Symbolon Volume XIX. no. 2 (35)

Rolul spectatorului în creația colectivă a spectacolului de teatru de animație contemporan

Biatrice COZMOLICI PhD
University of Arts George Enescu, Iași
University of Arts, Târgu Mureș
cozmolici.biatrice@gmail.com

Abstract: Contemporary Animation Theater: Devising Method and Audience's Role in a Performance
With Brecht emerges epic theatre, which means a review of theatre's functions and mechanisms, towards creating a complex picture of the world through different means of expression, contributing, along with theatre of absurd's new avant-garde and H. Müller's disintegration of texts, to the formation of new aesthetic.
The idea of 'Character' disappears and the concept of 'Performer' takes place, which is rather a vehicle of discourse, submitted to the dynamic elements; the actor is part of a collective process, in a constantly connection with the audience. The relationship drama theatre-puppet theatre becomes stronger, more powerful in mutual influences.
Animation Theatre is based both on visual and collective components; pure psychology studies concerning the elements with great impact on communication can be supported by the animation theatre performance-audience relationship, as well; the audience, by 'receiving' and accepting scenic space as a space of reality he's being part of, wherein the action has no other time of existence than the present moment, wherein the actor is not a character but a partner that addresses to his physical reality, the audience is exposed to strong sensory effects, wherein the theatre, from an emotion generator, becomes a personal experience.

Keywords: *animation theatre; puppetry; audience's role; devising theatre; performance*

Universul teatral este guvernat de principiul sincretismului. Se compune și recompune, mereu, din imagini, sunete și emoții construite de regizori, scenografi, muzicieni, light-designeri, coregrafi, actori etc. Fiecare dintre ei și toți împreună determină o nuanțare a mesajului așa cum îl simte, înțelege, proiectează, dar și conform tehnicilor specifice domeniului său. Arta regizorală (care, din punctul meu de vedere, nu dispare în creația colectivă, ci se repoziționează) a fost și este marcată de multiple polemici. Voi extrage, pentru început aici, un exemplu cu privire la două concepte ce preocupă lumea artelor spectacolului: *natural* versus *teatral*. Astfel, în *Scrierile unui regizor* (1921),

Alexander Tairov atrage atenția asupra denaturării înțelesului atribuit ideii de a fi natural pe scenă și cum actorul contemporan a ajuns la convingerea că trebuie să „trăiască" personajul, nu să-l „joace". Urmând această cale, actorul pare că uită principiile interpretării teatrale și că naturalul, pe scenă, trebuie transmis prin mijloace teatrale. Alexander Tairov remarcă faptul că actorii „vii" au pierdut calitatea ludică în procesul creator și au ajuns să ignore legile adevărului teatral. Valoarea ilustrativă a textului, după cum este el adesea considerat ori investit de artiștii contemporani, şi naturalismul exagerat sunt combătute printr-o pledoarie pentru actorul sintetic şi pentru proprietăţile vizuale şi plastice ale teatrului, preconizând, într-o anumită măsură, tendințele actuale ale teatrului. Conform convingerilor sale, cuvântul ar trebui dat actorului doar „după ce a creat un *scenariu de mişcări*" (Meyerhold 2004, 251), astfel încât textul montat să nu fie unul jucat doar de costum şi de machiaj, iar cel ce interpretează să devină un „spunător inteligent", desprinzându-se, în felul acesta, de calificativul său de artist.

Aceste idei sunt rezultate ale mișcării simboliste, de la sfârșitul secolului al XIX-lea și au avut drept efect scăderea numărului de spectatori, dublat, însă, și de căutări exprimate, de exemplu, prin volumul de piese[1] apărute după *Pelléas și Melisande* (expresie a simbolismului teatral, 1892) a lui Maurice Maeterlinck.

Piesele simboliste aveau drept obiectiv principal căutarea și corelarea triadei sunet-culoare-emoție, și au precedat producția spectacolelor cu caracter sinestezic, ca urmare a accentului pus pe muzicalitatea frazei, în defavoarea semantică, alături de redarea stărilor psihologice prin intermediul corpului, mai mult decât prin explicarea lor prin cuvinte / dialoguri (Innes 1993, 19-22).

