



Centrul și marginea sau despre „efectul devised“

Sabin SABADOȘ PhD

University of Arts, Târgu-Mureș

sabin_sabados@yahoo.com

Abstract: The Center and the Edge or About the “Devised Effect“

Even though there is still no unanimously accepted answer to the question of "what is the theatre?", We can easily see that the dramatic representation is the result of the collaboration of the creators and the interference of the artistic fields. In other words, it is a creation with several authors, a collective creation. Over time, the series of theatre creators have been hierarchized according to various factors related to the era, styles, visibility, etc. It is enough to recall the ascending of the theatre direction in the theatre, which sometimes knew or may still know some dictatorial tendencies in order to show how risky the hierarchy can be. Due to the lively and unique character of the theatre performance, we consider that any attempt to hierarchize spheres of theatrical creation is at least risky if not impossible. This is the reason why we propose a different approach, on the basis of an aesthetic approach and an outlook in which the spheres of creation appear in a concentric arrangement. Thus, we consider theatre as the "effect" of a creative idea, which radiates towards the performance and towards the spectator. Just as the energy of the rock thrown into the lake is distributed in the concentric circles at the water level to finally meet the shore, so the essence of the creative idea is transmitted and can be identified with the essence of the actor's art, the director, the set designer, as in and through the dramatic representation it gets to be received by the audience. As a result, instead of looking at the theatre from a perspective that simplifies analysis excessively, ranking the components of creation, we propose an approach that highlights their alternation with the center.

Key words: philosophy; phenomenology; axiology; theatrical code; semiotic analysis.

Demersul fenomenului teatral contemporan, asemeni oricărui alt demers de creație și inovare din orice alt domeniu (științific, cultural, social etc.), are ca punct de pornire o idee – o idee creatoare. Odată fixată ca element central al procesului de creație artistică aceasta devine un veritabil punct de reper, adică o referință de mare profunzime pentru toate celelalte idei care gravitează în proximitatea centrului. Astfel, centrul se esențializează și devine germenul creativ ce ființează opera de artă. Vom înțelege, aici, noțiunea de idee ca aparținând unei stări creative preponderent conceptuale a minții ce surprinde o realitate, o individualitate, o relație, o mișcare etc. într-un context, un timp și un spațiu bine determinat conform principiilor specifice teatralității. Cuvântul (în sensul logosului creator al ideii) urmat îndeaproape de carnația gestului și frumusețea expresie dramatice



reprezintă fundamente concrete ce esențializează centrul artei teatrului care încă își caută propria identitate oscilând între mai multe centre și tentând permanent limita și marginea.

Chiar dacă încă nu s-a găsit un răspuns unanim acceptat cu privire la întrebarea „ce este teatrul?“, putem constata cu ușurință că reprezentația dramatică este un rezultat al conlucrării și al interferenței. Altfel spus, este o creație cu mai mulți autori, o creație colectivă, ce presupune intersectarea mai multor sfere ale creație artistice, aparent indispensabile. În acest sens, e de preferat ca toți cei care activează în mediul artelor spectacolului să fie percepuți nu atât dintr-o perspectivă ierarhică cât mai degrabă dintr-o perspectivă de tip concentric.

Pentru că întrebarea „ce este teatrul?“ rămâne încă una deschisă, propunem în continuare o abordare a artelor spectacolului tocmai dintr-o perspectivă concentrică de tip estetic. Așadar, putem considera că punctul central al spectacolului de teatru îl reprezintă ideea creatoare care odată metamorfozată în cuvânt, gest și expresie dramatică devine purtătoare de sens și semnificație menită a fi înțeles atât din perspectiva psihologică a intelectului cât și din perspectiva metafizică a misterului care nu de puține ori eludează raționalul. Cum ar spune Antonin Artaud,

[...] e vorba deci de a crea pentru teatru o metamorfoză a cuvântului, a gestului, a expresiei, în scopul de a-l smulge [pe ins] din inerția sa psihologică și umană. Dar toate acestea nu servesc la nimic dacă n-au la bază un efort, un fel de tentație metafizică reală, un apel la anumite idei ciudate, a căror soartă e tocmai aceea de a nu putea fi limitate sau măcar desemnate formal. Aceste idei, care se referă la CREAȚIE, DEVENIRE, HAOS, sunt toate de natură cosmică, oferind o primă noțiune de care teatrul s-a dezobișnuit cu totul. Ele pot crea un fel de pasionantă ecuație între OM, SOCIETATE, NATURĂ ȘI OBIECTE”.

