuia sfârâmat pentru a atinge viața, cum cerea Artaud, atunci ce rămânea? Ce era această viață, cum putea fi surprinsă ea prin acea acțiunea directă, violentă pe care trebuie să o aibă teatrul? Vorbind despre acele energii și comportamente instinctuale dezlănțuite de o epidemie de ciumă, când oamenii se luptă pentru supraviețuire, în fapt de situațiile limită prin care trece omul, regizorul francez așeza deja corpul în fața morții. În acest sens, supliciuul teatral nu fusese aproape niciodată decât un semn sau o convenție, ceva care declanșează o criză, întotdeauna cauză a unor dezbateri etice sau politice. Dar niciodată nu reușise să fie el însuși, prin sine însuși miza unor violențe revelatoare. Niciodată nu reușise să stârnească acea reacție organică care să aducă în scenă incandescența cruzimii. Împins în afară, într-o exterioritate a sa, supliciuul corpului devenise discursul asupra supliciuului, ceea ce permitea o de-naturare a sa către ideologie, în sensul cel mai larg al cuvântului, fie că era vorba de modul în care se întocmea ordinea și valorile acestei lumi, sau de nedreptățile ei. Artaud



6. Shomit Mitter, Maria Shestova, *Cincizeci de regizori-cheie ai secolului 20*, traducere de Anca Ioniță și Cristina Modreanu, București, Editura Unitext, 2010, p. 67.

îi reda astfel corpului întreaga febrilitate organică. Însă dezlănțuindu-l în zona inconștientului, teatrul nu se desprindea doar de divertisment și de psihologie. Într-un sens mai larg, se desprindea și de politică, mai exact de acea politică vizibilă prin efectele sale coercitiv-dominatoare, care prindeau corpul înăuntrul unor puteri foarte stricte, care îl supun la constrângeri, interdicții și obligații, după cum spunea Michel Foucault.

Grotowski

Artaud spunea că, dacă teatrul ar fi fost capabil să dezvolte valoarea ideografică a gesturilor, atunci și-ar fi transmis apelul său către subconștient direct prin intermediul corpului. O idee care aproape că juxtapune concepțiile despre artă ale lui Artaud și Grotowski. Este de fapt ceea ce va încerca, și reuși în bună măsură, creatorul Teatrului Laborator câțva timp mai târziu. Artaud doar începuse discuția despre teatralitatea corporalității, fără să o aducă în scenă propriu-zis. Ceea ce inițiasse Artaud, va dezvolta Grotowski. De asemenea, blamul pe care îl aruncase francezul asupra limbajului îl va ridica regizorul polonez. Însă drumul e invers. Textul, sau personajul interesează doar în măsura în care devine relevant pentru omul-actor, al cărui ideal e sfințenia. Într-o muncă de cercetare asiduă, care poartă influențe din Stanislavski și misticism deopotrivă, tot acest proces de „auto-revelare“, de „auto-dezgolire“, de „scoatere a măștii de fiecare zi“ îi revine lui Grotowski. Încercând să-i redea corpului organicitatea, regizorul polonez elaborează o tehnică a deblocării actorului, a înfrângerii rezistențelor, spunând că, dacă un actor nu este în stare să-și învingă frica, dacă nu este în stare să-și depășească limitele, atunci nu este actor. Grotowski reduce importanța cuvintelor în scenă, în condițiile în care „Actorului i se cerea să fie mai puțin preocupat de interpretarea unui rol decât de folosirea caracterizării personajului ca metodă de auto-explorare. Avem de-a face aici cu un proces dureros, nemilos de auto-descoperire. Scopul unui spectacol nu era să joci un rol, ci să te arăți pe tine însuși în fața publicului“⁷.



7. *Ibidem*, p. 139.

