Regia de operă prin gândirea geometrică a spațiului

DOI : 10.46522/S.2026.01.26

Alba Simina STANCIU PhD
"Lucian Blaga" University of Sibiu, Faculty of Arts and Letters
alba.stanciu@ulbsibiu.ro

Abstract: Opera Stage Directing Through Geometric Thinking of Space
Contemporary performance, which concerns an area less approached in theoretical analysis, opera, whose theatricality follows a galloping rise stimulated by reforms and interdisciplinarity, has become in recent decades one of the most provocative and interesting artistic products. Like theater, the change in the physiognomy of the musical scene is due to the influence of avant-garde tendencies, conjugated with the theater's reform attempts, with the image influenced by the visual arts and its specific thinking. The densification of theatricality is undoubtedly the consequence of the path of the above mentioned visual turning points, starting from the symbolic-minimalist approach to the scenic space (Wieland Wagner) to the direction's interest in investigating "pure" geometric forms assembled in various artistic configurations, influenced by Bertolt Brecht's "scenic rewriting". The dramaturgy of the musical performance, beyond the vital connection with the musical score, includes the image decided by the plastic form. The German perimeter excels in this direction, and can be framed in periods destined to establish a coherence in the direction of constructing a theatricality through the language of abstract form, of a conceptual, post-conceptual or postdramatic scenography. Geometric experiences influence in a beneficial way the image of the stage, a strategy triggered by the Bauhaus center and Oskar Schlemmer, a trend followed by openings towards other disciplinary collaborations (Berliner Ensemble, etc.). The purpose of German direction and scenography after 1968 reaches its culmination in the scenic proposals brought by the Regieoper movement, by the experimental openings and the favoring of the priority of the plastic artist, who intervenes in this ascending process of theatricalization of the opera.
.

Key words: *theatricality, reform, geometry, interdisciplinarity, postdramatic.*

Dincolo de virtuozitatea necesară interpretării muzicale, reprezentația de operă - în ciuda îndelungatei sale reticențe pentru intervenții invazive din afara domeniului său specific, cum ar fi regia inspirată de reformele teatrale față de care a avut o lungă poziție ostilă - deschide în mod paradoxal calea pentru cele mai îndrăznețe schimbări ale punerii în scenă. Termenul leitmotiv „teatralizare" și mai ales remodelarea teatrală continuă a genului demonstrează o bază construită pe concepte legate de compoziția operei. Pornind de la *Gesamtkunstwerk*-ul wagnerian, de la viziunea completă a spectacolului

vizat de compozitorul german care subliniază necesara „atenție orientată spre scenă” (DiGaetani, 2013, 176), ce justifică imaginea continuu amplificată prin extensiile tendințelor deconstructive, postdramatice sau prin recentul „nou materialism” al teatrului german, aceste atitudini experimentale sunt stimulate de viziuni care au combinat rațiunile manageriale cu actualizarea genului.

„Arta totală” face trimitere și la experimentele de la Bauhaus, care - în anii 1920 și începutul anilor 1930 - erau foarte departe de intențiile megalomane ale scenei muzicale, stimulează consecințe artistice ce devin definitorii pentru regie și scenografie (Smith, 2007, 8). Un exemplu relevant este scena asociată cu *Noul Bayreuth*, a cărei fizionomie și consistență simbolică a imaginii artistice au fost decise de Wieland Wagner în anii 1950, prin păstrarea valorilor esențiale legate de elitismul vital al genului muzical, dar care în același timp flexibilizează posibilitățile regizorale, prin filtrul evenimentelor momentului și ale schimbărilor survenite în abordările scenografice ale operei. Imaginea abstractă stimulată de *Noul Bayreuth* justifică construcția geometrică și simbolistă ulterioară a imaginii, regizorul-scenograful gândind un perimetru destinat operei prin teme vizuale austere, conceptuale, consolidând treptat viziunea unei opere care odată cu anii ‘70 este influențată de direcțiile derulate în teatrul german „[...] care trece prin schimbări majore, nu doar în stilul estetic, ci și printr-o reorganizare cel puțin la fel de fundamentală ca oricare alta de la sfârșitul celui de-al Doilea Război Mondial” (Carlson, 2009, 196).