Artaud 1973, 399

Faptul că reprezentația dramatică este un rezultat al conlucrării și al interferenței nu este o noutate, însă, la o cercetare mai atentă putem observa că spectacolul de teatru mai presupune în plus și o complementaritate multi, inter și intra-creativă dar și transdisciplinar artistică sau, simplu spus, transartistică. Realizând o analiză fină a conceptului de transdisciplinaritate, academicianul filosof Basarab Nicolescu observă că „pentru gândirea clasică, transdisciplinaritatea este o absurditate, căci nu are obiect. În schimb, pentru transdisciplinaritate, gândirea clasică nu este absurdă dar câmpul său de aplicații este considerat restrâns” (Nicolescu 2007, 53). Înțelegem ca o transgresiune a unei dualități aparent ireconciliabile, teoria transdisciplinariității își găsește aplicabilitatea și în sfera artelor spectacolului, unde unitatea cunoașterii depinde în bună măsură de o atitudine specifică ce poate să fie grefată și pe o abordare transartistică.

Demersul nostru pornește de la premisa potrivit căreia dinamica conlucrării și interferenței specifică teatrului devised este fundamentată pe principiul transdisciplinariității



artisticului dramatic și generează „efectul devised”, adică un nou ordin de realitate. O realitate specific teatrală în care potențialitatea expresiei artistice se concretizează devenind spectacol de teatru. Altfel spus, posibilul imaginar numai fiind scenic poate spera să devină real perceput ca spectacol, iar efectul imediat al acestui proces îl reprezintă legătura indestructibilă pe care teatrul o stabilește între creatorii și spectatorii săi. Chiar dacă este înțeles ca o creație artistică policentrică (în sensul că actorul, regizorul, scena sau textul se bucură de aceeași legitimitate în a revendica centrul teatrului), teatrul devised nu se poate dezice de primul său punct central esențializat, adică de ideea creatoare inițială. Este vorba despre ideea centrală care devine stimul creativ pentru toți ceilalți creatori ai spectacolului și pentru toate celelalte idei pe care aceștia le-ar putea genera. Stimulul creativ este în fond și la urma urmei elementul fundamental care, asemeni unei semințe, încolțește pe terenul fertil al imaginație creatorilor animând arta teatrului.

În această ordine de idei, devine repede evident faptul că artele spectacolului sunt multicreative pentru că în procesul de creație esența ideii centrale este abordată din mai multe perspective specifice, fiecare stabilind un raport inedit cu centrul (regizorală, scenografică, coregrafică etc.). Individual, fiecare perspectivă reprezintă un veritabil punct sau izvor de creație pentru spectacol, însă numai simultan și împreună acestea conduc privitorul spre unitatea cunoașterii. Reținem faptul că tendințele acestor perspective creative individuale de a dezvolta o legătură unidirecțională tot mai puternică cu centrul, până la o revendicare totală a acestuia, favorizează mai degrabă o însumare scenică de viziuni în detrimentul interactivității. Chiar și așa, doar simpla cumulare scenică a acestor în timpul spectacolului de teatru ne relevă o perspectivă mai completă și mai complexă asupra centrului decât orice abordare individuală.

Legitimitatea cercetării spectacolului din perspectiva conceptului de artă multicreativă, este dat de evidența faptului că teatrul pune la dispoziția spectatorului simultaneitatea mai multor sfere de creație. Prin cumularea scenică a potențialului individual, al specificității fiecărei viziuni, se are în vedere, de fiecare viziune în parte, relevarea în profunzime a centrului esențializat și o apropiere mai adecvată a spectatorului de cunoașterea frumuseții artei teatrului. Înțelesul conceptului de teatru multicreativ este similar cu sensul celui de pluridisciplinaritate teoretizat de Basarab Nicolescu și se referă la faptul că spectacolul de teatru este creat dintr-una și aceeași sferă de creație – în speță teatrală – prin intermediul simultan al mai multor sfere – regizorală, actoricească, coregrafică etc.