Maurice Maeterlinck și piesele sale produse la *Théâtre d'Art*, constituie piese de referință pentru simbolismul teatral. Direcțiile teatrale trasate vor fi abordate și de Alfred Jarry. Maurice Maeterlinck utilizează, chiar din prima sa piesă — *Prințesa Maleine* (1889), imagini subliminale și descrie realitatea prin evocarea valorilor simbolice, nu prin intermediul contextelor sociale, ca până atunci.

Pelléas şi Melisande este, cel mai adesea, considerată a fi creația în care sunt însumate tendințele simbolistice ale lui Maurice Maeterlinck. Remarc aici o expresie a contrastelor (aparente) discursiv-nediscursiv, text-imagine, retorică lingvistică-retorică a imaginii, care devine caracteristica principală a tot ceea ce înseamnă teatrul de avangardă, explicând, totodată, activitatea (direcția) creatoare dezvoltată de Alfred Jarry:

[1] *Pelléas şi Melisande* a reprezentat, în acea vreme, o sursă de inspirație pentru compozitori precum: Gabriel Fauré (o suită extrasă din muzica incidentală compusă tot de el pentru producția londoneză a lui Maurice Maeterlinck, 1898), Claude Debussy (a compus opera cu același nume, 1902), Arnold Schoenberg (profesorul lui John Cage, poemul simfonic sub același nume, 1902 - 1903), Jean Sibelius (muzica incidentală pentru producția piesei, de la teatrul din Suedia, Helsinki, 1905). (Ashley 2008; *Wikipedia* s.v. Pelléas et Mélisande, s.v. Arnold Schoenberg).

> Eu zic că acest limbaj concret, destinat simţurilor şi independent de cuvânt, trebuie să satisfacă mai întâi simţurile , că există o poezie pentru simţuri aşa cum există una pentru limbaj, şi că acest limbaj fizic şi concret la care fac aluzie nu este cu adevărat teatral decât în măsura în care gândurile exprimate de el scapă limbajului articulat.
>
> Artaud 1997, 32

Preocuparea lui Maurice Maeterlinck (și a simboliștilor, în general) pentru muzicalitatea textului, a sonorităților eufonice și exprimarea stărilor interioare prin mijloacele sugestiei, a influențat și pantomima în spațiul francez, reprezentată de creatori de marcă precum: Étienne Decroux, Jean-Louis Barrault și Marcel Marceau. Această evoluție, alimentată de interesul față de expresia mută și simbolică a existenței — în principal, datorat convingerii că, în fața cuvântului, din punct de vedere emoțional, instrumentele non-verbale de redare a realității au un impact mai puternic asupra spectatorului, determină simboliștii să se aplece către mijloacele de expresie ale teatrului de animație care, până atunci, erau asociate cu divertismentul popular, rudimentar. Remarc faptul că Maurice Maeterlinck a scris *Drame pentru marionete*, respectiv *Alladine și Palomides, Interior, Moartea lui Tintagiles*, în care adoptă un stil ce se îndepărtează de analiza psihologică a personajelor, de construcția unor fraze consistente și a unui discurs cu legături logice între fraze. Tehnica dramaturgiei destinate marionetelor face, astfel, un nou pas în traseul său estetic.

Conceptul de „actor supramarionetă", teoretizat de Gordon Craig, care a marcat începutul secolului al XX-lea, s-a dezvoltat în paralel cu convingerile lui Maurice Maeterlinck referitoare la faptul că păpușile ar fi cei mai potriviți interpreți pentru piesele sale timpurii. În acest context, ia naștere și una dintre cele mai însemnate creații ale teatrului modern, cu o puternică influență asupra teatrului de avangardă — trilogia *Ubu* a lui Alfred Jarry.

Maurice Maeterlinck, Alfred Jarry, Gordon Craig au fost printre creatorii preocupați și de reformularea noțiunii de actor. Ei mută ideea de spectacol bazat pe cuvânt, de actor dependent de interpretarea textului, spre cea a spectacolului bazat pe imagine, pe simbol și metaforă. Argumentarea, fundamentul sinestezic, total, de actor detașat, devine în viziunea acestora, ceea ce și Heinrich von Kleist observase cu o sută de ani în urmă: „Vedem, deci, că în măsura în care, în lumea organică, reflecția se întunecă și devine mai slabă, grația iese la iveală" (Kleist 1997, 6). Discursul principal care, desigur, trebuie tratat în întregul său (amintesc aici de Poetica lui Aristotel, dar și opera lui Platon), precum și problematica artei actorului european al vremii, influențate de naturalism și realism, chestionează șansa împlinirii unui teatru utopic, din perspective diferite, dar reunind aceleași idei: actorul ideal și teatrul total proiectate în păpușă și în teatrul de animație.