Insistând asupra inevitabilei paralele între teatralizarea scenei de teatru și opera din zona germană, ambele demonstrează puncte comune fixate de direcțiile scenografiei abstracte care contribuie în mod inedit și eminamente plastic la ideea de „artă totală”, generos practicată de scenografii noului curent, inițial în favoarea scenei de teatru (Carlson, 1993, 481). Privită ca o extensie a „teatrului de regie” (*Regietheater*), mișcarea *Regieoper* din anii '70 înaintează o gândire opusă față de tradiționala abordare „corectă” a teatrului muzical definită ca *Werktreue* (Dinkgräfe, 2018, 54). Interesantele argumente ce susțin aceste schimbări, care dincolo de varietatea soluțiilor inspirate de Wieland Wagner, Walter Felsenstein și mai ales Bertolt Brecht, stimulează transformarea componentei vizuale a operei într-o „hartă” a referințelor abstracte, create prin intermediul instrumentelor artelor vizuale. „Spațiul gol” și geometria reprezintă o prioritate a acestor interese, orientând căile teatralității operei prin strategii de minimalizare, redefinind-o din punct de vedere estetic. Tendințele artistice care continuă modelarea imaginii scenice, de la simbolism la „noul materialism”, demonstrează faptul că spațiul este principalul material al regiei prin instrumentele scenografiei, ambele devenind un amestec justificat fie prin dubla implicare a artistului responsabil de punerea în scenă (regizor și scenograf ca în cazul lui Wieland Wagner), fie prin formule colaborative care s-au răspândit în anii '70, precum modelul creat de Patrice Chéreau și Richard Peduzzi (*Ring*-ul din 1976), abordări urmate de multe alte „combinații”. Scena de la Bayreuth - benefică artiștilor a căror poetică trimite la strategiile brechtiene compatibile cu „rescrierea scenică” - duce la o complexitate aparte a texturii teatrale în operă, stimulată și de generația de regizori germani de după 1968. Este consolidată o nouă dramaturgie a

spectacolului, datorită extinderii tehnicii scenice și, de asemenea, prin densificarea imaginarului artistic „amplificat" de deconstruirea mizanscenei în componente destinate evaluării de către atitudinea critică a audienței. Ajuns în perimetrul scenei, cu o pregătire inițială în artele vizuale, scenograful transferă "înspre și dinspre" zona muzicală această gândire specifică, echilibrul și proporția, stabilind o gramatică a noii teatralități "imaginea deseori fiind identificată cu stilul unui anumit designer"(Aronson, 2005, 14), ca un instrument prioritar al procesului de teatralizare, avansând continuu prin etape cum sunt designul modern sau postmodern, spre un univers complex gândit ca „o reamintire disonantă a faptului că nici un punct de vedere nu este posibil, nici chiar într-o singură imagine" (Aronson, 2005, 14).

Așadar, ideea centrală a prezentului studiu este concentrată asupra conjugării componentei teatrale a scenei muzicale elitiste cu reformele teatrului influențate, la rândul său, de direcțiile scenografiei. Acesta urmărește mutația componentei vizuale, care este firul de legătură dintre etapele scenografiei ce au ca centru geometria și formula abstractă a spațiului scenei, dezvoltate odată cu ideile avangardelor europene provenite din sfera artelor vizuale, "realfabetizând" scena prin forme primare: cerc, triunghi, pătrat, cilindru.

De la „geometrizarea" spațiului scenic la transformarea imaginii în scena muzicală contemporană

Primele referințe care confirmă recursul teatralității la forma geometrică aduc în discuție două momente principale de turnură. În primul rând, este vorba despre ideile funcționale transmise de constructivismul rus, de fizionomia scenei asociată cu Vsevolod Meyerhold, Liubov Popova sau Varvara Stephanova în anii 1920. Dincolo de elementele tehnice care remodelează imaginea actorului în mișcare în perimetrul scenei, primul impact este creat de compoziții care vizează forma „pură", unde „Meyerhold a văzut posibilitatea unei schele utilitare, multifuncționale, care putea fi ușor demontată și montată în orice mediu. Mai mult, această «anti-artă» industrială recunoștea practicabilitatea drept unic criteriu și condamna tot ceea ce era doar descriptiv, decorativ sau atmosferic"(Brown, 2016, 178). Prin urmare, scena este concepută ca o mașină destinată corpului actorului având figura lui Liubov Popova în prim-plan, o reprezentantă a curentelor avangardiste care gravitează în jurul gândirii geometrice (unde forma devine una dintre priorități). Direcția plastică-funcțională a noii estetici este fixată prin intermediul acestor instrumente, impunând o dramaturgie unică a componentei vizuale.