Acest proces de auto-descoperire va ridica din nou problema suferinței, dar într-o nouă formă teatrală. La o adică, teatrul îi asigurase până atunci actorului un cadru de securitate. Tot ceea ce reprezenta acțiune scenică (oricâtă frică și milă ar stârni un spectacol din pricini violente) era ocrotit prin natura convenției. Totul era doar joc, nu exista vătămare reală. Această nouă teatralitate, distilată de relația la vedere a actorului cu munca sa, care căuta „semnul organic“, și nu „gestul comun“ și „care se dezvăluie printr-o tensiune extremă, printr-o despuiere completă, printr-o descoperire a propriei sale intimități“⁴⁸ aducea în scenă fiorul unei realități alienante nemaivăzute până atunci. Supliciuil corpului se impunea atenției cât să dea seama de dezechilibrele și nedreptățile acestei lumi. Dar tocmai pentru faptul că viața era nedreaptă în realitate, era nevoie ca suferința, la rândul ei, să fie reprezentată într-un mod cât mai real, în fapt – să fie adusă în scenă reală. Drept urmare, ea devine o expresie elementară, sau o „metodă de a-și prinde propriul său eu, ca pe un instrument cu care să ajungă la straturile secrete ale propriei personalități“⁴⁹. Așa cum mărturisesc cei care au lucrat, sau au văzut spectacolele regizorului polonez, actorul lui Grotowski era plasat în adevăratul sens al cuvântului în situația personajului. În mod concret, acest lucru însemna să-i facă față. Exemplul cel mai des adus în discuție este spectacolul *Prințul Constant*, în care Ryszard Cieslak suferea cu adevărat torturile aplicate. Actorul ieșea din scenă cu spatele însângerat. Nu e de mirare că „Grotowski trebuie să fi abandonat ideea teatrului ca iluzie și a îmbrățișat ideea teatrului ca realitate în cursul muncii la o piesă care cerea atât de mult din punct de vedere al sacrificiului actorilor săi. Grotowski credea că eul interior era scos la suprafață în mod explicit numai când omul era confruntat cu durerea în acest fel. Numai prin confruntarea cu situații de imensă durere fizică și psihică ființele umane obțineau respectul de sine necesar pentru a renunța la măștile sociale și pentru a fi ele însele“¹⁰.



8. Jerzy Grotowski, *Spre un teatru sărac*, traducere de George Banu și Mirella Nedelcu Patureau, București, Editura Cheiron, 2009, p. 10.

9. *Ibidem*, p. 11.

10. Shomit Mitter, Maria Shestova, *Cincizeci de regizori-cheie ai secolului 20*, ed. cit., p. 140.

Bausch

Artaud și Grotowski se apropiaseră de teatru prin corpul arhetipal. Ceea ce îi interesa pe acești creatori era o întoarcere radicală spre artă în sine, înspre acea teatralitate în care puteau smulge teatrului „instinctele“ sau „sfințenia“ sa. Acest lucru ducea inevitabil la fizicalitatea evenimentului, la o materialitate primară a lui. Dar, îndepărtând acele elemente care alcătuiau suprafața comportamentelor convenționale sub care se ascundeau marile gesturi, au îndepărtat indirect și posibilitatea de a-i lăsa politicului acel spațiu de manevră și control, pentru a-i putea depista ingerințele și pentru a înțelege cum se exercită constrângerile sale asupra corpului. Acest mod prezerva în fond legitimitatea unui *establishment* (nu întâmplător a putut Grotowski să creeze în timpul unui regim politic opresiv). Este o abordare pe care o va depăși Pina Bausch, ale cărei coregrafii și-au găsit tematică într-o serie de comportamente desprinse din realitatea cotidiană, fie că era vorba de acele comportamente care ilustreau caracterele, fie condiția socială a acestora, și care fuseseră până nu de mult subiectul teatrului. Bausch a continuat, la fel ca predecesorii ei, să exercite o acțiune directă și uneori violentă asupra corpului (în spectacolul *Caffe Muller*, din 1978, artista își lovește corpul în mod repetat de un perete). Dar, mai mult decât atât, prin modul în care chestionează suferința fizică în spectacolele sale, coregrafa germană revine la vechea temă a dezbaterii noastre: supliciu corpului ca spectacol teatral și spectacol politic. Așadar, Bausch reînnoadă supliciu de o mai veche legătură – politicul, doar că obiectul său de observație nu se mai referă la preeminența constrângerilor politice și a efectelor sale¹¹. Ea lasă să se înțeleagă că aceste constrângeri sunt deja înscrise în ADN-ul social al individului. Ce o interesează este explorarea segmentelor în interiorul acestui interval, interogațiile la adresa formelor de opresiune, internalizate în comportamentul uman. Ancorată



11. În *A supraveghea și a pedepsi: nașterea închisorii*, traducere de Bogdan Ghiu, Pitești, Editura Paralela 45, 2005, Michel Foucault afirma că „Dispariția supliciilor înseamnă dispariția spectacolului; dar înseamnă și slăbirea dominației asupra corpului“, p. 6.