Spre deosebire de conceptul multicreativ, conceptul de teatru inter și intracreativ presupune o combinare și o integrare unitară a mai multor procese și elemente de creație individuale, atât în interiorul unei perspective specifice cât și între două sau mai multe perspective diferite. Așadar fiecare punct individual de creație are potențialul de a deveni un centru aparent, conectat (sau nu) cu centrul esențializat. Spre exemplu: elemente specifice ce țin de scrierea textului dramatic ajung să fie topite în viziunea regizorală



alături de alte perspective cum sunt cele scenografice sau coregrafice ale căror relație cu centrul este absorbită integral. Astfel viziunea regizorală devine tot mai mult un centru aparent care favorizează apariția constructelor de tipul: „scriitor-regizor”, „regizor-coregraf” etc. Spunem doar aparent, pentru că ea poate să fie mai îndepărtată de centrul esențializat decât poate să fie viziunea autorului dramatic sau cea coregrafică în ansamblul ei. Mai mult, am putea chiar susține că avem o multitudine limitată de centre aparente, atâta timp cât fiecare punct de creație are potențialul de a se apropia până la identificare cu centrul esențializat. Demn de reținut este și faptul că dinamica interactivă dintre diferitele puncte de creație riscă să se îndepărteze uneori atât de mult de centrul esențializat încât legătura poate ajunge să fie ruptă definitiv. Fuziunea dintre actor și supramarionetă teoretizată de Gordon Craig reprezintă un exemplu elocvent de rupere definitivă a unei întregi sfere de creație. Nerefacerea acestei legături cu centrul esențializat înscrie punctul de creație pe un alt drum artistic – altul decât cel al artelor spectacolului. Așadar, legătura cu centrul esențializat ca fundament al spectacolului devine condiție indispensabilă pentru a rămâne în sfera artei teatrului.

Faptul că teatrul trece peste granițele mai multor domenii artistice, dizolvând limitele sferelor de creație și împingând marginea tot mai departe, îi conferă acestuia un caracter trans artistic. Să nu uităm nici de faptul că, ori de câte ori acesta sondează realitatea sau tentează limitele fizicalității, vizând transcendentul, teatrul deschide calea misticului. Un drum impregnat de mister și inefabil ce solicită din partea noastră, a spectatorilor, o abordare de tip holistic. Privit din perspectivă organică, și înțeles ca fiind „o artă vie”, totalitatea teatrului nu poate să fie redusă strict la suma punctelor sale de creație care-l compun. Asta deoarece teatrul întotdeauna prinde viață într-o și printr-o comunitate de oameni chiar și atunci când reinventează însăși ideea de comunitate care se poate forma în jurul acestei arte. De cele mai multe ori când ne aflăm în fața unui spectacol de teatru valoros intuim că acesta mai are ceva în plus față de suma elementelor constitutive – ceva profund ce uneori eludează intelectul sau ocolește emoția. Suntem tentați să credem că este vorba despre un soi de „suflu” aparte care cu fiecare inspirație și expirație absoarbe și radiază dramaticul, tragicul, comicul, frumosul etc., făcând posibilă dinamica relației spectator – reprezentație dramatică pe cel puțin două planuri fizic (organic) și metafizic (spiritual). Este vorba despre un „dinamism lăuntric” specific cehovian de care creația dramatică nu poate fi privată pentru că atunci ar deveni mult mai săracă. Personajele cehoviene sunt un exemplu elocvent în acest sens, pentru că ele prezintă prin excelență un dinamism spiritual ce cu greu poate să fie schematizat. Pentru Stanislavski spre exemplu,

[...] piesele lui Cehov sunt pline de mișcare, nu însă din punct de vedere al desfășurării lor exterioare, ci al unui dinamism lăuntric. [...] Cehov a dovedit mai bine decât oricine că



acțiunea scenică trebuie să fie înțeleasă ca un dinamism lăuntric și că numai pe o asemenea bază, la adăpostul oricărui amestec aparent actoricesc, se pot clădi opere dramatice.

Stanislavski 1958, 278

Spre deosebire de practicile teatrale din trecutul apropiat sau mai îndepărtat, în fenomenul teatral contemporan fluiditatea marginilor spectacolului de teatru devine tot mai mult o justificare pentru noi și noi experimente care caută să transfigureze și să (re)creeze inefabilul unei realități aflate în, între și dincolo de punctele de creație amintite.