Predilecția pentru o scenografie care evoluează și se contopește cu mișcarea interpretului, care activează și este activată la rândul său de corpul în mișcare, este evidentă. Mai mult decât eliminarea decorativismului inutil, scena este încă supusă textului dramatic, dar concepută prin ideile constructiviste. Mizanscenele subliniază momentul unirii esteticii și funcționalității urbane cu fizionomia teatrului, ca o combinație ce multiplică posibilitățile expresive ale spectacolului. Forma geometrică, volumul, arhitectura - create din platforme suprapuse - evoluează în paralel cu

actualizarea violentă, cu prezența justificată a elementelor tehnice, combinând imaginea non-reprezentațională cu mișcarea fluidă a corpului interpretului, completând astfel componenta vizuală.

Stabilind repere care mențin aceste tendințe în care prioritatea este excluderea detaliilor decorative și, în același timp, eliminarea interpretării afective individualității, tot în anii 1920 la Bauhaus, Oskar Schlemmer abordează noua teatralitate prin „variații nesfârșite asupra matematicii/geometriei în structura corpului uman și fizionomia sa" (Trimingham, 2011, 51). Rațiunile plastice ale geometriei conturează consistența teatralității, aducând-o la un numitor comun centrat pe formă, elementul care construiește spectacolul. Într-o perioadă care militează împotriva formulelor osificate ale produselor artistice blocate în viziuni tradiționale și realiste, imaginea abstractă este principalul leitmotiv al noii dramaturgii a mizanscenei, bazată pe construirea unui „spațiu «neimitativ»... desenând geometria suprafeței scenice, adică făcând vizibil punctul său central, precum și axele, diagonalele și curbele" (Trimingham, 2011, 51). Variantele geometrice ale designului scenic sunt susținute de energiile constructiviste, care întăresc ambițiile modernismului în maniera a ceea ce William Smock numește „limbajul viziunii" (Smock, 2014, 55), care renunță la ornamente inutile, urmărind funcționalitatea prin implicarea unor materiale noi (sticlă, metal), prin evidențierea calităților expresive ale unui spațiu abstract și ale unui corp mecanic. Consecințele estetice și emoționale stimulate de interesul centrului Bauhaus pentru *Gestalt* (formă) (Smock, 2014, 55), tendința de a jongla cu forme, culori și tonuri, explorează toate aspectele și efectele imaginii asupra publicului, speculând zona de confort sau dezechilibru datorate proporției și cromaticii. Abordarea este orientată treptat către o latură științifică-plastică a imaginii, care devine o „lege" vizuală a spațiului performativ.

„Momentul" Bauhaus și intervenția pictorilor în gândirea perimetrului scenic, în care prezența lui Kandinsky, Paul Klee sau Laszlo Moholy Nadj sunt prioritare, reprezintă una dintre primele etape ale transferului regulilor spațiului plastic în experimentalismul inspirat de *Gesamtkunstwerk*-ul wagnerian. Imaginea geometrică inițiată de Schlemmer devine punctul de sprijin al dramaturgiei spectacolului (decisă de scenografia care avansează în perioada de mijloc a secolului XX), adăugând în deceniile următoare, combinații cu strategiile brechtiene prin dezmembrarea elementelor, implicând extensii ale noțiunii *Verfremdungseffekt*, prin adaptarea formei umane la forme geometrice.

La prima vedere, legătura dintre schimbările imaginii plastice care duc spre interdisciplinaritate este stimulată de extensiile experimentale ale mentalității artistice în etapa următoare, anii '50 și '60, cultivate de centrele americane favorabile avangardei (*Black Mountain College* sau *Judson Dance Theatre*).

Urmând această direcție, reprezentația de operă va stârni reacții și aprecieri contrastante. Procesul de simplificare a coordonatelor spațiale nu poate rămâne fără repercursiuni asupra fizionomiei scenice a teatrului muzical, odată cu intrarea regizorului care adoptă instrumentele abundentelor reforme teatrale din perioada de

mijloc a secolului XX. Necesarul traseu al legăturilor, al identificării unor trăsături comune între Bauhaus și mizanscena creată ulterior de regizorul-scenograf (cazul lui Achim Freyer sau Robert Wilson) va întări viziunea unei teatralități generate prin rigorile spațiului abstract, recognoscibilă în spectacolul de la sfârșitul secolului al XX-lea și al XXI-lea, funcționând ca o extensie continuă a avangardelor.