Povestea merge mai departe și polemicile continuă. În aceste condiții, putem înțelege de ce astăzi, spectacolul de teatru în general – cel de animație în particular — dezvoltă tot mai mult latura vizuală și creația colectivă. Studiile dedicate acestei teme sunt numeroase și, multe dintre ele – provocatoare. Amintesc, în acest sens, de lucrarea lui

Hans-Thies Lehmann — *Teatrul postdramatic*, care dezbate subiectul privind reforma artei actorului, din punct de vedere al psihologizării, al corpului ca „instrument" de comunicare, al colaborării artistice, în completarea artei dramatice și nu în defavoarea acesteia, fără a-i afecta vreun moment caracterul dramatic. Lehmann aduce în atenție faptul că aceste concepte estetice pot fi considerate premergătoare discursului teatral postdramatic, scanând fenomenele ce constituie puntea de trecere dinspre secolul al XIX-lea, înspre secolul al XX-lea, dinspre modern înspre postmodern, pas cu pas, în încercarea de definire a unor noi modalități de creație teatrală, noi tipuri de spectacol, dar și de antrenare a actorului, care să servească noii direcții artistice, făcând loc unei epoci marcate de experimente. În paralel cu Maurice Maeterlinck și simbolismul, Lehmann identifică, în avangarda istorică, începând cu polemicile iscate de *Ubu Roi* al lui Alfred Jarry, considerate ca reprezentând faza incipientă de „reteatralizare a teatrului", prin spargerea convenţiilor şi continuând cu mişcarea futuriştilor (impulsuri agresive), a suprarealiştilor (logica visului) şi a dadaiştilor (elogiul nonsensului), consecințele relației spectacol-spectator:

> DADA, futurismul şi suprarealismul vizează agresiunea la nivel de gând, atacul sufletesc-nervos şi chiar şi corporal asupra spectatorului. Bogată în urmări asupra esteticii teatrului a fost mutaţia fundamentală de la operă la eveniment [...] ideea că o operă teatrală ar putea genera coerenţă trebuie să cadă în desuetudine: un teatru care include acţiunile şi observaţiile publicului ca element constitutiv al propriului său act nu are posibilitatea, nici practică, nici teoretică, să se închidă într-un întreg.
>
> Lehmann 2009, 74-75

Odată cu Brecht, se conturează *epicizarea teatrului* ceea ce înseamnă o reexaminare a funcţiei şi a mecanismelor teatrale, în vederea creării unei imagini complexe a lumii, prin diferite mijloace de expresie scenică, contribuind, alături de noua avangardă a teatrului absurd și dezintegrarea dialogului în textele lui Heiner Muller, la formarea noilor estetici, inclusiv a celor premergătoare creației colective și a teatrului postdramatic.

Teatrul postdramatic reprezintă o consecinţă a tendinței umane spre percepția simultană și din mai multe perspective, rezultată din invazia tehnologică în cotidian. Informaţiile circulă în acelaşi timp, pe mai multe canale de percepţie, fără nici o legătură directă între ele, iar asta conduce la o modificare şi o reconfigurare a peisajului teatral. Teatrul postdramatic este un teatru al prezenței, în care textul nu mai reprezintă o necesitate:

> În formele teatrale postdramatice, textul care este pus în scenă (atunci când e pus), nu mai este conceput decât ca o componentă cu drepturi egale a unui context general gestual, muzical, vizual etc. Clivajul dintre discursul textului şi acela al teatrului se poate lărgi până ce devine o discrepanţă expusă deschis şi chiar până la dispariția oricărei legături.
>
> Lehmann, 2009, 53

Pentru actor, acest aspect presupune un proces colectiv, în permanentă raportare și colaborare cu publicul. Dispare ideea de „personaj" cu evoluție în timp și spațiu și apare conceptul de „performer" care e mai mult un vehicul al discursului supus elementelor dinamice, redat prin emoție, energie, mișcare, imagine. Relația teatru dramatic-teatru de păpuși devine tot mai strânsă, influențele reciproce tot mai puternice.