în realitate, decodificând gesturi cotidiene, Bausch sapă doar aparent la mică adâncime. Cu toate că spectacolele ei pun deseori oglinda unei realități prozaice, întreaga sa coregrafie relevă faptul că „Expresia individuală e profund controlată – sau, mai precis, produsă – de condițiile materiale (obstacole fizice), de așteptări și de limite impuse de societate (tabuuri și reguli vestimentare și de comportament) și de contexte sociale (comunitatea)¹². Marcat de repetitivitate, gestul uman e deja un semn al comportamentului social/politic. Are un tâlc. Când întreaga kinestezie a corpului începe să fie decodificată (în forme de expresie artistică), vedem că „Rareori mișcarea este spontană, fiind condiționată social. În mod similar, că identitatea este acumulată prin repetiția performativă a tiparelor de mișcare codificate social – joacă și jocuri, ritualuri [...]”¹³ În mod auto-ironic, Bausch demonstrează că și în interiorul Artei, al acelei arte cu o estetică riguros-formală, se ascund, pe lângă standarde înalte (discursul oficial), forme de opresiune. În spectacolul *Bandean*, din 1980, o balerină dansează pe poante, în timp ce sângele curge dintr-o bucată de carne crudă pe care și-a pus-o strategic în încălțări. Ce frumos! – am spune, dacă n-am cunoaște suferința care se ascunde din-dărătul acestora.

Bibliografie:

- ALLAIN, Paul; HARVIE, Jen, *Ghidul Routledge de teatru și performance*, traducere de Cristina Modreanu și Ilinca Tamara Todoruț, București, Editura Nemira, 2012.
- BANU, George, *Shakespeare, lumea-i un teatru*, traducere de Ileana Littera, București, Editura Nemira, 2013.
- BUTLER, Judith, *Cadre de război – Figurile umanului și politicile suferinței*, traducere de Lelia Marcău, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2014.



12. Paul Allain, Jen Harvie, *Ghidul Routledge de teatru și performance*, traducere de Cristina Modreanu și Ilinca Tamara Todoruț, București, Editura Nemira, 2012, p. 50.

13. *Ibidem*, p. 51.

-
- ESCHIL, *Rugătoarele, Perșii, Șapte contra Tebei, Prometeu înlănțuit*, traducere, prefață și note de Alexandru Miran, București, Editura Univers, 1982.
- FOUCAULT, Michel, *A supraveghea și a pedepsi: Nașterea închisorii*, traducere de Bogdan Ghiu, Pitești, Editura Paralela 45, 2005.
- GROTOWSKI, Jerzy, *Spre un teatru sărac*, traducere de George Banu și Mirella Nedelcu-Patureau, București, Fundația Cheiron, 2009.
- KOTT, Jan, *Shakespeare, contemporanul nostru*, traducere de Anca Livescu și Teofil Roll, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969.
- MITTER, Shomit, SHEVSTOVA, Maria, *Cincizeci de regizori-cheie ai secolului 20*, traducere de Anca Ioniță și Cristina Modreanu, București, Editura Unitext, 2010.
- SHAKESPEARE, William, *Coriolanus*, traducere de Anca Ignat, Alexandru M. Călin, Lucia Verona, Horia Gârbea și George Volceanov, București, Editura Tractus Arte, 2018.
- SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, traducere de Violeta Popa și George Volceanov, București, Editura Tractus Arte, 2016.
- SOFOCLE, *Antigona*, traducere de Eusebiu Camilar, George Fotino și Dan Botta, studiu introductiv Ovidiu Drâmba, București, Editura Tineretului, 1958.