Scenografia, de la platforme industriale la un „oraș invizibil"

O temă predominantă în scenografia producțiilor de operă, dezvoltată în perioada de mijloc a secolului al XX-lea, este „spațiul gol" - văzut mai puțin prin filtrul regizorului Peter Brook și mai mult prin estetica simbolistă - care a preocupat fantezia regizorilor a căror intervenție este sinonimă cu reforma teatrală. Aceștia avansează spre viziuni compatibile cu tendințele minimaliste ale artei contemporane, spre preferințe pentru verticalitatea infinită a spațiului urban. Inspirată de diverse idei prin care se creează punți între simbolismul deja menționat de origine appiană și avansul abordării conceptuale a spațiului, opera - prin intermediul unor scenografi precum George Tsypin - își demonstrează interesul pentru teme scenografice ce conturează un univers amorf în continuă transformare, evoluând într-un dinamism ce conturează adevărate dramaturgii ale spectacolului, combinate cu sensibilitatea și forța expresivă a partiturilor muzicale. Preocupat de teme precum abisul și consistențele sale sacre (*Saint François D'Assise*), urmate de ruine, schițe urbane sau idei post-apocaliptice (*L'amour de loin*), George Tsypin demonstrează - începând cu anii '90 (momentul interesului său pentru operă) - interese pentru formă, specific avangardei ruse, extinzând concepțiile suprematiste inspirate de Malevich spre scena operei. Anii '90 sunt relevanți pentru stilul scenic al lui Tsypin, prin aducerea unor propuneri în operă sau oratoriu ce combină aspirațiile sale de arhitect, ce conturează o viziune a urbanismului contemporan și, în același timp, utopic, prelucrate prin scenografii sau instalații ce aduc teme cosmogonice, prin apelul artistului la forme pure, sfere și cercuri concentrice. Acest aspect implică tema „vidului negru" ce devine suportul dramaturgiei sale spațiale, generând o scenografie ca entitate activă, ca element vital ce combină viziunea arhitecturală a planului vertical cu decupaje spațiale, cu forme sculptate transparente și imateriale prin care se conturează forme abstracte, conceptuale, universale. Tema „orașul invizibil" aderă la ideile și contradicțiile postmodernismului, devenind compatibilă cu teatrul postdramatic al lui Lehman, interpretările mizanscenei plonjând în universul fantastic prin fuziunea dintre arhitectură, sculptură și instalații, vitalizate de muzică (o idee wagnerian-appiană, justificată de interesul designerului pentru operă). Orașul viitorului sau ruina apar ca oglinzi ale urbanismului contemporan, (metalul și sticla), o idee predominantă ce corespunde viziunilor constructivismului rus prin care acesta creează spații imateriale prin transparențe, vizând un context universal. Imaginea nu este investită cu o formă finală, ci se află în continuă creștere și acumulare de niveluri semantice, care fie își au originea, fie converg spre tema „abisului", o idee extinsă de la David Borowsky, prin care sunt conturate peisaje post-apocaliptice vitalizate de un univers de lumină, vizând „arhi-sculpturi

scenografice care au tipificat cu siguranță redefinirea radicală a parametrilor scenografiei teatrale prin intermediul unor materiale noi" (Salter, 2010, 77).