O abordare mono creativă a teatrului se justifică doar în măsura în care toate punctele de creație se topesc și se suprapun până la identificare totală cu centrul esențializat. Situație foarte puțin probabilă, dacă nu chiar imposibil a fi întâlnită, atâta timp cât perspectiva spectatorului prezent în sala de spectacol rămâne un punct de receptare/creare de neînlocuit pentru teatru.

Sintetizând putem spune că teatrul devised este o abordare multi, inter și intra-creativă a reprezentației dramatice pentru că presupune colaborarea (prima) și un schimb de instrumente, elemente și metode (a doua și a treia). În plus, observăm că, încercând o ruptură față de trecutul care compartimentaliza sferelor de creație ale artei teatrului, teatrul devised accentuează transdisciplinaritatea artisticului încercând să facă mai vizibil centrul și marginea. Efectul unei astfel de abordări, pe care l-am putea numi „efectul devised”, este acela al terților incluși în sens propriu. Apelând la transdisciplinaritatea artisticului și investit cu „efectul devised”, spectacolul de teatru ființează și explorează noi realități. În acest punct se impune o observație venită din zona fizicii cuantice, care cercetând natura realului, confirmă științific existența, la propriu și nu în sens metaforic, a mai multor realități. Existența acestora fiind strict și imperativ condiționată de interacțiunea cu ele în planul ființării, explorării, măsurării etc. După cum susține reputatul fizician Andrew Truscott „se demonstrează că măsurarea este totul. La nivel cuantic, realitatea nu există dacă nu te uiti la ea”. Iată două afirmații care în cazul reprezentației dramatice se susțin și sunt perfect valabile. Realitatea existentă a oricărui spectacol de teatru este dublu condiționată atât de măsura creatorilor lui cât și de privirile spectatorilor.

Așadar, întrebarea cine este autorul spectacolului de teatru, formulată la singular, nu doar că nu se justifică, dar poartă în ea germeii unei compartimentalizări și ierarhizări neproductive ce se dorește a fi depășită. Mai mult, nu trebuie să uităm că însăși ideea de ierarhie presupune subordonarea. Or, izvorul fiecărui punct de creație al artei teatrului este sufletul sensibil și spiritul creator omenesc, liber absolut și imposibil a fi subordonat or limitat. Chiar și așa de-a lungul timpului seriile creatorilor spectacolului de teatru au fost ierarhizate în funcție de diverși factori ce țin de epocă, stiluri, vizibilitate etc. Este suficient să ne amintim de ascensiunea regiei în teatru, care uneori a cunos-



cut, sau poate încă mai cunoaște pe alocuri tendințe dictatoriale, pentru a arăta cât de riscantă poate să fie ierarhizarea. Disputa încă netranșată definitiv dintre textocentrism și scenocentrism reprezintă un alt exemplu elocvent în acest sens. După cu arată și Duška Radosavljević,

[...] miza teatrului *devised* nu e în mod necesar problema dihotomiei «text/spectacol», ci noțiunea de deplasare a autorității. [...] Izbânzile combinate ale avangardei, ale teatrului *devised*, ale conceptelor poststructuraliste despre auctorialitate și ale apariției studiilor de performace pot fi percepute ca fiind conținute în desprinderea noțiunii de autoritate de la textul scris și trecerea ei către alți artiști din teatru. [...] Fie că sunt implicați în procesul creativ ca actori, regizori, scenografi sau scriitori, creatorii de teatru se disting întotdeauna printr-un interes major pentru dramaturgia producției în integralitatea ei și nu pentru autoritatea personală – iar aici trebuie să separăm noțiunea de autoritate ca apogeu subînțeleș al ierarhiei de noțiunea de autoritate ca trăsătură a auctorialității, în favoarea celei din urmă.”