Teatrul de animație se bazează pe componenta vizuală și colectivă. Istoria acestei arte, dar și tendințele contemporane definesc sensul dezvoltării metodelor de transmitere a mesajului prin intermediul comunicării non-verbale, rezultate în urma creației colective. Studiile psihologiei pure, referitoare la elementele de impact în comunicare, pot fi susținute și cu privire la relația spectacol de animație-spectator.

Aristotel argumenta că arta este o imitare mimetică a realității. Cu alte cuvinte, arta, în cazul de față, teatrul de animație, selectează și îmbină, reunește o serie de imagini pe care spectatorul le identifică în experiența sa cotidiană. Schimbarea fundamentală pe care arta participativă (puternic influențată de avangardism) o aduce în relația spectacol-spectator, despre care Claire Bishop susține că „artistul […] devine un colaborator și un producător de situații […] publicul devine co-producător sau participant [la actul artistic — n.n.]" (Bishop, 2012, 2), chestionează rolul acestuia în creația artistică și felul în care manifestarea culturală devine parte din viața de zi cu zi. Actul artistic devine o legătură între identificarea banalului cotidian și provocarea de a trăi o nouă experiență socială, prin intermediul spectacolului. Această schimbare, de raport și raportare, schimbă spectatorul pasiv într-unul activ, implicat — el intervine „aici" și „acum" la ceea ce vede.

Formulele de teatru avangardiste reeducă publicul la nivel de receptare și interacțiune, prin renunțarea la iluzie și prin fragmentarea imaginii de ansamblu (cu evoluție în timp și spațiu) în tablouri de sine stătătoare, independente, în care narativa vizuală clasică dispare — provocând astfel publicul. Cu alte cuvinte, spectatorul, receptând și acceptând spațiul scenic ca pe un spațiu al realității din care face parte, în care acțiunea nu are alt timp de desfășurare decât momentul prezent, în care actorul este nu un personaj ci un partener care se adresează realității sale fizice, este expus unor efecte senzoriale puternice, în care teatrul, din generator de emoție, devine o experiență personală:

> Așa cum sugerează Brook, rolul audienței este de a *asista* actorul, prin implicarea totală în spectacol și prin predarea propriei prezențe în slujba spectacolului. În consecință, adevăratul rol al spectatorului nu este cel de „consumator", care „ia" în mod pasiv de la performeri, ci unul de „dăruire" — de ajutor al interpreților în procesul de creație al performance-ului.
>
> Loxley 1983

Așadar, odată trecut spectatorul dincolo de granița „privitului", accentul cade pe interacțiunea directă și nu pe aspectele hermeneutice, interpretative prin: implicarea fizică a publicului în acțiune (așa cum se întâmplă în *Performace Group*-ul lui Richard Schechner), tratarea spectatorului ca martor (după cum propune teatrul lui Grotowski) sau chiar invitarea la intervenția directă și schimbarea cursului / acțiunii /

desfășurării evenimentelor (asistarea pasivă versus atitudine). În teatrul de animație, aceste încercări sunt, încă, timide, aspect explicat prin faptul că principalul emițător este obiectul animat și nu corpul actorului, care apare alături de păpușă, iar păpușa, prin definiție, apelează la iluzie. Într-o astfel de cheie logică, publicul, fiind plasat în ipostaze asemănătoare, este supus unor mutații similare. Mai mult, raportul și raportarea spectacol-spectator trebuiesc (re)definite pe planuri multiple: actor-obiect, obiect-spectator, spectator-actor, actor-obiect-spectator.

În acest context, se explică de ce această artă are, de multe ori, un impact mai mare asupra publicului: pentru că beneficiază de „puterea elementelor prime ale teatrului: puterea măștii, a gestului, a mișcării, a intrigii" (Meyerhold, 2004, 250-252).

Treptat, supremaţia textului a scăzut şi în teatrul dramatic. Din ce în ce mai mulţi adepţi ai scenei „vii" susţin importanţa caracterului vizual, a expresivităţii corporale, a creației colective. Granițele dintre arte se topesc din ce în ce mai mult. Menţionez că aceasta nu înseamnă ignorarea conţinutului ideatic și / sau emoţional ci, mai degrabă, o șlefuire a modalităţii de transmitere a acestora, o căutare mai precisă a esențelor, așa cum sesiza şi Alfred Jarry, făcând referire la păpuşi: „Felul lor de a abstractiza natura umană reprezintă emoţia la un nivel general şi simplifică o însuşire de fapte la esenţa lor. [...] expresia întregindu-se în mintea spectatorului şi nu pe scenă" (Innes, 1993, 21). Jarry a pledat pentru educarea actorul dramatic, în acest sens, propunând, printre altele, ca în jocul lui să întrebuinţeze masca şi limbajul gestual stilizat. A sperat ca printr-un astfel de exerciţiu să forţeze interpretul să acorde o atenţie deosebită tuturor mijloacelor de exprimare, pentru a ajunge la o formă esenţializată, înălţând funcţia personajului spre cea de tipologie.