Trasând o punte între ideile scenografului rus și cele ale regiei, geometria primește valențe polifonice, o metodă convenabilă pentru regizorul Peter Sellars, al cărui obiectiv este de a „da formă" muzicii, de a o materializa prin substanțe contemporan-universale, prin soluții urbane recognoscibile, transparente, simbolizând în egală măsură infinitul și ambiguitatea. Decupajele de forme abstracte sau geometrice plonjează într-un univers suprarealist, în abisul inconștientului (*Oedip Rege*) sau în texturi grafice naive (*Flautul fermecat*). Strategia este evidentă și în colaborarea cu regizori care, deși nu sunt menționați de Lehmann în al său *Teatru Postdramatic*, îi extind potențialul, așa cum este cazul lui Julie Taymor pentru lucrările menționate mai sus. În *Flautul fermecat*, geometria este conturată prin cristal și efectele caleidoscopului, prin consolidarea transparențelor postdramatice prin care opera trece în universul imaterial, metafizic. Termenul central al poeticii lui Tsypin este „alchimia", următorul nivel de fuziune wagneriană de tip *Gesamtkunstwerk*, care vitalizează vidul negru, primind valențele unei arte oculte. Împreună cu un regizor reprezentativ al „teatrului postdramatic", Peter Sellars, Tsypin în *Saint François d'Assise* folosește tema „catedralei constructiviste" (Salter, 2010, 78), vizând conturarea unui spațiu spiritual, prin referințe universale și atemporale coagulate în structura de platforme și sticlă încărcate de sugestii gotico-suprarealiste, structuri neterminate, cu vârfuri care accentuează megalomania imaginii. Construcția este concepută ca „o masivă «biserică» cu aspect de bețe de chibrit, adăpostind corul și secțiunile de alamă ale operei, lipită de pereții teatrului asemănători unor cariere, cu un set de rampe abrupte din lemn, aproape suspendate în aer și șerpuind pe pereții din spate, și cel mai spectaculos, ca o cutie imensă, asemănătoare unei schele de oțel, care conține mii de lumini fluorescente colorate, așezate într-un astfel de unghi încât părea să se prăbușească spre spectatori" (Salter, 2010, 78). Conceptul scenografiei este completat de instalația multimedia, prin intermediul monitoarelor (*Scena Predicii pentru păsări*), o temă dezvoltată ca și variație a componentei vizuale ce explorează și transmite un complicat sistem de referințe codificate, simplificate totodată, care construiesc o arhitectură narativă sublimată cu sensuri universale, converg spre un nivel superior al dramaturgiei imaginii și acționează deopotrivă la nivel intelectual și senzorial.

Lucrând cu un alt regizor - ignorat de Lehmann - Pierre Audi, Tsypin aduce noi nuanțe postdramaticității invocate, în montarea *Ring*-ului lui Wagner. Materia și spațiul constructivist sunt desenate prin forma geometrică, conjugate din nou cu leitmotivicul „spațiu gol", cu volumul și atmosfera, imaginea bazându-se pe combinații experimentale cu spații performative, combinând publicul și spectacolul în același timp. Sfera uniformizează platformele circulare create din metal și sticlă, obiectivul scenografiei fiind orientat spre aluzia cosmică a cercurilor concentrice. Pentru scena de la Bregenz și mizanscena gândită pentru *West Side Story* în regia Francescăi Zambello, Tsypin manevrează motivele scenografice prin tema orașului în ruină, în care schelele sunt prezente. Datorită calităților specifice ale *Scenei de pe lac*, scenograful invocă imaginea arhitecturii scufundate, creată din metal și sticlă.

Forme pure și conturul unui univers imaterial

Orice abordare a teatralității în secolul XX pornește de la încercările artistului plastic care intenționează să simplifice și să esențializeze componenta spațială. Conjugarea spațiului gol și a geometriei va reprezenta un prim pas către această reconfigurație vizuală și semantică a spectacolului. Așa cum a fost menționat mai sus, Adolphe Appia, și mai târziu Wieland Wagner, pe lângă studierea efectelor cromaticii și intensității luminii asupra sensibilității publicului, prin îmbinarea dintre formă și leitmotivica „dramaturgie a luminii care funcționează ca o partitură muzicală, organizând conceptele vizuale ale spectacolului în funcție de deciziile artistice" (Abulafia, 2015, 103), scenografia aplică elemente pure, geometrice, forme inedite, încercările lor fiind în concordanță cu eforturile avangardelor din primele decenii ale secolului al XX-lea, axate pe „reinventarea" artei. Intensificarea imaginii scenice continuă prin crearea de legături între simboluri universale, precum cercul sau sfera, direcția valorificându-le încărcătura spirituală dinspre care radiază semnificațiile și referințele punerii în scenă. Modelul geometric simbolist care se desfășoară în spațiul gol este reprezentat de regia de la Bayreuth, un perimetru care pentru Wieland Wagner înseamnă „o traducere vizuală a straturilor profunde mitopoetice din creațiile lui Wagner" (Carnegy, 2006, 263) destinată în întregime repertoriului muzical de pe această scenă. Această scenă este deschisă experimentării prin orice resursă a artelor vizuale contemporane, o abordare justificată de programul *Noului Bayreuth*, continuat și susținut de interesul celor patru decenii de management al lui Wolfgang Wagner. Sunt implicate formule excesive de teatralizare, inspirate tot de reformele teatrului german, stimulate de anul 1968 și de turnurile estetice încurajate de acest fenomen. Bertolt Brecht devine un alt pilon de referință al noii reprezentații, inspirând strategii precum „rescrierea scenică". Conceptul este introdus pe scena de la Bayreuth de Patrice Chéreau în colaborare cu Richard Peduzzi, prin punerea în scenă a *Ring*-ului în 1976, apreciat ca factor declanșator al scenografiei deconstructive, specifică gândirii postmoderne. Dincolo de contemporaneizarea temei prin idei marxiste, componenta vizuală devine esențială pentru reinterpretarea repertoriului clasic sau romantic. Memoria artistului duce la o configurație specială a spațiului scenic dominat de platforme și elemente seriale, ruine, perimetre industriale, cu rezonanțele lumii moderne ca un liant între romantismul târziu wagnerian însuflețit de energia și totodată alura apocaliptică a industriei. Această temă conturează concepția scenografică pentru *Aurul Rhinului* (*Das Rheingold*) actualizând în mod agresiv ideile vehiculate de drama wagneriană, demitizarea derulându-se în mod concomitent cu trasarea unui ireversibil destin al tragediei umane. Revoluția industrială - sugerată de prezența unui baraj hidroelectric - devine contextul prielnic dezumanizării contemporane, un suport al reinterpretării personajelor wagneriene (fecioarele Rhinului apar ca prostituate) și al trivializării situațiilor care construiau obiectivele prometeice din opera romanticului german. Scena bayreuthiană oferă cele mai relevante exemple ale schimbării consistenței și obiectivității componentei vizuale. Scenografia reprezintă primul nivel de decodificare a regiei, fiind cheia înțelegerii producțiilor realizate în acest perimetru artistic în anii 1970 și 1980, o perioadă de tranziție către gândirea conceptuală: „Designerii postmoderni