Radosavljević 2015, 9-27

Datorită caracterului viu și unic al spectacolului de teatru, considerăm că orice încercare de ierarhizare a sferelor de creație teatrală este cel puțin hazardată dacă nu chiar imposibilă. Motiv pentru care propunem o altfel de abordare. O abordare de tip estetic susținută de o perspectivă în care punctele de creație construiesc linii și planuri ale creației ce apar într-o dispunere concentrică în plan sau sferică în spațiu. Astfel, vom considera spectacolul de teatru ca fiind „efectul” unei idei creatoare, care radiază spre sala de spectacol și, în consecință, spre spectator. Pentru a evidenția mai clar această tip de abordare putem face un exercițiu prin care să ne imaginăm următorul exemplu: Când aruncăm o piatră într-un lac, efectul pe care aceasta îl produce la nivelul luciului de apă este cel al unor cercuri concentrice care se îndepărtează de sursă spre exterior până în tâlnește malul. Astfel se creează o dinamică specifică în care sunt antrenate și create mai multe elemente ale sistemului. Piatra și energia cinetică a acesteia, apa și energia valurilor concentrice și nu în ultimul rând duranța malului. Mergând mai departe, am putem să ne imaginăm acest experiment nu atât într-un plan bidimensional cât mai degrabă într-unul tridimensional. Avem nevoie de planul tridimensional în care accentul să cadă pe coordonatele timpului, spațiului și realului ființat al spectacolului de teatru pentru ca analogia să devină funcțională. În mod evident, în exemplu amintit, piatra reprezintă punctul central și nuclear care generează întreaga dinamică a sistemului. Energia cu care piatra este investită, poate să fie comparată prin analogie cu ideea creatoare care esențializează centrul devenind astfel reper profund și nuclear al spectacolului de teatru. Putem constata în acest punct existența unei legături între piatră și valul creat prin care se produce transferul de energie. În spectacolul de teatru avem același gen de legătură între centru și sferele de creație care favorizează curgerea energiilor în toate direcțiile. Apa



reprezintă, în exemplul nostru, mediul propice, contextul specific în și prin care spectacolul de teatru își afirmă prezența. Energia valurilor poate să fie comparată cu energia proceselor creatoare proprii tuturor celor care aduc o contribuție mai mare sau mai mică la desăvârșirea spectacolului. Cercurile concentrice vizibile pe luciul apei oarecum într-un plan bidimensional, pot fi asemuite cu sfere creației teatrale care privite în timp și spațiu pot să fie mai aproape sau mai îndepărtate de centrul esențializat, asemeni dinamicii valurilor nou și nou create. Nu în ultimul rând, anduranța malului care preia în totalitate energia valurilor, o putem înțelege în sens metaforic ca fiind atenția, răbdarea și complicitatea spectatorului. Așadar, prin această analogie, putem considera teatrul ca fiind efectul unei idei (piatra) creatoare (dinamica cercurilor concentrice) care radiază (energia) alternativ, simultan și continuu către spectator.

În concluzie, la fel cum energia pietrei aruncate în lac se distribuie în cercurile concentrice la nivelul apei, pentru ca în final să întâlnească malul, tot astfel esența ideii creatoare se transmite și poate fi identificată cu esența artei actorului, a regizorului, a scenografului etc., pentru ca în și prin spectacol ea să ajungă să fie receptată de public în ansamblul unității ei de cunoaștere. Teatrul extrage o multitudine de esențe specifice ale mai multor arte pentru ca mai apoi, sub semnul unui acut prezent, să le recombine într-o esență teatrală.

Ca urmare, în loc să privim teatrul dintr-o perspectivă care simplifică excesiv analiza, compartimentalizând și ierarhizând componentele creației, ne putem orienta spre o abordare mai complexă care să evidențieze alternanța acestora în raport cu centrul. O abordare estetic-metodologic de tip concentric care să ne permită păstrarea deschisă a posibilităților de completare a ansamblului dinamic cu tot ceea ce poate genera creativitatea tuturor sferelor de creație teatrală pe axa sincronică ori diacronică fără o perturbare semnificativă a echilibrului sistemic.

BIBLIOGRAFIE

- ARTAUD, Antonin, 1973, *Teatrul cruzimii. Primul Manifest*. În: *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul al XX-lea*, antologie, postfață și note de B. Elvin, București: Minerva.
- NICOLESCU, Basarab, 2007, *Transdisciplinaritatea. Manifest*, Iași: Junimea.
- RADOSAVLJEVIĆ, Duška, 2015, *Creația de spectacol. Sfârșitul regiei așa cum o știm*, articol publicat în: Iulia Popovici, *Sfârșitul regie, începutul creației colective în teatrul contemporan*, trad. de Lia Catargiu, Bogdan Georgescu, Mirela Patureanu. Cluj-Napoca: Tact.
- STANISLAVSKI, Constantin, 1958. *Viața mea în artă*, București: Cartea Rusă.