Alfred Jarry urmărea, dincolo de o anume viziune estetică, impactul asupra publicului, care, astfel, ar putea să perceapă rezultatul scenic la un alt nivel și să rezoneze în mod direct cu interiorul şi experienţa proprie de viaţă. Transformarea caracterului particular al personajelor interpretate, într-unul general, oferă publicului posibilitatea de a reflecta asupra mesajul emis, în funcţie de particularităţile individuale identificate în generalul transmis.

Metafora vizuală și cea sonoră se contopesc și dau sensuri noi. Imaginea capătă vigoare prin sunet (fie el articulat sau nearticulat, muzical, armonios sau disonant). Important e sensul căutării și al alegerii acestora:

- nivelul interacţiunii, al implicării emoţionale şi cognitive;
- tipul de comunicare vizată: o comunicare informativă/defensivă, persuasivă sau chiar una agresivă, declanşatoare de polemici. În ultima situaţie menţionată, receptorii cei mai agresivi pot fi consideraţi criticii teatrali;
- codurile utilizate: preponderant sonore şi nonverbale în cazul spectatorului, şi poliforme, în cazul creatorului (păpuşarului);
- natura / tipologia conţinuturilor, care poate limita sau facilita actul de comunicare şi, implicit, atitudinea faţă de spectacolul receptat.

Ciobotaru, 2006, 51-52

Dincolo de polemici și diferențe se poate identifica o preocupare comună: căutarea imaginii ideale a actorului și a sensului acestuia în spațiul scenic. Deși preocupările pentru descifrarea mecanismelor ce stau la baza producerii și receptării mesajelor artistice sunt copleșitor de numeroase în toate universitățile de top din lume, în țara noastră, ele se află încă în umbră. În acest sens, îmi vom asuma riscul propunerii unei perspective care să apropie scena păpușilor de neliniștile conceptuale contemporane. Toate aspectele teoretice prezentate sunt, de fapt, argumente ce susțin ideea de sinteză și creație colectivă, prezente în artele spectacolului contemporan. *Devising theater* (cu sau fără păpuși) s-a născut dintr-un proces de reformulări și sinteze scenice și teoretice îndelungat, viu și în plină desfășurare.

BIBLIOGRAFIE

ARTAUD, Antonin, 1997. *Teatrul şi dublul său.* Traducerea Voichiţa Sasu şi Diana Tihu-Suciu. Cluj-Napoca: Echinocțiu.

ASHLEY, Tim, 2008. The Perfect Triangle [online]. *The Guardian*. [Accesat la 05 ianuarie 2019] Disponibil la: https://www.theguardian.com/music/2008/jan/04/classicalmusicandopera.theatre

BISHOP, Claire, 2012. *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship,* London: Verso.

CIOBOTARU, Anca, 2006. *Teatrul de animaţie – între magie şi artă*, Iaşi: Princeps.

INNES, Christopher, 1993. *Avant Garde Theatre 1892-1992*, London: Routledge;

KLEIST, Heinrich von, 1997. *Despre Teatrul de Marionete*. Traducerea Ioan Constantinescu. Iaşi: Junimea.

LEHMANN, Hans-Thies, 2009. *Teatrul postdramatic.* Traducerea Victor Scoradeț, București: Unitext.

LOXLEY, B. Robert, 1983, Roles of audience: aesthetic and social dimensions of the performance event. *Literature in Performance, v*ol 3, no. 2/1983.

MEYERHOLD, Vsevolod, 2004. Baraca târgului. În BANU, George și TONITZA-IORDACHE, Michaela, 2004. *Arta teatrului*, Ediţia a II a, Bucureşti: Nemira.

Wikipedia. The Free Encyclopedia. [Accesat la 05 ianuarie 2019] Disponibil la: https://en.wikipedia.org.