sunt utilizatori obișnuiți ai imaginilor compozite, ai citatelor directe, metaforelor, ironiei, pastișei, travestiului și cronologiilor mixte care redirecționează publicul către narațiuni paralele, puncte de vedere opuse și semnificații ambigue" (Aronson, 2017, 567). Schimbarea imaginii devine o condiție a noii valori a teatralității operei. Paradoxal, începutul scenografiei postmoderne are loc în operă, un argument susținut atât de spectacolul rezultat din colaborarea Chereau/Peduzzi, cât și întărită de implicarea unui alt scenograf, Andreas Reinhardt și de regia lui Ruth Berghaus care propun „un concept scenografic îndrăzneț era atât concret, cât și simbolic, dar central pentru punerea în scenă în sine, permițând imaginii să dirijeze interpretarea. Un astfel de radicalism în operă, însă, era destul de rar. Imaginile folosite în producțiile de operă au trecut încet de la un simbolism spectaculos, teatral evident, dar vizual captivant și simplu, către imagini care interpretau vizual opera" (Aronson, 2017, 567).

Ceea ce este evident la Bayreuth este plasticitatea imaginii scenei, definită de scenografi a căror poetică și instrumente provin din galeriile de artă contemporană, mai mult decât din spațiul spectacolului. Este vorba de figuri precum Jürgen Rose, un adept al contaminărilor disciplinare și al investiției imaginii scenice cu mai multe direcții avangardiste. El folosește tehnici variind de la *action painting* la sculptură încărcată de referințe culturale, urmărind o adevărată dialectică între vid și limitările perimetrelor datorate formelor geometrice. Anii 1990 reprezintă un moment al scenografiei abstracte bayreuthiene, în care configurațiile geometrice sunt din nou dominante, extinse spre un rol metafizic. Consolidarea stilului bayreuthian se referă cel mai adesea la schimbarea direcției regiei, dar, în esență, interpretarea operei se bazează pe diverse etape ale imaginii plastice, argument susținut și de Günther Uecker, un alt artist interesat de minimalism și sculptură abstractă, idei transferate în alfabetul scenografiei.

Încercările de a actualiza spectacolul de operă după modelul teatrului de regie au continuat galopant în anii 1990, continuând cu punerea în scenă a *Ring*-ului (1988) în viziunea regizorului Harry Kupfer cu scenografia lui Hans Schavernoch, acesta din urmă apelând la decupaje prin laser, o tendință ce leagă această viziune de efervescența actuală a teatralizării de pe scena germană. Această investiție este confirmată de „intențiile" sale postdramatice, cum ar fi inserarea tehnologiei de ultimă generație în textura vizuală a imaginii, un fenomen care prindea deja contur în spațiul teatral prin intermediul lui Frank Castorf.

Regieoper, sau regia deconstructivă, este susținută de viziuni curajoase datorate colaborărilor, precum cea dintre Dieter Dorn și Jürgen Rose în 1990 pentru *Olandezul Zburător*. Conceptul privește un univers creat din rezonanțe psihanalitice sintetizate în forme pure, în compoziții geometrice și jocuri de umbre care traversează spațiului mental, ca un salt într-un univers acvatic, dinamic, transparent, infinit.

Geometria ca dramaturgie a spațiului

Revenind la legătura creată între experimentalismul Bauhaus și tendințele teatrului german din anii 1970, confirmate ca un moment de afirmare a mișcării *Regietheater* (și a fenomenului și mai controversat *Regieoper*), *Teatrul Postdramatic* al lui Hans Thies Lehmann beneficiază de argumente noi. Hans Thies Lehmann menționează influența acestor mișcări asupra contribuției ireversibile în ceea ce privește prelucrarea conceptuală a spațiului scenic, adusă de scenografi precum Wilfried Minks, Jürgen Rose, Achim Freyer etc., care au susținut direcția deconstructivă (Salter, 2010, 63). Asocierile necesare dintre anii 1920 și deceniul efervescenței teatrului, anii 1970, înseamnă o contribuție decisivă pentru emanciparea arhitecturii scenice și, evident, a dramaturgiei spectacolului prin intervenția scenografilor care „au creat o relație fără precedent între designul scenic și instalația artistică. Aceștia contopesc motive vizuale din mediile stradale industriale și urbane sterile ale Germaniei, inspirați de artiști precum Kandinsky, Malevich, Mark Rothko și Barnett Newman" (Salter, 2010, 63). Jocul cu valențele textuale ale formei geometrice, coagularea lor printr-un univers suprarealist este trăsătura caracteristică a *Ring*-ului wagnerian pus în scenă de Achim Freyer, care folosește unitatea stilistică necesară, vitalizată de personajele cvasi-geometrice trasate prin motive grafice. Discursul creat de personajele cvasi-marionetizate se suprapune imaginii constructiviste, amplificat prin tehnica multimedia iar comicitatea stranie creată de designul costumului, prezența și discursul corporal al personajului face din nou trimiteri la brechtianul *Verfremdungseffekt*. Argumentele regiei, ale funcționării și rolului personajelor în compoziția plastică a spațiului scenic converg spre costum. Rolul „autorului spectacolului" devine orientat de imaginarul creatorului de costume, elementul care preia funcția centrală a teatralității, unind personajul cu obiectul funcțional, necesar desfășurării acțiunii. Așa cum a indicat anterior prezentul studiu, la fel ca soluțiile lui Oskar Schlemmer derulate în cadrul centrului Bauhaus din anii 1920, Freyer deconstruiește forma umană și arhitectura spațiului prin geometrie, amplificând astfel soluțiile brechtiene ale teatrului de regie. Corpul transformat într-o formă geometrică este motivat și de tema personajelor din *commedia dell'arte* (*Don Giovanni*), în care masca și corporalitatea marionetei mențin legături esențiale cu *Baletele Triadice* create de Oskar Schlemmer. Strategia lui Freyer revigorează potențialul teatral al partiturii mozartiene, supunând-o unei prelucrări prin linii minimale dominate de cerc, din care radiază întregul sistem de semnificații al montării. Acțiunea înseamnă un recital gestual centrat pe forma vizuală echilibrată a compoziției, unificând componenta umană cu spațiul. Farsa și comicul detașat sunt prioritare, starea de marionetă a personajelor anulează tragedia cu care se asociază personajul mozartian și parcursul său, Freyer aducând în prim-plan efervescența spectacolului comic și mai ales naiv.

Concluzii

Relația dintre regie și operă a reprezentat una dintre cele mai controversate subiecte în prima jumătate a secolului XX, stârnind reacții fie de contestare fie de aprobare -

chiar și spre finalul acestei perioade, anii '90 - în ceea ce privește acceptarea unei poziții prioritare a regizorului ca „autor de spectacol". Mai mult, odată cu ireversibililul proces de teatralizare demarat de scena de teatru și amplificat de intrarea artistului vizual influențat de avangarde - care a „afectat" ulterior și imaginea spectacolului de operă, modificarea componentei vizuale pe coodonatele noilor repere ale imaginii devine un fenomen galopant. Analiza spectacolului de operă este direcționată de referințele și gramatica artelor plastice, schimbând tradiționala interpretare din perspectiva muzicianului pentru care evaluarea teatralității spectacolul de operă include alte obiective, partitura fiind esențială, acesta căutând conexiuni între gest, acțiune și dramaturgie muzicală (Abbate, Parker, 1989, 2). Tentativele filosofice de interpretare a narativelor din partiturile de operă, între care repertoriul wagnerian provoacă cele mai rafinate cercetări încurajate de calitatea textuală a leitmotivelor și a armoniei inedite create de compoziția romanticului german, sunt, fără îndoială, datorate „[...] fantasmagoriei care atrage iluziile muzicale și acustice ale eternității" (Abbate, 2001, 108). Căutarea unui univers vizibil, material, conceptual care să cuprindă substanța spirituală a acestui tip de discurs apare ca o aspirație a scenografiei.

În consecință, imaginea spectacolului de operă, la fel ca teatrul și celelalte domenii experimentale care au construit textura teatrului fie postmodern, fie postdramatic, este dependentă de apelul către o zonă din ce în ce mai mult determinată de vocabularul și tendințele artelor vizuale. Avangardele secolului XX, începând din perioada europeană timpurie, care simplifică și esențializează atât forma, cât și arhitectura spațiului performativ, implică compoziții interdisciplinare atrase dinspre trăsăturile celei de-*a doua avangarde* dezvoltate în perimetrul american, care inspiră - fără întrerupere - strategii artistice de interdependență și continuitate, reorientând prin aceste repere estetica artelor performative și, fără excepție, a operei. La fel ca teatrul experimental, opera absoarbe cele mai recente investiții, transformându-le în resurse și strategii artistice, devenind, în ultimii ani, unul dintre cele mai complexe genuri artistice din punctul de vedere al imaginii și al referințelor, aderând la experimentele unor regizori interdisciplinari și, paradoxal, distilând cele mai curajoase tendințe din artele vizuale. Decodificarea noului spectacol de operă necesită referințe obligatorii la reformele teatrale și, în egală măsură, la cele care au avut loc în scenografie, acest proces implicând mai mult ca niciodată trimiteri la complexitatea regiei teatrale, la tendințele laboratoarelor interdisciplinare și la momentele cruciale ale „teatralizării teatrului".

REFERINȚE

ABBATE, Carolyn și PARKER, Roger, 1989, *Analyzing Opera: Verdi and Wagner*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.

ABBATE, Carolyn, *In Search of Opera*, 2001, Princeton and Oxford, Princeton University Press.

ABULAFIA, Yaron, 2015, *The Art of Light on Stage: Lighting in Contemporary Theatre,* Abingdon, Routledge.

ARONSON, Arnold, 2017, *The Routledge Companion to Scenography,* Abingdon, Routledge.
ARONSON, Arnold, 2005, *Looking into the Abyss: Essays on Scenography*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
BROWN Hilda Meldrum, 2016, *The Quest for Gesamtkunstwerk and Richard Wagner*, Oxford, Oxford University Press.
CARLSON, Marvin, 2009, *Theatre is More Beautiful than War: German Stage Directing in the Late Twentieth Century,* Iowa City, University of Iowa Press.
CARLSON, Marvin A., 1993, *Theories of the Theatre, A Historical and Critical Survey from Greeks to the Present*, Ithaca NY, Cornell University Press.
CARNEGY, Patrick, 2006, *Wagner and the Art of Theatre,* New Haven and London, Yale University Press.
DIGAETANI, John Louis, 2013, *Richard Wagner, New Light on a Musical Life*, Jefferson, North Carolina, McFarland & Company.
DINKGRÄFE, Daniel Meyer, 2018, *Consciousness, Performing Arts and Literature, Trajectories, 2014-2018,* Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing.
LEHMANN, Hans-Thies, 2009, *Teatrul postdramatic*, București, Editura Unitext.
SALTER, Chris, 2010, *Entangled, Technology and the Transformation of Performance*, Cambridge Massachusetts, MIT Press.
SMITH, Matthew Wilson, 2007, *The Total Work of Art. From Bayreuth to Cyberspace*, New York and London, Routledge, Taylor & Francis.
SMOCK, William, 2014, *The Bauhaus Ideal Then and Now,* Chicago, Illinois, Academy Chicago Publishers.
TRIMINGHAM, Melissa, 2011, *The Theatre of the Bauhaus: The Modern and Postmodern Stage of Oskar Schlemmer*. London and New York: Routledge.

© Alba Simina Stanciu, 2026 Acest articol este distribuit sub licența Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY).