

ALINA HERESCU

SCENOGRAFI(C)A
CREAȚIEI CONȘTIENTE
ÎN TRE ESENȚĂ ȘI PERSONALIZARE

STUDIA ARTIS

UArtPress

Editura Universitaria

Alina Herescu

**SCENOGRAFI(C)A
CREAȚIEI CONȘTIENȚE
ÎNTRE ESENȚĂ ȘI PERSONALIZARE**

Redactare & DTP: Radu Toderici
Coperta: Sós Beáta

© Alina Herescu, 2024
© UArtPress, 2024
© Editura Universitaria, 2024

Universitatea de Arte din Târgu Mureş
Editura UArtPress
Director: Traian Penciu
Târgu Mureş, str. Köteles Sámuel nr. 6
540057, România
web: uartpress.ro

Editura Universitaria, Craiova
str. A.I. Cuza, nr. 13, Craiova,
cod poştal 200585, România
web: editurauniversitaria.ro

STUDIA ARTIS

Seria Şcolii Doctorale a Universităţii
de Arte din Târgu Mureş, nr. 14
ISSN: 2734-8210

(ediţie online pdf)
ISBN 978-606-8325-75-0
ISBN 978-606-14-2062-9

Alina Herescu

SCENO GRAFI (C)

A

CREAȚIEI CONȘTIENȚE ÎNTRE
ESENȚĂ ȘI PERSONALIZARE

Editura UArtPress
Editura Universitaria

2024

Dedic această lucrare fiicei mele,
Elida Nectaria Herescu,
și părinților mei,
Dorina și Dorinel Herescu,
cu recunoștință și iubire infinite

MOTTO:

Întregul Univers sălăşluieşte
în inima creatorului şi aşteaptă
ca acesta să găsească
cheia porţilor lumii.

CUPRINS

Cuvânt înainte	
SORIN CRIȘAN, Scenografia: creativitate vs. co-creativitate	11
I. INTRODUCERE	19
1. Argument	19
2. Funcția scenografiei în teatrul contemporan. Scenograful, de la ipostaza de subordonat la cea de co-creator. Context social, ideologic și artistic	36
2.1. Evoluția statutului de scenograf și a teatrului prin imaginea scenică – scenografia în Europa	42
2.2. Evoluția statutului de scenograf și a teatrului prin imaginea scenică – scenografia în contextul teatrului românesc	61
II. SCENOGRAFUL – CREATOR INTEGRAL AL TEATRULUI TRANSFORMATOR	70
1. Neuro-mecanismele creative. Imaginea, scurtătura spre structurile emoționale, spre imaginație – calea spre esență. Resorturi creative de cunoaștere și autocunoaștere (prin scenografie)	70
2. Schimbarea de paradigmă în creația scenografică: de la exterior (forme și concepte) la interior – sursa generatoare a esenței creatoare	73
3. Scop, motivație internă și adevăr	74
4. Vectori și sisteme funcționale adaptative	76
5. Creativitatea – procesul creativ din perspectiva neuroștiințelor. Etape/ referințe/ resurse adaptative	114
5.1. Cele 7 etape ale procesului de creație conștient	115
6. Neurochimia și alchimia creativității	129
7. Arta cu inimă	157
8. Arta cu lumină	188
9. Fluxul creativ	198
10. Terminologie esențială și concluzii ale procesului de creație conștient în unitatea cunoașterii	201
III. PERSPECTIVARE ȘI FORME DE EXPRESIE ALE CREATIVITĂȚII SPECTACULARE ÎN TEATRUL CONTEMPORAN	207
1. Suprarealismul în scenografie – forța creatoare liberă și eliberatoare. Suprarealitatea/ supraconștientul sau câmpul cuantic. Suprarealismul și caracterul cuantic al creativității – generator al noilor forme de artă spectaculară	207

2. Creația colectivă – generatoare a noilor forme spectaculare. Teatrul instalație/ instalația teatrală	226
3. Teatrul ambiental (<i>Environment Theatre</i>)	238
4. Teatrul imersiv. Spectatorul, în calitatea sa de co-creator, „Diada spectator-spațiu” – centrul/ esența teatrului imersiv. Teatrul ambiental	240
5. Teatrul non-liniar și meta-teatrul	248
6. Constelații spectaculare/ sisteme spectaculare	257
6.1. Sistemele totalitare – Realități spectaculare subiective	258
6.2. Instaurarea autorității regizorale – creator total	259
6.3. Teatrul convenției, cu structura sa liniară	260
6.4. Constelația viziunii metafizice	261
6.5. Constelația colaborativă	263
6.6. Constelația abordării holistice. Spectacolul integral – teatrul imersiv, non-liniar, multidimensional și multidirecțional –, apogeul creației teatrale	264
Concluzii	269
Anexe	277
Bibliografie	283

CUVÂNT ÎNAINTE

SCENOGRAFIA: CREATIVITATE VS. CO-CREATIVITATE

Sorin Crișan

Lucrarea semnată de Alina Herescu, intitulată *Scenografica creației conștiente între esență și personalizare*, reprezintă un rezultat remarcabil al unei cercetări de amploare, caracterizată printr-o elaborare minuțioasă și sofisticată. Această cercetare se distinge printr-o abordare inter- și trans-disciplinară, solicitând atenția unui lector bine informat, capabil să exploreze domeniul adesea neașteptat în raport cu tema centrală a lucrării. O simplă parcurgere a „tablei de materii” ne dă măsura complexității subiectului avut în vedere, a traseelor inedite pe care le-a parcurs autoarea, a demersului holistic de interpretare și a concluziilor, adeseori surprinzătoare, la care a ajuns ea. Analiza Alinei Herescu reflectă o înțelegere profundă a dialecticii dintre esență și personalizare, o temă ce amintește de concepțiile lui Martin Heidegger cu privire la relația dintre „ființă” și „devenire” (sau *Dasein*). În lucrarea sa fundamentală *Ființă și timp*, acesta argumentează că esența ființei umane se regăsește în capacitatea ei de a se autoînțelege și de a se angaja în proiecte care să confere sens existenței. Tot astfel, Herescu explorează felul în care procesul creativ scenic devine o manifestare a acestei tensiuni (adeseori agonice) între ceea ce este fundamental și universal și ceea ce este particular și unic. Am putea aduce în discuție influențele postmoderne din lucrarea de față, prin care se recunoaște pluralitatea interpretărilor, fiind respinsă ideea unui singur adevăr universal. Pot fi amintiți și Michel Foucault și Jacques Derrida,

care, prin criticile lor aduse metanarațiunilor și prin susținerea (sau validarea) unui discurs fragmentar, au deschis în arta teatrului noi căi de interpretare. Foucault, cu teoria sa despre „putere și cunoaștere“, ar putea ajuta la înțelegerea modului în care scenografia, ca formă de artă, este un spațiu în care autoritatea se manifestă subtil, iar adevărul este rostit cu orice risc, condiționând înțelegerea actului artistic printr-un soi de *parrêsia*, de exprimare liberă: „*Parrêsia* este [...] curajul adevărului celui care vorbește și își asumă riscul de a spune, în ciuda a tot și a toate, tot adevărul pe care îl gândește, dar și curajul interlocutorului care acceptă să primească ca adevărat adevărul ofensator pe care-l aude“ (Michel Foucault, *Curajul adevărului*, ediție îngrijită de Frédéric Gros, sub îndrumarea lui François Ewald și Alessandro Fontana, traducere de Bogdan Ghiu și Mădălina Ghiu, postfață de Bogdan Ghiu, Cluj-Napoca, Editura Idea Design & Print, p. 29). Herescu se aliniază, de asemenea, perspectivelor contemporane asupra creativității, așa cum le putem vedea la Gilles Deleuze și Félix Guattari, care consideră procesul creativ ca act al „devenirii“, ca flux de posibilități în continuă transformare. Astfel – prin modul în care autoarea traversează diferite domenii artistice și teorii estetice – putem desprinde ideea de „rizom“, care refuză includerea scenografiei în structuri ierarhice tradiționale.

Lucrarea este împărțită în trei mari capitole, fiecare dintre acestea operând în perimetrul unei metodologii interdisciplinare, făcând trimitere atât la istoria teatrului, cât și la teatrologie, estetică și filosofia artelor, psihologie cognitivă și neuroștiințe (prin cercetările recente asupra plasticității cerebrale) și științe exacte etc. În primul capitol, argumentativ, autoarea stabilește punctele de referință ale cercetării, încercând o definiție a termenilor vehiculați, toate acestea în urma unei contextualizări istorice și culturale a scenografiei europene și a celei autohtone. Accentul este pus pe noțiunea de „creativitate“, care urmărește la autoare o includere a numeroaselor atribute și procese sociale, psiho-sociale și cognitive ale creatorilor scenici și,

mai cu seamă, ale celor care activează în aria scenografiei. Creativitatea este, în exprimarea autoarei, „fluidul emergent ce leagă toate aceste perspective [și] forme de cunoaștere“. Această viziune asupra creativității, ca „fluid emergent“, poate fi înțeleasă prin prisma teoriilor contemporane din domeniul neuroștiințelor și al psihologiei cognitive, care încearcă să explice complexitatea fenomenelor înverdate. Ne apare în prim-plan teoria lui Howard Gardner cu privire la inteligențele multiple, oferind un cadru al unei creativități care se manifestă diferit, în funcție de context și personalitatea artistului. Astfel, Gardner sugerează că prin creativitate nu trebuie să înțelegem un proces monolitic, ci mai degrabă un rezultat al interacțiunii complexe între disponibilitatea cognitivă a insului și experiențele trăite de acesta. Totodată, se ivește și perspectiva lui Mihaly Csikszentmihalyi asupra „fluxului creativ“, ca moment în care indivizii/ creatorii sunt total implicați într-o activitate care le permite să își acceseze și/ sau să își depășească abilitățile cognitive și creative, stabilind o legătură între sinele conștient și expresia artistică. Creativitatea ca „fluid emergent“ poate fi asociată și cu ideile lui Henri Bergson, implicând noțiunea de timp (și de durată) în procesul în permanentă schimbare al creației. Așadar, opera (scenică, scenografică), dobândind însemnele ființei (și ale vitalității), se înscrie într-un flux continuu, devine parte a unui elan vital, care transcende structurile rigide ale rațiunii. În același mod, creativitatea poate fi văzută ca o forță dinamică, o forță ce leagă domeniile cunoașterii, modelând continuu realitatea artistică. În acest sens, am putea aminti scenografi precum Es Devlin, care a căutat să exemplifice modul în care creativitatea în scenografie nu mai este limitată la elementele tradiționale ale decorului teatral. Cunoscută pentru abordarea sa multidisciplinară și pentru utilizarea „colaborativă“ a luminii, a sunetului și a tehnologiei, Devlin integrează tehnologia digitală și narativul spațial într-un mod prin care se redefinește cinetica design-ului scenic, iar noțiunea de public printr-o așa-numită „societate temporară“. Această integrare a

tehnologiei și a artei poate fi văzută ca un exemplu viu al conceptului de „fluid emergent“, în care diversele forme de cunoaștere și de expresie se întrepătrund pentru a face posibile experiențe scenice imersive. Tot astfel, scenograful belgian Jan Versweyveld, colaborator apropiat al regizorilor Ivo van Hove, Johan Simons și Pierre Audi, pune accentul pe minimalism și pe utilizarea spațiului gol, accentuând tensiunea dramatică, ceea ce reflectă o înțelegere profundă a relației dintre forma expresiei și conținutul acesteia. În lucrările lui Versweyveld, creativitatea respinge adăugarea de elemente inutile (în decoruri, recuzită, costume etc.), propunând o economie a mijloacelor artistice și rafinarea până la esențial a celor existente.

În cel de-al doilea capitol, „Scenograful – creator integral al teatrului transformator“, autoarea apelează la instrumente de analiză proprii neuroștiințelor, pentru a ajunge la esența fenomenului creator și la mecanismele extrem de elaborate prin care produsul artistic (scenic) se dovedește rezultatul unui „flux“ cumulativ de stări, condiționări, coerciții, eliberări ale sinelui, deschideri și închideri ale conștiinței, facilitări ale discursului inconștient, emoții, relaționări cu un celălalt în permanentă metamorfoză etc. Rolul pe care îl joacă imaginea, atât din perspectiva compoziției, cât și a implicării spectatorului în procesul creației, este analizat prin ceea ce reprezintă „extinderea conștiinței“ dincolo de limitele imediatului fizic, pentru a sublinia „conduita interacțională“ și imaginarul ca palier de referință al opereii scenice. Autoarea pare să rezoneze cu teoriile lui Carl Jung privind „inconștientul colectiv“, accentuând rolul pe care sinele abisal îl joacă în procesul creativ. Alina Herescu consideră că, în contextul scenografiei, prin procesul de „extindere a conștiinței“, se consacră relația dintre creator, public și imaginile scenice (simbolurile și arhetipurile reprezentate), vehiculând o idee exprimată de Deleuze și Guattari în *Mii de platouri*. Prin arhitectura „rizomului“, cei doi autori au explorat ideea de „corpuri fără organe“, interconectate, fără centru fix, în relație cu

care arta poate funcționa ca o lărgire a ariei percepției și a conștiinței. Această abordare poate fi relevantă pentru înțelegerea modului în care scenograful concepe și organizează un spațiu în raport cu un spectator care, la rândul său, nu privește, ci devine parte activă a creației. În acest context, spect(a)ctorul va experimenta procesul de „extindere a conștiinței“ prin interacțiunea cu imaginea scenică și cu ansamblul de elemente materiale, temporale și afective. Este vorba de o experiență artistică, mediată de imagini și simulacre (Jean Baudrillard), care nu (doar) reflectă realitatea, ci o construiesc și o înlocuiesc. Această viziune interdisciplinară subliniază importanța scenografiei atât ca artă vizuală, cât și ca mediu transformator care implică, în egală măsură, artistul și spectatorul, într-un dialog din care nu este exclusă realitatea mundană.

Timpul și spațiul sunt considerați vectori determinanți ai creației spectaculare, devenind adevărați actanți ai operei scenice, la care actorul-personaj se raportează prin și cu ajutorul elementelor de scenografie. Acest lucru presupune, cum afirmă Alina Herescu, o „armonizare“ corporală și senzorială a elementelor structurale, transformând creația într-un „organism viu, adaptat la mediile cu care interferează, pe care le amprentează la rândul său“. Acest lucru ne amintește de o definiție pe care a dat-o Luc Boucris scenografiei, în *L'Espace en scène*: „scenografia tinde să construiască o «ascultare» totală, de multe ori sprijinită pe o percepție globală și, în orice caz, mereu concepută ca o funcție de *trezire* [s.m.], atât prin surprindere, cât și prin răsturnarea totală a spațiilor“. Referința la „ascultarea totală“ și „percepția globală“, invocate de Luc Boucris în definirea scenografiei, poate fi legată de *Fenomenologia percepției* a lui Maurice Merleau-Ponty asupra percepției și corporalității, în care percepția este asociată unui act de interpretare și de interacțiune cu lumea. Extrem de util este subcapitolul de „terminologie esențială“, care lămurește o mare parte din conceptele, noțiunile și termenii utilizați de autoare. Definițiile oferite reconfigurează uneori sensul

curent cu care suntem obișnuiți, solicitând din partea lectorului o atenție sporită și o „traducere“ a mesajului prin grila aparte pe care autoarea ne-o propune. De exemplu, extrem de original, autoarea consideră că prin „creativitate“ nu trebuie să înțelegem un algoritm, ci un proces de creare a unui context nou și a unor sensuri noi. În cadrul scenografiei, această perspectivă sugerează că timpul și spațiul nu sunt decoruri neutre, ci „organisme vii“ sau, altfel spus, constructe dinamice ale conștiinței, care influențează activitatea creativă, pe de o parte, și experiența holistică a spectatorului, pe de altă parte.

În cel din urmă capitol, „Perspective și forme de expresie ale creativității spectaculare în teatrul contemporan“, Alina Herescu reevaluează câteva tipuri de expresie scenică: teatrul suprarealist, creația colectivă, teatrul ambiental și cel imersiv. De asemenea, sunt invocate reprezentările imersive și non-liniare, proprii discursului meta-teatral, ceea ce ne amintește de „sfârșitul marilor narațiuni“, invocat de Jean-François Lyotard. Aceste forme de expresie (de descentralizare a narativului) semnalez transformarea pe care se sprijină creația, fie că este vorba de spațiu, de imaginar, de realitatea fizică sau de cea imaginară, ceea ce deschide larg orizontul de așteptare al operei. Sunt prezentate numeroase exemple din teatrul european, care au condus experimentul spre limitele artisticului și au creat „un spațiu de joc cu infinit potențial, care permite actorilor să improvizeze și să exploreze“. Soluția sfidării logicii raționale, în favoarea explorării subconștientului, a expresiei artistice libere și non-convenționale, deschise și fluide, fusese enunțată de André Breton, fondatorul suprarealismului. Abordarea teatrului imersiv și a spațiului cu „infinite potențial“ pot fi analizate și în lumina ideilor lui Henri Lefebvre cu privire la *producerea spațiului*. Acesta sugerase că spațiul, „în mod iluzoriu exterior ideologiei“ (v. *L'homme et la société*, 1974, nr. 31-32), nu este doar un cadru pasiv în care se desfășoară acțiunea, ci este produs și reprodus în urma unor interacțiuni sociale, culturale și politice. Urmând această idee,

putem spune că, în teatrul imersiv, unde spațiul devine un element central al experienței, co-creat de scenograf, actori și spectatori, se pune în lumină „infinitul potențial“ al interpretării.

În concluzie, Alina Herescu ne oferă o perspectivă amplă asupra diversității și complexității scenografiei contemporane, punând aceste tendințe în legătură cu idei fundamentale din psihologia abisală și filosofia secolelor XX și XXI. Autoarea demonstrează cu claritate că teatrul modern nu se rezumă doar la reprezentarea spațiului fizic, ci se concentrează asupra unui spațiu dinamic al interacțiunii și co-creării. În acest context, scenografia și formele de expresie scenică devin esențiale în configurarea și modelarea experienței spectatorului, aducând o contribuție semnificativă la înțelegerea teatrului ca un loc al gândirii și al ideilor.

I

INTRODUCERE

1. Argument

Prin această lucrare, mi-am propus, pe de o parte, o actualizare în abordarea artei scenografice în contextul artelor spectaculare ale realității contemporane.

Pe de altă parte, prin metodologia transdisciplinară conținută de însuși domeniul nostru de discuție, scenografia, voi genera un sens inovator și totodată, prin relevarea unor noi perspective, corelat cu abordarea empirică, susțin caracterul transformator-evolutiv al artei teatrale și scenografice în mod expres. Astfel, scopul meu este cunoașterea mai profundă a acestei forme de expresie artistică atât de complexe și ofertante pentru cei din sistemul teatral sau educațional, pentru potențialii spectatori și pentru fiecare cititor, în ultimă instanță.

Așa cum putem constata, revoluțiile sociale, precum și cele tehnologice au format oameni acaparați de gol interior, de scindare, respectiv de conflicte interioare, de alienare, oameni ce aleargă haotic în căutarea sensului, animați de o foame acerbă de validare, de apartenență, de iubire, în esență, dar percepută deformat și exprimată în consecință, inconștient. Această iubire inconștientă este în fapt sursă a golului de „neiubire” și de nevoi psihologice de bază nesatisfăcute, cărora mintea le-a creat forme iluzorii de anihilare a crizei interioare, printr-o nestăvilă nevoie de acumulare materială și de ascensiune socială, de manipulare, de consum, respectiv dependențe compensatorii, exces informațional, agresivitate, stări conflictuale extinse în exterior și alte tendințe distructive, efecte ale îndepărtării de esența împlinitoare, unificatoare,

care în accepțiunea psihologică se definește ca Sine. Eu aleg să o numesc *Esență* sau *Sursa creației*.

În raport cu arta teatrală, am sesizat un nivel ridicat de superficialitate, egocentrism și o abordare suficient de amplu răspândită ce oglindește cele susținute anterior, concretizate adesea printr-o avalanșă informațională, livrată rapid, de forme fără fond și o mecanicizare a procesului creativ, prin devalorizarea acestuia la nivel de sens și semnificație. Ca urmare a pierderii reperelor valorice, regăsim și varianta extremă de expandare non-valorică, ce poate avea efecte devastatoare prin extindere.

Totodată consider că arta, teatrul, dar mai cu seamă scenografia – situată la confluența dintre toate artele ce implică și o componentă vizuală, care le conține și le cuprinde pe toate în sens transdisciplinar și interdisciplinar – are, așa cum a dovedit de-a lungul timpului, un potențial unificator, echilibrant, fuzional și restructurant prin care poate deveni o cale de cunoaștere și de transformare, atât la nivel de societate, prin dezvoltarea culturii, cât și la cel individual – pentru creator și receptor deopotrivă, prin dezvoltarea perceptuală și nu numai. Astfel, și recăștigarea valorilor devine posibilă tocmai prin regăsirea Esenței și recunoașterea Adevărului, a valorilor esențiale, prin cunoaștere, ca urmare a unui proces creativ conștient și a unei viziuni sistemice și integratoare. Creativitatea este cea răspunzătoare de transformarea unui sistem preexistent, prin perspective noi, însă acestea pot fi generate și apoi recunoscute și asimilate, prin cunoașterea cuprinzătoare a ceea ce este, ca sistem de referință, procesat și transformat conștient, deliberat în noile paradigme. În mod cert, un creator poate genera transformare doar prin sistemul pe care îl conține și de care este conținut. De aceea, nu ne naștem creatori conștienți, ci există un proces de devenire, de cunoaștere, pe care eu îl voi numi *perlaborare creativă* și care constituie esența celor două volume – relevantă prin perspectivă științifică, în volumul de față, și prin cea experiențială, metodologică, în cel de-al doilea volum. Coordonatele fundamentale ale acestui proces devin în perspectiva mea *esențializarea* și *personalizarea*.

Întotdeauna arta, creativitatea și prin extensie cultura au fost cele care au adus în conștiința societății structura valorică esențială, la care creatorii au acces în procesul de creație conștient, recalibrând în acest fel energiile, pornind de la sursa inspirației, până la efectele ulterioare impactului asupra spectatorilor, generând astfel transformare și evoluție. Prin curajul și puterea creatorilor vizionari de a schimba paradigmele depășite cu noi perspective, a putut fi realizată reconectarea societății la valorile esențiale permanent actualizate ale fiecărui prezent. Puterea transformatoare a creativității este amplificată și acest fenomen devine posibil prin extinderea și cuprinderea unei viziuni holistice, transdisciplinare ce conduce spre unificarea cunoașterii.

Crizele generează trei tipuri de reacții/ raporturi:

Reportare la trecut – prin încercarea regăsirii unei perioade sau generații „de aur”, percepute ca fiind un vârf al dezvoltării, al calității. Acest aspect se dovedește a fi o iluzie, o utopie în dezacord cu prezentul, dincolo de onorarea și investigarea contextului și cauzelor care au condus către acea situație ideală, din care se pot extrage anumite lecții, atuuri valoroase ce necesită actualizare și contextualizare în raport cu prezentul, singurul timp în care putem acționa și crea în mod real.

Revoluțiile – așa cum deja am specificat, și acestea, prin faptul că implică conflictul ce amplifică starea de criză, prin scindare interioară și socială, generează suferință și haos. Privind din perspectivă sistemică (sau chiar hermetică), scindarea, pustiul și haosul din interior se extind, se proiectează și către exterior. De asemenea, încercarea de umplere (de împlinire) interioară, căutând resurse exterioare, este o căutare la nivel de forme și nu de fond, de esență. Iar interiorul nu poate fi „umplut”/ împlinit prin astfel de mijloace exterioare, ci doar prin realizarea esenței.

Prin urmare, singura soluție reală rămâne unificarea prin cunoaștere, prin creativitate – metodă ce afirmă *transdisciplinaritatea*.

Apelând la o metodologie transdisciplinară, propun căi ce conduc pe de o parte spre împlinirea și devenirea interioară,

întru esență, a creatorului, respectiv a pedagogului, prin proces creativ conștient, iar, pe de altă parte, împlinirea și transformarea spectatorului/ studentului prin dezvoltare creativă și cunoaștere, într-un proces intra- și interconectat, experiențial.

Putem exprima doar ceea ce suntem. În consecință, un mediu intern coerent exprimă/ comunică un mesaj coerent. Un creator/ pedagog ce abordează viziunea extinsă a unității cunoașterii va crea firesc un mediu/ câmp de creație fecund și coerent. El va urma în mod natural cei șapte pași ai oricărui proces de creație conștient, pe care îl detaliez, cu tot ceea ce implică, în capitolul II. Va emite vibrații înalte ce hrănesc creativitatea, generând conectivitate și incluziune. Astfel, el va adopta un raport adecvat echilibrat și echilibrant, fără a apela la atitudini de superioritate forțată, excesiv intelectualizată, ce ar putea genera o fractură în comunicare și, respectiv, în înțelegerea mesajului. Acest lucru exclude automatismele și face apel la starea de prezență, de atenție sporită și la cea de observator treaz, activ. În comunicarea mesajului său, un creator conștient va avea întotdeauna atenția focalizată către mediul interior, pe intenția din spatele mesajului, pe receptor, cu starea și nevoile lui din acel moment al prezentului, respectiv la ceea ce ajunge la celălalt și la spațiul dintre ei (noi), câmpul relațional.

Așadar, principala motivație care a condus către cercetarea prezentă a fost situația de criză resimțită tot mai acut și sub multe aspecte în societate, în teatru și în cadrul educațional deopotrivă, ce a culminat cu perioada pandemică și postpandemică. Acest aspect m-a determinat să îmi focalizez întreaga atenție și energie către găsirea unor soluții optime ce ar putea să schimbe direcția și percepția, conducând către echilibru și evoluție – inițial pentru mine, prin asumarea acestei responsabilități și, prin mine, pentru ceilalți.

În mod evident, demersul meu s-a construit având ca fundament resursele pe care le conțineam deja în interior, respectiv creativitatea și experiența teatrală, relațională, pedagogică și, prin acestea, am extins cercetarea, atât științific, cât și empiric.

În esență, putem afirma că creativitatea este fluidul emergent ce leagă toate aceste perspective și forme de cunoaștere în întregul cunoașterii unificate pe care o propun. Creativitatea nu este însă suficientă fără o conștiință extinsă și, implicit, o abordare responsabilă în raport cu creația și cu impactul acesteia asupra altora. În orice context educațional (direct sau indirect), oamenii au nevoie de mai mult decât a primi un flux informațional sau o plăcere estetică. Au nevoie acerbă de incluziune, de sentimentul apartenenței, de a fi validați, de ameliorarea conflictelor interioare ce provoacă suferință și, implicit, a celor exterioare și, de asemenea, de perspectiva evolutivă, de perspectiva unui viitor care să dea sens acțiunilor prezente.

Ceea ce susțin este abordarea (re)conectivă și conștiință a artelor spectaculare, pornind de la cea scenografică, spre o viziune imersivă și incluzivă, unificatoare. Acest lucru se poate realiza doar prin educație interioară și reconectare integratoare la Esența creației. Ca efect al acestei schimbări de paradigmă, de la valorile exterioare la cele esențiale, profund-interioare, cu adevărat relevante și permanent actualizante, accesăm potențialul creator infinit și implicit generăm un rezultat creativ consistent, inedit, inovator și împlinitor, conținând același potențial transformator și evolutiv cu al sursei din care a fost creat.

Demersul nostru are un caracter holistic și sistemic. De aceea, vom analiza din mai multe perspective atât părțile, cât și viziunea de ansamblu.

Complexitatea domeniului și a temei propuse spre cercetare ne orientează către această abordare multidisciplinară și interdisciplinară, ce are ca scop extinderea percepției și, implicit, a conștiinței precum și o clarificare a viziunii asupra realității vieții și artei teatrale și a potențialului pe care îl avem la dispoziție.

Vom începe printr-un demers ce are ca scop o înțelegere profundă și amplă a întregului sistem, a modului în care funcționează acesta și, respectiv, a instrumentelor pe care le avem la dispoziție prin perspectiva sferică (spiralată).

Vom investiga perspective multiple plecând de la contextul teatral, aplicat al scenografiei, pentru o înțelegere corectă a acestei discipline spectaculare complexe, destul de puțin cunoscută, în măsura în care necunoașterea poate genera o înțelegere eronată, eliptică, implicit ignorându-i uriașul potențial creator și transformator.

Apoi vom pătrunde în sferile mecanismelor interioare, generatoare ale formelor exterioare. Vom face astfel o incursiune, cercetând mecanismele creativității spre o amplă înțelegere a ceea ce reprezintă creativitatea și care sunt mecanismele ce pot deveni instrumente cu potențial infinit, prin cunoaștere, sau distructive, prin ignoranță și înțelegere eronată.

Cercetarea pătrunde apoi în straturile și mai profunde, ale subconștientului și inconștientului, investigând în acest fel perspectiva psihologică. Spre obținerea unei perspective și mai ample, prin prisma noilor descoperiri, vom apela la perspectiva neuroștiințelor.

Treptat, ne apropiem de nivelurile esențiale, făcând trecerea către planurile subtile ale spiritului și ale ființei creatoare ca întreg, în întreg, ca micro-sistem aparținând unui sistem mai mare. Din acest punct, și perspectiva devine una complexă, multiplă, multi- și transdisciplinară printr-o fuziune dintre științe ancestrale, abordări psihologice sistemice și mai noile perspective pe care fizica (mecanica) cuantică le aduce asupra creativității și asupra înțelegerii profunde a vieții, a realității fundamentale în toate dimensiunile ei.

Următorul pas presupune transferul către modul în care toată această cunoaștere unificată se aplică în artă și formele de expresie ale teatrului contemporan.

Având perspectiva amplă a contextului general în toată complexitatea sa, urmează să propun metodele care ne conduc către (auto)cunoaștere și, implicit, evoluție și transformare, printr-un proces creativ conștient și riguros cercetat. Prin aceasta ne asumăm conștient devenirea ca o condiție necesară și implicită a procesului de creație, precum și responsabilitatea a ceea ce transmitem și efectul pe care îl generăm asupra spectatorilor (Capitolul III).

În *Ghidul experiențial de creație conștientă* (al doilea volum), voi analiza din perspectiva empirică a propriei creații artistice și a diferitor sisteme de cunoaștere integrate aplicabilitatea valorilor abordate și susținute prin această lucrare. Voi aduce claritate, apelând la câteva repere/ studii de caz a diverselor perspective pe care le-am abordat spre cercetare și devenire în propria experiență. În fond, toate temele/ teoriile pe care le aduc în atenție sunt integrate și confirmate totodată experiențial.

Cum nu există proces de evoluție și transformare, de devenire în afara experienței, am structurat această cercetare în așa fel încât abia la finalul ghidului de practică voi putea esențializa întregul mesaj pe care mi-am propus să îl transmit tuturor celor ce au curajul de a-și asuma un proces de creație conștient, ca proces de (auto)cunoaștere și devenire prin transformare evolutivă, prin esențializare și personalizare, care să-i susțină atât într-un demers artistic autentic, cât și în ipostaza de creatori ai propriei realități și ai vieții însăși.

Ghidată de modul în care funcționează gândirea creativă – sferic, non-liniar, cu conexiuni prelungi și multiple și asocieri inedite –, voi transmuta această structură și în lucrarea prezentă. Voi începe astfel prin a face o scurtă incursiune istorică, socială, artistică, ideologică și empirică asupra teatrului, pentru ca apoi să realizez o perspectivare, cercetând prin prisma diferitelor unghiuri de vedere precum psihologia, neuroștiințele, fizica/ mecanica cuantică, multiple alte cunoașteri ancestrale (precum știința hermetică) și metode psihoterapeutice (în special abordări sistemice), de *psy development* și educarea creativă a minții (sub toate aspectele ei). Cercetarea prelevată în volumele de față se încheie tot prin experiență spectaculară scenografică. De altfel, instrumentele aferente scenografiei și teatrului susțin prin excelență creatorii în procesele de esențializare și personalizare a creației conștiente, prin urmare îmi doresc ca cititorul să rămână cu această realizare. Sigur că am recurs la o structură ce slujește drept fundament pentru coerența demersului, însă conceptele

circulă liber, fluid, fuzional. Perspectivele și punctul de observare sunt în permanentă schimbare, iar această perspectivare fluidă poate genera salturi cuantice neașteptate, în orice moment, odată cu re poziționarea perspectivală cu care cititorul este provocat continuu.

Personalitățile complexe și viziunare au influențat teatrul de-a lungul timpului tocmai prin această metodologie transdisciplinară, creând punți între astfel de discipline și teatru, iar aceasta devine în sine o meta-metodă de cunoaștere și autocunoaștere, evolutivă și transformatoare prin absorbția celorlalte sisteme și, respectiv, prin extinderea conținutului său integrativ. Prin aportul și calitățile de imersiune și conectivitate integratoare ale scenografiei, întregul sistem devine mediu imersiv în raport cu spectatorii.

Pentru a aduce mai multă claritate, voi explica termenii definitorii ai prezentei lucrări, precum transdisciplinaritatea, care aici își reclamă prezența prin toate accepțiunile sale – la nivel de concept, ca metodologie și ca viziune asupra lumii, teatrului și cunoașterii. Este un termen apărut relativ recent, în anii '70 (Jean Piaget), inițial cu un sens mai restrâns, pentru ca apoi, în 1985, să fie abordat mai amplu, în deplinătatea sensului său, de către Basarab Nicolescu, în cartea sa *Noi, particula și lumea*¹. Astfel, trans-disciplinaritatea, prin similaritatea pe care prefixul „trans-” o comportă în raport cu lexemul „trei”, primește și se manifestă prin valoarea trinității, drept ceea ce este înăuntru, între și dincolo de discipline. La nivel de consecință, de efect, conceptul de transdisciplinaritate îl generează pe cel de „ meta” – cu sens de cuprindere, de schimbare și de transformare.

Extrapolând, termenul de „creier triplu”, pe care îl întâlnim în corpul lucrării și se referă la cele trei structuri neuronale complexe interconectate (creierul cranian, creierul din inimă și creierul enteric – concept susținut și de Daniel Siegel), îl vom numi *transcreier*. În sens

1. Basarab Nicolescu, *Noi, particula și lumea*, traducere de Vasile Sporic, ediția a II-a, Iași, Junimea, 2007.

similar, și modul în care noi abordăm relaționarea (din perspectivă sistemică și scenografică) încapsulează trinitatea, în raport cu cele trei aspecte constitutive – subiectul emitent (creatorul/ pedagogul), receptorul (spectatorul/ studentul) și spațiul dintre ei. Astfel, definim acest raport ca *transrelaționare*.

Abordarea transdisciplinară a venit pe de o parte firesc, ca urmare a viziunii personale, a modului în care percep lumea, iar pe de altă parte, ca o necesitate a combaterii ideii de separare dintre disciplinele teatrale, precum și dintre acestea și sistemele extinse ale cunoașterii, prin intenția de realizare a Unității cunoașterii. Sunt tot trei concepte la nivel intențional – (re)conectivitate, integrare, conștiință extinsă (prin conștiință și, respectiv, cunoaștere).

Metodologia transdisciplinară se aplică *sine qua non* pentru abordarea scenografiei în raport cu celelalte arte spectaculare și în raport cu alte discipline cu care aceasta fuzionează și le integrează. Am ales să dezvolt acele aspecte ce pot fi revelatoare și transformatoare pentru cel ce este curios și deschis spre această cunoaștere complexă și, respectiv, față de lucrarea prezentă, și mai puțin perspective mai tehnice precum inginerie, arhitectură, croitorie și altele, ce fac parte și ele din puzzle-ul scenografic. Printr-o detașare de subiect, în ipostaza de observator, de cercetător, am putut adopta o perspectivă mai amplă, din care am descoperit noi metode și instrumente din alte sisteme de cunoaștere, care acum sunt transmutate adaptativ în scenografie, iar prin acest transfer al metodelor își amplifică perpetuu potențialul *interdisciplinar*. Și acest concept se impune sub toate gradele sale (trei): aplicativ – prin aplicarea psihologiei, neuroștiințelor, fizicii în scenografie/ teatru, iar teatrul și toate celelalte, în educația creativă; epistemologic – cel ce ne conduce spre a considera scenografia o meta-artă prin puterea sa transformatoare de a revela noi perspective, abordări teatrale, și generator – prin capacitatea sa de a genera noi forme de teatru (teatrul-imagie, teatrul-instalație, teatrul ambiental, teatrul imersiv) și noi discipline (scenotehnica, *light design* etc).

Totodată, luând creația scenografică și analizând-o simultan din perspective diferite ale unor domenii diferite și ale unor condiții diferite, pe care alte contexte decât cel scenic (teatral) le conferă, am realizat și evidențiez pluridisciplinaritatea scenografiei.

Voi aduce în lumina atenției voastre această complexitate a scenografiei, pe care multora le este dificil să o încadreze din acest motiv într-un domeniu clar al artelor și pe care eu o voi defini ca proces – un *proces complex de cunoaștere*.

Teatrul este o cunoaștere, una profund umană. Prin procesul său complex, transdisciplinar și interdisciplinar, vom vedea cum scenografia devine o cunoaștere a cunoașterii sau chiar a cunoașterilor, ceea ce îi conferă acesteia statutul de meta-artă. Cunoașterea presupune experiență. Fără experiență directă, se poate vorbi de o acumulare de cunoștințe, ceea ce înseamnă să știi niște lucruri teoretic și relativ, dar nu înseamnă că stăpânești o cunoaștere. Putem ști câte ceva despre scenografie, însă acest lucru nu ne ajută în a experimenta profesia de scenograf, respectiv la a realiza o scenografie în deplinătatea sensului acesteia. Faptul de a deține niște informații despre scenografie te poate ajuta în practică, îți poate deschide perspectiva, dar în egală măsură poate deveni o piedică într-un proces inconștient/ automat, când acele informații limitate devin idei/ credințe preconcepute – limite perceptuale –, în absența percepției întregului prin unitatea cunoașterii – ceea ce nu îți conferă ipostaza de creator de teatru autentic, respectiv scenograf, creator de caractere și de mediu/ spațiu spectacular.

De aceea, întreaga mea cercetare are o bază experiențială, atât în ceea ce privește teatrul, cât și celelalte discipline complementare abordate, prin cursuri, practici, formări, atestări, pentru a fi integrate și pentru a putea crea o viziune coerentă a unei cunoașteri unificate. Totodată, ceea ce propun prin acest demers este astfel un proces pe care doar prin experiența proprie îl puteți proba și integra ca formă de (auto)cunoaște cu sens transformator-evolutiv. Intenția mea este de a vă provoca la interogare, la evaluare

și cercetare, de a sugera un mod de gândire și de abordare creativă și nu de a da rețete axiomatice cu pretenția de a vă învăța ce să gândiți. Fiecare rețetă este unică, fiecare proces este unic în raport cu unicitatea noastră, a fiecăruia, însă cu cât sunt mai extinse și implicit mai cuprinzătoare cunoașterea și conștiința, cu atât întregul sistem devine mai echilibrat, mai coerent și unitar, ceea ce aș numi conștiință a unicității integrate în Unitate.

Fundamentul oricărei cunoașteri este cunoașterea/conștiința de sine. Așa începem să înțelegem cum funcționăm, de ce facem ceea ce facem și cum facem, care sunt atuurile noastre, ce ne motivează, care sunt „butoanele” de activare în sens pozitiv sau negativ, începem să înțelegem cu adevărat povestea pe care ne-o spunem nouă înșine și pe care încercăm să o transmitem altora. Conștiința de sine și gestionarea acesteia se învață prin educație interioară, însă întotdeauna în relație cu ceilalți, care ne oglindesc (prin neuronii oglindă, prin propriile proiecții sau filtre perceptuale), activează butoane de alarmă sau motivaționale, devin ghizi în procesul de autoevaluare și învățare de sine. În plus, prin cunoașterea și accesarea nivelului Sinelui, conținător de iubire, de empatie/ compasiune (printre alte calități, pe care le putem regăsi în partea superioară a Piramidei Conștiinței a lui David Hawkins) și responsabil de conexiune reală cu ceilalți prin conștiința Unității, ne dezvoltăm astfel și conștiința socială și, implicit, gestionarea relațiilor. Toate acestea ne aduc în final o viziune extinsă și clară, expertiza mai multor perspective, iar mesajul nostru (povestea noastră) devine clar, puternic evocator, având un impact pozitiv asupra celorlalți.

Când avem cunoaștere, dispare noțiunea de efort, încrâncenarea de a dovedi ceva cu orice preț, avem curajul să ne lăsăm în explorarea și experimentarea Câmpului tuturor posibilităților, alegând soluții/ idei din multitudinea dimensiunilor noastre, unde totul există deja. Chiar fiind un căutător-explorator, sensul va fi revelat doar odată cu exprimarea prin creație și împărtășirea acesteia, când

experiența noastră devine un factor generator de experiențe (autentice) pentru ceilalți/ spectatori.

În teatru, mesajul circulă între creatori (în procesul de creație), între personaje, respectiv personaje și spațiu (pe scenă), precum și între ansamblul spectralar – prin pluri-limbaj – și spectatori (înspre și dinspre spectatori – prin undele de feedback). Întreruperea acestui circuit integral și continuu al fluxului energo-informațional determină afectarea integrității spectaculare. Acest aspect a generat crearea constelațiilor/ geometriilor spectaculare, cu scopul optimizării procesului de creație spectralară, în sensul amplificării potențialului de expansiune al semnificației și respectiv al celui de impact prin imersiune.

Din această perspectivă holistică, scenografia și teatrul sunt în primă instanță forme de (auto)cunoaștere și (auto-)devenire. În consecință, procesul creativ devine ceea ce consider un *proces de perlaborare*. Așa cum „perla este autobiografia scoicii”, după cum declară Federico Fellini, susținând aceași idee conform căreia toată arta este autobiografică, așa și artistul devine o nouă variantă, aceea a unei conștiințe extinse, evaluate prin procesul de creație conștient.

Această devenire conduce firesc spre ipostaza de model și ghid ce sprijină spectatorul în propriul proces de devenire – perlaborare – prin experiența directă în raport cu mediul/ condițiile pe care artistul le-a creat. Cunoșcând puternica influență pe care mediul o are asupra psihicului uman, cel pe care îl creăm pentru ceilalți e important să fie unul sigur, incluziv, conținător al fundamentului cunoașterii cu sens dezirabil, evolutiv. Astfel este demonstrată necesitatea unui proces creativ conștient, responsabil, susținător și iubitor de viață și de oameni, care prin esențializare și personalizare devine și un produs spectralar autentic și cu impact puternic, transformator în sens evolutiv. *Esențializarea* este a întregului și *personalizarea*, a părții, a unui punct de vedere, a unei perspective – cu unghiul său de percepție specific. Abordarea lor împreună face trimitere la perspectivare și reperspectivare – deschiderea acelei perspective particulare

a părții, a punctului de referință, până ce cuprinde întregul în care ea însăși este cuprinsă și conținută. Totodată, acesta se dezvăluie pe sine în fiecare parte – într-o esență –, iar partea se realizează, se recunoaște pe sine într-o aceeași esență și același întreg.

Deși este dificil să exprimi întregul într-o singură lucrare, este esențial *sine qua non*, mai cu seamă în contextul în care această lucrare abordează un domeniu bazat pe limbajul fundamental al experiențelor esențiale de dincolo de concepte/ cuvinte – imaginea, simbolurile și stările/ senzațiile experimentate direct și simultan, atât în corp (interior), cât și prin mediu/ câmp (interior-exterior).

În cele din urmă, imaginea este codul de acces către aceste straturile profunde, indiferent de perspectiva din care privim, fie că vorbim despre subconștient, inconștient, de esență sau sursa creației (câmpul cuantic de potențial infinit).

În însemnările sale (*Psychology and Truth*), Nietzsche dezvăluia o perspectivă transdisciplinară, ce îmi confirmă intuiția în ceea ce privește percepția senzorială în raport cu Adevărul. Acesta susține că imaginea este primul nivel de transformare al oricărui stimul nervos, care ulterior va fi imitată într-un sunet (idee reconfirmată și de Daniel Siegel). Extinzând într-o viziune globalizată, el multiplica acest efect: „de fiecare dată există o transmutare completă a unui domeniu în mijlocul altuia, complet și diferit”. Dincolo de o generalizare fenomenologică a transdisciplinarității, ceea ce avem de reținut este situarea imaginii la un prim nivel vibrațional neintermediat față de impulsul primordial, de esența generatoare și față de experiența directă, în fapt.

Conceptualizarea, articularea prin cuvinte necesită un proces mult mai complex, filtrat prin mai multe niveluri, așteptând cel puțin până după percepția sunetului pentru a fi declanșat. În tot acest parcurs, în mod evident se pierd, în fiecare nivel de procesare, nuanțele, intensitatea experienței inițiale. De aceea, e dificil să exprimăm în cuvinte anumite stări/ experiențe intense vibraționale. În sens

contrar, o abstractizare, o conceptualizare excesivă poate „sărăci” experiența, deoarece fiecare stimul se transformă într-o impresie în creierul nostru, o reprezentare, o imagine mentală care apoi, în procesul prin care este analizată, structurată și centralizată, suferă o serie de transformări sau interpretări ce denaturează informația inițială.

În esență, o imagine nu este astfel o idee, ci este o senzație, o stare, o experiență în formă pură/ originală ce nu necesită o filtrare logică, rațională. Prin urmare, imaginea este calea directă spre Adevăr, precum și limbajul prin care acesta poate fi exprimat în formă pură, neintermediat. Ameliorarea imaginii prin cuvinte, prin concepte intelectuale, vine dintr-o nevoie de control, cel mai adesea, ceea ce presupune o reducere a dimensiunii creative și umane prin liniaritate, în încercarea de a cuprinde și înțelege informația rațional. Acest lucru nu e însă posibil atât timp cât rațiunea noastră cuprinde doar 3%-5% din întreg. De aceea, nu vom reuși niciodată să exprimăm în cuvinte tot ceea ce putem să exprimăm în imagini, însă putem trăi și experimenta totul. Textul este exprimat prin cuvinte, însă imaginile nu ilustrează textul, ci exprimă stările, emoțiile, spațiile dintre cuvinte și din miezul cuvintelor, spațiul interior al personajelor și al mediului lor, conștiința, spațiul emergent ce le unește și le conține și ale căror vibrații, prin extindere, cuprind spectatorul. Ele produc rezonanță în câmpurile subtile ale acestuia, în acele frecvențe care îl mișcă, îl emoționează, trezește, reflectă sentimente, simțiri, stări ce există în forme neconceptualizate încă.

Scenografia are capacitatea de a capta viața ca o reflexie, ca un vis fără limite, experimentat cât se poate de real, de a manifesta în spațiul scenic creat posibilitățile nelimitate ale inconștientului, ale câmpului cuantic unificat, ale Esenței unificate, prin ceea ce s-ar putea numi *supralimbaj*, mai curând decât limbaj. Simfonia vizuală creată prin scenografie este interconectată indisolubil cu sunetul în crearea stărilor (chiar și cu liniștea), cum poate și crea sunete, poate fi o scenografie sonoră, un decor sau un costum sonor,

completând creația muzicală/ sonoră a spectacolului și astfel conducând totul către armonia întregului.

Scenografia solicită mai multe forme de inteligență precum cea emoțională (esențială în creativitate), inteligența estetică sau inteligența spațială/ scenică etc., toate conducând către starea de armonie și echilibru a întregului sistem. „Instinctul de joacă”, atât de necesar în creația scenografică/ teatrală și care, în definitiv, întregește omul, este rezultatul dezvoltării inteligenței estetice și a celei emoționale, în primul rând, și apoi a celei intelectuale. Aceasta este o configurație tipică perioadei de copilărie – când neocortexul nostru, aflându-se într-un stadiu incipient de dezvoltare, nu poate fi considerat o resursă importantă în modul de funcționare. Din acest motiv, copiii funcționează pe baza sistemului mental integral, accesând cu ușurință planurile subtile și preluând informațiile direct din câmpul energo-informațional/ inconștient. Așadar, ar fi recomandat să cercetăm și să recreăm acel context, să învățăm de la copii modul direct, deschis, plin de curiozitate, jucăuș și total de a ne raporta la arta spectaculară, ce reclamă a fi privită în esența a ceea ce e: „o invitație la joacă” și nu o „strofocare” intelectuală. (Friedrich Schiller, *Scrisori despre educația estetică a omului*, 1794). În acest context, este important de știut faptul că legăturile dintre informațiile ce vin din inconștient nu au o logică liniară, însă există o coerență emoțională în haosul aparent. Această ambiguitate își găsește răspunsul la nivelul gândirii creative și, respectiv, al inimii. În acest sens, Andrei Tarkovski considera că arta solicită o cunoaștere specială și că e inutil să căutăm permanent înțelesuri ascunse, vădit intelectuale, când, în esența sa, ea se adresează direct inimii: „arta [...] ori are un efect direct asupra inimii tale, ori nu are absolut niciun înțeles”². De aceea e important să ne lăsăm conduși, absorbiți de o experiență spectaculară vizuală, fără o căutare cu orice preț a unor

2. Andrei Tarkovsky, *Sculptând în timp*, traducere de Raluca Rădulescu, București, Nemira, 2015.

sensuri ascunse pe care să le decodăm rațional. Uneori, libertatea și bucuria de a trăi acea experiență spectaculară, precum în teatrul imersiv, ne poate aduce mult mai multe beneficii, revelații, activare creativă, răspunsuri și soluții, decât efortul intelectual susținut ce implică în mod natural limitare.

Subiectul creativității va beneficia de o dezvoltare amplă pe parcursul lucrării, ce va cuprinde atât caracteristicile creativității, cât și abordarea acestora în raport cu structurile creierului cranian, cu importanța inimii în contextul creativității, precum și cu relevanța emisferelor și a stărilor vibraționale ale creierului. Toate pornesc din intenția de a cuprinde cât mai multe planuri de percepție și înțelegere, spre o extindere a perspectivei în raport cu creația și devenirea noastră prin aceasta, în proces conștient, responsabil, liber și eliberator (prin transcenderea limitărilor și capacitatea de a alege conștient).

Fizica cuantică ne-a dezvăluit această perspectivă a multiplanurilor, a libertății de percepție și expresie, în esență, pe care scenografia se mulează perfect. Cunoașterea conferă libertate prin cuprindere, prin extinderea conștiinței. Scenografia este o conștiință, o emergență ce se extinde cuprinzător între și prin toți și toate în sistemul spectacular, însă și în afara limitelor lui prin interacțiuni exterioare, prin sisteme diferite (film, televiziune, evenimente etc), incluzând toate planurile de ființare (fizic, emoțional, sufletesc, mental, energetic, spiritual), acționând paradoxal, atât în undă, cât și în particulă.

Plecând de la această proprietate a sa de extindere, atât pe orizontală, cât și pe verticală, cu sens integrator, consider că nu am putea să o cunoaștem, să o integrăm, să o acceptăm sub toate aspectele ei, ameliorându-i paradoxurile, fără o abordare transdisciplinară, sistemică și, nu în ultimul rând, o contextualizare sub raport cuantic. În definitiv, însăși creativitatea are un caracter cuantic și doar accesând și această perspectivă poate fi înțeleasă și integrată deplin.

Totodată, ceea ce leagă între ele toate aspectele cunoașterii scenografice este ceea ce leagă, la nivel macro, arta,

știința și spiritualitatea, iar acest liant este creativitatea. Aceasta nu este doar o caracteristică a scenografiei, ci și un atu care, împreună cu cel reprezentat de caracterul/ limba-
jul său vizual, precum și de cel al transdisciplinarității, îi conferă deschiderea pluridimensională, universală.

Cercetarea mea a pornit în fapt acum mai bine de 25 de ani, experiențial, prin artă/ teatru. Animată de o poftă nestăvilită de cunoaștere, de a experimenta necunoscutul, noul și de o fundamentală iubire de viață și de oameni, am fost întotdeauna atrasă către o cercetare extinsă, care să îmi confere o înțelegere mai profundă a ființei, a Universului, precum și a fenomenelor fizice, naturale, tehnice (artificiale) sau științifice, prin care să-mi upgradez propriul proces creativ, propria ființă și să pot contribui prin ceea ce sunt și ceea ce fac la starea de mai bine – a mea și a semenilor mei. Acesta poate fi un argument și pentru alegerea (deloc) întâmplătoare a profesiei – scenografia – încă de la vârsta de 14 ani. Acum realizez – și vom putea realiza cu toții prin această lucrare, în cele două volume ale sale – că nicio altă profesie nu mi-ar fi oferit instrumente mai puternice și mai diverse pentru a-mi împlini în simultaneitate toate aceste tendințe ce conduc către o cunoaștere unificată, integratoare, în raport sistemic intra- și interconectiv.

Prin demersul meu transdisciplinar și interdisciplinar, mă alătur unui context mai amplu de intenții similare, aceea de realizare a unității cunoașterii, pe care, prin propria cale unică, să o integrez în mediul educațional și teatral, iar prin intermediul acestora să generăm evoluție și transformare prin reconectare la Esență, în întreaga societate contemporană.

Pentru împlinirea acestui scop prin transformarea haosului în coerență – capacitate pe care artiștii o pot stăpâni atât timp cât își mută atenția de la formele și fenomenele exterioare către Esența integratoare –, putem dezvolta o preocupare către educație interioară, fructificată prin extindere perceptuală, a conștienței și conștiinței, prin

responsabilitate față de actul creator și efectele acestuia asupra celorlalți – prin creație conștientă.

2. Funcția scenografiei în teatrul contemporan. Scenograful, de la ipostaza de subordonat la cea de co-creator. Context social, ideologic și artistic

Scenografia, după cum ne indică și structura etimologică a noțiunii (cf. gr. *skenographia/skene* – scenă, *graphein* – a scrie, a grafia, a desena), se referă la grafica de scenă, adică tot ceea ce se conturează la nivel de imagine pe o scenă – loc pe care îl vom numi, într-o accepțiune extinsă, *spațiu spectacular* sau *performativ*, pentru a susține intenția acestei teze. Este acea artă de spectacol care se ocupă cu crearea ambianței scenice, prin decor, costum, recuzită, lumini, de la nivel ideatic până la materializarea acestora în scenă. Plecând de la o funcție inițială strict decorativă, ilustrativă, reprezentată bidimensional ca fundal pictat, ea și-a câștigat în timp spațialitatea, atât prin tridimensionalitate (sub raport exterior), cât și prin profunzimea sensurilor pe care le exprimă (sub raportul resurselor interioare, al conținutului esențial, intrinsec). În final, printr-un proces de esențializare și personalizare, a devenit o artă autonomă, prin unicitate (autenticitate) și prin caracterul său *transdisciplinar*. În raport de *complementaritate*, ea vine cu un considerabil aport de originalitate și totodată cu o funcție structurantă, având valoare de mediu pentru celelalte componente spectaculare. Această mutație a funcției, de la una exterioară (decorativă) la una interioară, un salt în *esența generatoare*, face din scenografie un organism viu, complex, o *artă imersivă*.

Scenograful, cercetător al vieții și al naturii umane, este permanent preocupat de descoperirea, aprofundarea și sugerarea structurilor și traseelor mentale și afective ale personajelor, înlesnește o înțelegere profundă a acestora

prin costum-personaj și prin rezonanțele cu mediul lui caracteristic, spațiul. Totodată, el susține implicarea directă a spectatorului, prin apel la afectivitate, asocieri de idei, imagini sau stări și, după cum vom vedea, chiar mai profund de atât, tocmai prin capacitatea de a crea forme conținătoare ale esenței de dincolo de cele ale realității evidente și de concepte unanim recunoscute, învățate, prin crearea unui mediu/ context experiențial inedit, conținător și cuprinzător. Scenografia devine o *meta-artă* și o *artă conectivă* totodată. Desprinderea ei de registrul decorativ și respectiv descriptiv/ narativ devine treptat o *artă spațială* și *non-liniară*.

Pentru o percepție mai clară asupra a ceea ce reprezintă scenografia astăzi, aduc în atenție procesul de transformare, de *update* și *upgrade* al statutului scenografului, pornind de la acest nivel perceptual, conceptual, dintr-o perspectivă social-istorică, ideologică și artistică. Acesta trece treptat de la *decorator* și *costumier* (termeni de proveniență franceză de care unii rămân încă atașați, dar în care unui scenograf de azi îi este dificil să se mai regăsească), la *designer de scenă* și *designer de costum*, ceea ce începe să îl apropie de esența creatoare și de conceptul definitoriu în sine. Ulterior, va avea loc transmutația spre identificare și asumare responsabilă totală, în acord cu timpul și sensul contemporan, ceea ce acum a devenit *creator de spațiu scenic/ performativ*, *creator de costum*, *creator de instalații conceptuale/ performative*. În esență, nu este vorba de o identificare cu niște concepte exterioare, ci de asumarea unei identități creatoare, în acord cu timpul, spațiul și sensul real în care experimentăm viața și creația. Pentru o înțelegere clară a acestor diferențe de nuanță definitorii, vom face o incursiune în relativ scurta istorie a devenirii statutului de scenograf și a definirii evolutive a funcției sale în contextul spectacular.

De asemenea, întâlnim adesea, atât în articole, cât și pe afișe, o separare a conceptelor de *costume* și *scenografie*, un pleonasm ce trădează definiția însăși, în accepțiunea ei contemporană. Se pot folosi noțiunile de *costume* și *decor*

(dar acest termen este deja depășit, insuficient, aduce cu sine o ancorare în strictă materialitate și totodată este evitat tocmai pentru a îndepărta preconcepția asocierii cu funcția strict decorativă) sau *scenografie*, simplu și complet, incluzându-le pe toate. Abordarea separată, precum creații distincte ale unor creatori diferiți, poate constitui o fractură la nivelul întregului performativ, dacă nu există o conexiune absolută între ele și ele devin demonstrații în sine. Desigur, acest fenomen al demonstrațiilor dezrădăcinate poate apărea și în cazul în care întreaga creație scenografică aparține unui singur autor, atunci când dorința de a fi unic, special, de a impresiona, de a fi cât mai vizibil devine un scop în sine, mai presus decât raportul conectat la celelalte organe vitale ale organismului spectacular: text/ pretext, regizor/ concept regizoral, actor/ personaj. Întregul și cheia spectacolului teatral își pierde astfel semnificația, coerența și valoarea. Esențializarea creației scenografice, într-o conexiune profundă cu ceilalți participanți la actul de creație, devine astfel necesară și benefică, atât timp cât *esența* este conținutul, substanța vitală și liantul conector și conductor ce leagă fuzional părțile în întreg, ceea ce îi confirmă statutul de *artă conectivă*. Acesta este un aspect ce merită o dezbatere amplă, sub toate formele sale, și căruia îi voi acorda întreaga atenție, atât în activitatea profesională, cât și în această teză de cercetare.

O abordare științifică a unui fenomen necesită în primul rând o definiție clară a acestuia, pentru ca apoi să fie disecat și cercetat în detaliu. Scenografia este însă un fenomen extrem de complex în diversitatea formelor prin care se exprimă, un proces atât de amplu și cu impact multiplu, atât subiectiv, determinant pentru creatori, cât și în exterior, pentru receptori. E un sistem în sine, interconectat cu macro-sistemele din care face parte (sistemul spectacolului, cel al teatrului, al societății etc.), încât devine dificil, simplist și chiar inadecvat să fie încadrat și etichetat limitativ. De aceea, necesită un studiu extins, într-o abordare holistică, sistemică, integratoare și experiențială, o cercetare

transdisciplinară, din perspective diferite, prin care să se contureze o definiție nu doar metodologică, ci și ontologică, nu doar sub aspectele fizice, vizibile, ci și metafizice. Ca orice cunoaștere, aceasta presupune mai mult decât un cumul de informații, e necesară înțelegerea și integrarea, prin propria experiență și conștientizare a fenomenelor pe care aceasta le conține, iar în felul acesta, definiția are un caracter autentic, esențial și universal.

Însuși scopul cercetării de a studia *esențializarea și personalizarea* este o provocare și o invitație la o incursiune în procesele interioare ale fenomenelor artistice, teatrale și scenografice, în toate planurile și prin toate filtrele ce constituie imaginea scenică. Aceasta este, în accepțiunea pe care o propun, o interfață, un sistem de operare ce face posibilă și chiar facilitează comunicarea între toate sistemele de referință din scenă, din spatele scenei și din fața ei, ce se consideră a trăi experiențe similare, ca părți ale aceluiași sistem mai amplu.

Prin această lucrare, doresc să evidențiez necesitatea abordării holistice a fenomenului spectacular ca sistem integral și integrator, în care fiecare parte integrează esența, energia și informația întregului și, prin rezonanță și fuziune cu toate celelalte, îl creează, unitar și indestructibil. De asemenea, întregul sistemului spectacular este întotdeauna mai mult decât suma părților, a aportului fiecărui creator/ participant, este o structură, o entitate în sine, o conștiință amplă, cuprinzătoare și conținătoare prin esența sa. Unicitatea sa cuprinde fără a anula/ exclude unicitatea fiecărui creator implicat și fără a se confunda cu vreuna dintre acestea (fie că e vorba de dramaturg, regizor, coregraf etc.), ca urmare a unui proces de creație colectiv și conștient, asumat. Vom cerceta procesul creativ din diferite perspective (a metodologiei teatrale, psiho-emoțională, a neuroștiințelor, a cunoașterii spirituale și a perspectivei cuantice), subiectiv și obiectiv, relațional, intra-conectat și interconectat. Vom studia parcursul creativ interior al artistului vizual, în raport cu ansamblul și ceilalți co-creatori.

Vom porni de la tema pe care textul dramatic o propune, de la conexiunea cu regizorul și integrarea scopului comun, a intenției regizorale. Vom trece apoi la studiul profund, conștient al psihologiei personajului dramatic, al actorului, în crearea unui personaj viu, convingător, autentic, precum și la legătura organică, indestructibilă a acestuia cu mediul său, iar, după un proces creativ autentic și responsabil, avansăm cu un concept spectacular unitar și fluid, adaptativ, prin celelalte structuri și, prin câmpul creat, până la spectatori.

Voi încerca să generez o nouă definiție, în contextul fenomenului teatral contemporan, plecând de la premisa schimbării de raport, de la subordonare, la rolul de creator, de la o artă heteronomă la ipostaza de artă autonomă, în evoluția teatrului european către o *creație colectivă*. Vreau să aduc în atenție aportul real și complex al scenografului și al fiecărui creator în realizarea spectacolului. Procesul de observare, cercetare și cunoaștere minuțioasă, progresivă, cel de documentare, de investigare psihologică și socială în contextul dramaturgic, al intenției regizorale și al materialului uman al actorului, este esențial pentru o abordare autentică și asumată. Informația, trecută apoi prin filtrul gândirii sale creative, capătă contur, volum, culoare, textură și lumină. Scenografia devine o formă puternic ancorată în fondul spectacular, parte integrantă, constitutivă a ansamblului.

„Despre creația în parteneriat și racordarea viziunilor, consideră că «un spectacol trăiește cu adevărat doar atunci când poveștile creatorilor devin o sferă perfectă, cu conținut unitar, omogen, ca un bulgăre de zăpadă care acumulează prin rostogolire, devenind tot mai mare, mai rotund și mai plin, iar când primește lumină, ne dezvăluie tot spectrul cromatic luminos, ca un diamant. Abia atunci ne taie respirația». Scenografiile sale nu se poziționează în umbra auctorialității dramaturgice ori regizorale. Decorurile și costumele [...] le acompaniază ca forță expresivă, le ranforsează ca amprentă plastică integrată organic în universul de semnificații al

spectacolului [...]. Propunerile sale sunt surprinzătoare, dar riguroase, iar firele certitudinii conceptuale fac ca spațiul să intre în rezonanță cu actorii, depășind condiția de mediu de evoluție. Scenografia nu oferă doar un cadru, ea sprijină interpretii să ruleze emoții către sală.”³

Treptat, pe parcursul cercetării noastre, scenografia își va confirma specificul de *meta-artă*, cu un vădit caracter *non-liniar*, precum și potențialul *conectiv* și *imersiv* prin care a generat, odată cu afirmarea ei, cu recunoașterea și acceptarea acestor potențialități, formele de expresie ale teatrului contemporan, meta-modern (post-postdramatic), cu impact optim prin experiența multisenzorială, cu mare capacitate de absorbție și, totodată, transformatoare, integrate. Așa cum declară Hans-Thies Lehmann: „Ia naștere un teatru al *scenografiei*... cea mai înaltă treaptă pe care o poate atinge teatrul în civilizația imaginii”. În opinia lui, scenografia devine „nume al unui teatru al vizualității complexe”, dincolo de concepte, cuvinte și forme în sine, prin care teatrul însuși își realizează „conștiința specificității sale”⁴.

Parcursul istoric al devenirii statutului și identității scenografului, în raport cu arta sa și cu întregul sistem performativ este, după cum afirmam și anterior, relativ scurt, ceea ce justifică interferența și conviețuirea tuturor formelor de abordare, cu diferite grade de adecvare sau de hrănire a prezentului (de la decorator/ costumier la creator de spațiu și caractere și generator de transformare). Pentru a ne crea o imagine a acestui context evolutiv, vom face o incursiune, pe de o parte în contextul (ideologic) general european, iar pe de altă parte în cel autohton.

3. Oltița Cîntec, „Scenografia, intersecția dintre viziunea regizorală și angajamentul emoțional al publicului. Alina Herescu și filtrele ființei”, în *Tânărul artist de teatru. Istorii românești recente*, Iași, Timpul, 2015, pp. 94-102.

4. Hans-Thies Lehmann, *Teatrul postdramatic*, traducere de Victor Scordeț, București, Unitext, 2009.

2.1. Evoluția statutului de scenograful și a teatrului prin imaginea scenică – scenografia în Europa

Scenografia, adică arta de a concepe și de a realiza decorurile, costumele, luminile și alte elemente vizuale sau de atmosferă ale unui spectacol, are origini îndepărtate și este strâns legată de istoria teatrului și a altor forme de spectacol, începând chiar cu ritualurile șamanice, misterele și alte ritualuri și forme spectaculare ale civilizațiilor străvechi.

În Antichitate, spectacolele teatrale erau adesea prezentate în aer liber, iar decorurile constau în elemente simple – coloane, stâlpi, cortine și pânze pictate. În Grecia antică în special, scenografia era considerată o artă importantă, iar decorurile și costumele erau elaborate și bogat decorate, iar în Roma antică reprezentau chiar un mod de manipulare și influență, prin opulență.

În Evul Mediu european, teatrul se dezvoltă în cadrul bisericii, iar decorurile constau în elemente liturgice și în obiecte din viața de zi cu zi. Cu timpul, teatrul s-a separat de biserică și s-a dezvoltat ca o formă de divertisment popular, iar scenografia a devenit din ce în ce mai importantă.

În secolele al XVIII-lea și al XIX-lea, odată cu apariția teatrului modern și a altor forme de spectacol, scenografia a început să devină tot mai sofisticată și elaborată. Astfel, au apărut primele teatre cu scenă fixă, care permiteau schimbarea decorurilor în timpul spectacolului, iar iluminarea a devenit un element esențial al scenografiei.

Astăzi, scenografia este o artă complexă, *transdisciplinară, conectivă și imersivă*, care se bazează pe o combinație de elemente vizuale, tehnice și artistice, iar scenograful își asumă un rol cheie în crearea unei experiențe spectaculare memorabile.

Statutul scenografului ca profesie, ca autoritate distinctă și recunoscută – ceea ce ne interesează pe noi în demonstrația noastră – s-a conturat tot treptat în istoria teatrului, doar că într-un parcurs mult mai scurt, mai rapid

și totodată mai recent. Nu există o dată exactă la care acest statut să fi fost oficial stabilit, deoarece evoluția scenografiei și recunoașterea sa ca disciplină distinctă a fost un proces gradual. Totuși, pot fi identificate câteva etape importante în această evoluție.

În secolul al XVIII-lea, scenografia era adesea considerată ca parte a responsabilității generale a arhitectului de teatru sau a maestrului de decoruri. Scenograful/ arhitectul lucra în strânsă colaborare cu regizorul și crea decorurile și costumele pentru producții teatrale. Cu toate acestea, nu exista încă o distincție clară între diferitele roluri în teatrul de atunci.

În secolul al XIX-lea, odată cu dezvoltarea teatrului modern și a realismului în teatru, s-a pus un mai mare accent pe importanța scenografiei în crearea atmosferei și a mesajului unei piese. Scenografiile au început să primească o recunoaștere tot mai mare pentru contribuția lor și au început să fie menționați în mod explicit în programul de teatru. Acesta a fost un pas important în recunoașterea statutului lor ca profesioniști.

Abia în secolul al XX-lea, însă, scenografia a devenit o profesie recunoscută și distinctă în industria teatrală. Scenografiile au început să lucreze ca membri permanenți ai echipelor de producție și să fie angajați în mod regulat în teatre. Au fost înființate școli și academii de scenografie, unde s-au oferit cursuri și formare specializată în acest domeniu. Totodată, organizații profesionale precum „Assistant de mise-en-scène français” (AMF), au fost înființate pentru a reprezenta interesele și drepturile scenografilor (1950), căreia i s-a alăturat OISTAT (1968), care funcționează și astăzi.

Astăzi, scenografiile sunt recunoscuți ca artiști și profesioniști cu expertiză în designul spațiului scenic, al decorurilor și al costumelor în producțiile de teatru, operă, balet și alte forme de spectacol. Aceștia colaborează îndeaproape cu regizorii și echipele de producție pentru a crea ansamblul vizual și atmosfera performativă, pe scenă și în alte contexte specifice.

În secolul al XIX-lea, odată cu evoluția științifică, „oamenii reali” au înlocuit personajele romantice, „abstracte”. Implicit, aceasta a generat o transformare și la nivelul spațiului sau al decorurilor către ceea ce exprimau „mediile în care se nasc, trăiesc și mor personajele” – ca urmare a unei necesități de împământare, de ancorare în realitate, în adevăr.

Zola acordă o atenție sporită scenografiei, în *Naturalismul în teatru*, fără a o numi astfel, ci doar evidențind importanța, precum și necesitățile decorului în raport cu personajele sau cu ansamblul spectralar. Acesta susținea necesitatea unui decor elocvent, precis, care să susțină și să influențeze personajele, fără a le înghiți, sufoca sau a deveni copleșitor. De asemenea, el susține un aspect esențial, cel puțin pentru dezbateră noastră, acela că decorul își pierde sensul și potențialul de mediu suport, conținător, atunci când este creat doar în scop decorativ, ornamental, doar ca să umple un spațiu. În cele din urmă, exact aceste idei, atât de bine susținute teoretic de Zola, însă mai puțin aplicate în practică, au devenit motivele de reproș față de estetica naturalistă a simboलिștiilor și a creatorilor ce s-au opus ulterior naturalismului, într-un firesc evolutiv – Adolphe Appia, Gordon Craig și majoritatea celor ce au generat noi direcții.

Doresc să nu părăsim acest curent, fără a aduce în atenție personalitatea complexă a lui André Antoine, artistul care a rezonat, împreună cu Zola, cu acest concept al realului, al adevărului crud, fără a recurge la simulare. Pe lângă faptul că manifestarea lui creatoare s-a extins prin toate ariile spectaculare, ajungând în final și cineast, preocuparea sa pentru crearea unui mediu cu o puternică influență pentru personaje și spectatori deopotrivă și soluțiile la care a recurs în acest sens prevestesc experimentele performative de mai târziu ale postmodernismului sau ale teatrului postdramatic.

Astfel, în spectacolul *Pământul (La Terre)*, după Emil Zola, el uimește publicul, chiar am putea spune că generează experiențe imersive aducând animale vii, păsări și mult

pământ adevărat pe scenă. Într-un alt spectacol pe care l-a regizat, *Măcelarii* (*Les Bouchers*, 1888) de Icles, a provocat reacții și mai ample, când a umplut scena cu bucăți mari de carne crudă.

Trasând un arc peste timp, vom descoperi diverse spectacole experimentale și *performance* care au folosit pământ sau carne crudă ca elemente artistice. Iată câteva exemple:

1. Spectacolul *Pământ* al companiei de teatru La Fura dels Baus. Acest spectacol din Spania a fost prezentat în diferite locații și implica utilizarea masivă a pământului ca element central. Performerii se foloseau de pământ pentru a crea diverse forme și structuri artistice.

2. Performance-ul *Pământ și corp* al artistei performative Marina Abramović. Celebra artistă performativă a realizat mai multe lucrări care implicau pământul și corpul uman. În unele dintre *performance*-urile sale, a lucrat cu pământul, folosindu-l pentru a-și acoperi corpul sau pentru a crea forme. Un alt exemplu este *Balkan Baroque* (1997), în care, pe un morman de de oase, Marina își freca pielea cu boia de ardei, de data aceasta, însă neevitând prezența sângelui real, ba chiar nici a celui propriu în spațiul performativ.

3. *Carne și performance* de Hermann Nitsch: Hermann Nitsch, artist austriac asociat cu mișcarea Fluxus, este cunoscut pentru spectacolele sale extreme care implică utilizarea cărnii crude. El a creat un gen de performance numit *Orgien Mysterien Theater*, în care bucățile de carne crudă erau folosite ca elemente spectaculare, împreună cu sânge și alte substanțe organice.

4. Spectacolul *Cannibal Feast* de Roberta Lima: Acest spectacol provocator a fost prezentat în 2011. În cadrul spectacolului, actorii au manipulat și au interacționat cu bucăți de carne crudă, explorând tema consumului și a relației noastre cu hrana. Și aceasta a fost o experiență intensă și viscerală pentru public.

5. Performance-ul *Meat Joy* (1964) al lui Carolee Schneemann, artistă americană pionieră în arta performativă. În cadrul acestui *performance*, actorii erau acoperiți cu carne

crudă și alte substanțe asociate cu corpul, precum laptele. Scopul era de a explora tema sexualității și relația noastră cu corpul.

Acestea sunt doar câteva exemple din arta contemporană, plecând de la aceste idei scenografice, pe care Antoine le-a adus în conștiința publicului pentru prima dată în istorie, și care și astăzi sunt considerate curajoase și cu siguranță puternice ca impact asupra spectatorului. Cel puțin utilizarea cărnii crude pe scena de teatru încă poate fi considerată o formă de artă performativă extremă prin forța de impact vizual, olfactiv, la nivel psiho-emoțional sau etic. De aceea, în multe cazuri, utilizarea cărnii crude poate fi înlocuită astăzi de soluții artistice alternative, cum ar fi utilizarea cărnii artificiale sau reprezentări simbolice ale cărnii, pentru a evita folosirea reală a cărnii provenite de la animale.

De asemenea, André Antoine a fost unul dintre pionierii utilizării iluminării în teatru și a adus inovații semnificative în acest domeniu. El a fost preocupat de crearea unor efecte de lumină autentice și realiste pentru a sprijini atmosfera spectacolelor sale. A folosit lumina pentru a evidenția anumite elemente ale scenei sau ale acțiunii, realizând că iluminarea poate atrage atenția asupra anumitor detalii sau poate crea focalizări vizuale, contribuind astfel la direcționarea privirii spectatorilor în timpul reprezentațiilor. Pentru aceasta, a recurs la surse de lumină multiple și a utilizat reflectoare sau lămpi într-un mod care să simuleze iluminarea naturală.

În plus, Antoine a experimentat cu controlul culorilor și a temperaturii de culoare a luminii pentru a transmite anumite stări și emoții. El a înțeles puterea simbolică a culorilor și a utilizat filtre colorate și alte tehnici pentru a crea efecte vizuale speciale.

Prin abordarea sa detaliată și minuțioasă a iluminării, André Antoine a contribuit la dezvoltarea tehnicilor de iluminat în teatru și a deschis calea pentru utilizarea luminii ca mijloc artistic și expresiv în producțiile teatrale.

Astfel, deși naturalismul a fost un curent fără prea mult succes la public, amplu contestat de valul de artiști ce a urmat, e important să reținem un artist cu viziune și cu deschidere către noi perspective, oricare ar fi fost ele.

Un alt aspect important de notat este apariția electricității, care, deși încă timid folosită, tinde să înlocuiască iluminatul pe gaz pe scena franceză. Adolphe Appia îi va revela luminii de scenă adevăratul sens, îi va descoperi adevăratul potențial scenic infinit.

Marea transformare a teatrului a avut loc în secolul al XX-lea. Odată cu naturalismul a apus o epocă, și printr-o schimbare de paradigmă realizată prin aportul unor factori cheie, teatrul a trecut în modernitate. Perspectiva se schimbă, iar preocuparea pentru reproducerea cât mai credibilă a realității, subminată de apariția fotografiei și mai apoi a filmului, devine o preocupare pentru căutarea adevărului mai profund și crearea unui context prin care acesta poate fi relevat. Teatrul devine ceea ce susținea și Picasso (*Cuvinte despre artă*, 1998), „o minciună care ne ajută la înțelegerea adevărului”⁵ – desigur, la adevărul la care are fiecare acces. De aici s-a deschis o paletă largă a adevărilor exprimate prin limbaj teatral.

Transformarea paradigmei teatrale europene și trecerea spre modernitate au fost generate de două mari influențe: pe de o parte, odată cu visul lui Richard Wagner de a crea o „artă totală” sau „opera de artă comună” (după traducerea lui Denis Bablet) – un *Gesamtkunstwerk*. Wagner a dorit să integreze într-un mod armonios diferitele arte, cum ar fi muzica, drama, poezia, dansul și scenografia, într-o formă de spectacol unificată și coerentă, o fuziune totală a artelor, ca „artă a viitorului”. După cum el însuși își explică crezul: „Opera de artă comună este drama: data fiind perfecțiunea sa posibilă, ea nu poate să existe decât dacă toate artele sunt conținute în ea în cea mai mare perfecțiune a lor” (*Opera de artă a viitorului*, 1850)⁶. Această abordare vizionară

5. Apud Marie-Claude Hubert, *Marile teorii ale teatrului*, traducere de Doina Nicoleta Mitroiu, Iași, Institutul European, 2011, p. 237.

6. *Ibidem*.

prevestește ideea de *creație colectivă*, de interdisciplinari-tate și chiar de teatru imersiv – forme de expresie teatrală de astăzi.

Opera wagneriană a fost un exemplu important al acestui concept, în care muzica, libretul, decorurile și costumele au fost concepute și realizate într-un mod integrat, urmărind să transmită o experiență artistică completă și emoționantă. Wagner a revoluționat scenografia operelor sale prin utilizarea decorurilor mobile, a iluminării dramatice și a tehnicilor inovatoare pentru a susține și a accentua povestea și emoțiile exprimate prin muzică. Ba mai mult, la teatrul său din Bayreuth, Wagner a ascuns orchestra într-o fosă adâncă, pe care a numit-o „abis mistic”. Astfel, a permis imaginii scenice să își facă vizibilă semnificația în deplinătatea ei, în prezența cuprinzătoare a muzicii, ca o căutare a echilibrului dintre semnificație („a însemna”, „a reprezenta”) și *fiire/* prezență („a fi”) – fără necesitatea oricărei explicații – în fuziunea totală a artelor, spre un spectacol total. Wagner a colaborat cu pictori precum Carl von Piloty pentru a da viață viziunii sale scenice grandioase și inovatoare, perspectiva *creației colective*, a artei totale schimbând paradigma teatrală și influențând artiști ca Adolf Appia, Gordon Craig și alții, cu ecouri resimțite și astăzi.

În același timp, în secolul al XIX-lea, teatrul european a fost puternic influențat și de stilurile și elementele teatrului oriental. Teatrul balinez, teatrul japonez Kabuki și Noh, precum și teatrul chinezesc au exercitat o influență semnificativă în privința stilizării și utilizării simbolurilor și gesturilor în teatrul european. Aceste influențe orientale au fost integrate în producțiile teatrale europene, aducând noutate și exotism în scenografie, costume și interpretare, precum și noi perspective de cunoaștere.

Astfel, visul lui Wagner de artă totală și influențele orientale au contribuit la schimbarea viziunii asupra teatrului și la dezvoltarea ulterioară a unor forme de spectacol mai complexe și mai integrate. Aceste evoluții au avut un impact semnificativ asupra scenografiei, care a devenit o

componentă esențială în crearea unei experiențe artistice complete și transformatoare pentru public.

În privința condiției sociologice a creatorilor de teatru, Bernard Dort consemnează că, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, au loc transformări și la nivelul publicului, care își pierde omogenitatea, nu mai există un public clar diferențiat pe preferința față de un gen de spectacol. Acest lucru solicită nevoia reechilibrării, a acordării permanente a raporturilor între sală și scenă, așadar și a prezenței unui acordeur: „Regia apare astfel din gustul de particularizare a unui public real și neomogen”⁷.

Odată ce regia începe să se manifeste și să fie recunoscută ca artă distinctă și necesară în structura spectaculară, pe fundalul intrării în conștiință a „operei de artă totale”, apare firesc și preocuparea pentru forma plastică, mai cu seamă ca necesitate a diferențierii caracterului de artă al teatrului, iar nu de viață, cum teoretiza naturalismul.

În primă fază, la sfârșitul secolului, simbolisții găsesc în pictură modalitatea de „recuperare” a formei scenice din aglomerarea copleșitoare de materie a naturaliștilor. Aceștia preferă sugestia în locul decorului descriptiv, care se reduce în general la pânze pictate sau perdele luminate. Aceștia nu reduc doar decorul la minim, ci chiar cochetează cu ideea necesității lipsei umane în prezența simbolului pe care opera de artă îl reprezintă (Maeterlinck).

Simbolisții, deși fascinați de imagine, în detrimentul literaturii, subestimează puterea decorului: „Decorul trebuie să fie o simplă ficțiune ornamentală care completează iluzia, prin analogii de culori și linii, cu drama” (Pierre Quillard)⁸. Scenografia este încă atașată decorativului, însă raportarea naturalistă la realitatea vieții este înlocuită cu cea simbolică, a subconștientului, a visului. Scenograful este mai degrabă *pictor scenograf*. Acesta creează costumele

7. Mihaela Tonitza-Iordache, George Banu, *Arta teatrului*, traducere de texte Delia Voicu, București, Editura Nemira 2004, p. 190.

8. *Apud* Marie-Claude Hubert, *Marile teorii ale teatrului*, p. 244.

special pentru spectacol, în armonie cu decorul – reprezentat prin câteva elemente sugestive.

Cu toate acestea, simbolisții aduc câteva contribuții semnificative în imaginea de spectacol. Aurélien Ligné-Poe a fost cel care a stins lumina din sală, pentru prima dată, potențând imaginea scenică. Se renunță atunci la rampa mobilă și se reduc la limită accesoriile scenice. Ei propun ideea de „decor dublu”, dezvăluind un nou spațiu prin ridicarea unei cortine (perdele), utilizează scena înclinată și folosesc lumina colorată, care, proiectată pe cortină transparentă, creează un alt spațiu de joc pentru actori.

În acord cu cercetarea prezentă, putem remarca o primă preocupare către *esențializare*, prin această epurare a spațiului. Raportarea intenționată a simbolisților la zona de subconștient îi apropie pe de-o parte de esență, iar pe de alta le susține unicitatea și procesul de personalizare în creația vizuală/ teatrală.

Primul punct de referință esențial în devenirea artei scenografice este Adolphe Appia, cu conceptul de „spațiu viu”, care accentuează plasticizarea și tridimensionalitatea. Scenografia începe să se afirme și, totodată, se reformează prin caracterul complex și transdisciplinar al unor personalități creatoare ce sunt în primul rând scenografi, ca să poată avea o viziune regizorală completă.

Gordon Craig declara: „Regizorul care nu este pictor, oricât de cultivat ar fi și în oricâte domenii, nu are ce căuta în Teatru, așa cum la spital nu are ce căuta călăul!”⁹.

Appia și Craig au marele merit al schimbării de paradigmă a raportului spectacular. Ei sunt primii creatori generatori de transformare ai secolului XX. Astfel, rolul central al dramaturgului (unul polivalent) este preluat de regizor, în timp ce regimul vizual devine unul dintre atribuțiile definitorii ale spectacolului modern.

9. Vsevolod Meyerhold, *Despre teatru*, traducere de Sorina Bălănescu, ediția a 2-a, București, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, Revista *Teatrul azi*, 2015, p. 77.

Appia beneficiază în prima fază de o educație muzicală (de unde putem înțelege preocupările sale pentru această direcție), după care devine scenograf, petrecând mare parte a timpului desenând și transcriindu-și ideile. Din această perspectivă, el reușește să redefinească spațiul scenic, creând spațialitatea plastică și, totodată, raportul la ceea ce acum putem numi spațiul scenografic/ spectacular. Deocamdată nu putem vorbi însă de un statut scenografic asumat ca atare. Cu toată această deschidere vizionară incontestabilă, el avea aceeași tendință controlatoare a unui creator unic, din ipostaza regizorului, de această dată. Așadar, el conturează mai degrabă statutul regizoral decât pe cel al scenografului în contextul teatral, însă nu fără o influență considerabilă și în acest ultim sens. Putem remarca încă aspecte ale limitării și rigidității, specifice gândirii clasice și, totodată, educației în care s-a format. Aceste aspecte pot fi explicate pe de o parte de „oroarea” de orice element surpriză, iar, pe de altă parte, de însăși forma „definitivă și încheiată”, perfectă și perfect controlată pe care o propune ca formulă spectaculară.

Spectatorul beneficiază pentru prima oară de o educație perceptuală prin această spațializare și plasticizare a mediului scenic, prin noutatea tridimensionalității, prin puterea de a crea spații, atmosfere pe care lumina o primește, alături de muzică și de mișcare. Acestea sunt aspectele ce susțin caracterul viu al operei lui Appia, căci scena prinde viață prin viziunea lui.

Appia refuză încărcarea inexpressivă a naturalismului, precum și realitatea iluzorie a simboliztilor, despre care consideră că „taie zborul oricărui fel de imaginație”¹⁰. Astfel, el face apel tocmai la acest instrument puternic al imaginației și, prin sugestie, lumină și muzică, creează contextul spațio-temporal, care, împreună cu mișcarea „liberă” a actorului, „însuflețește” și imaginația spectatorului.

10. Apud Marie-Claude Hubert, *Marile teorii ale teatrului*, p. 241.

Scena devine un spațiu ritmic și dramatic ce trebuie abordat cu creativitate. Noul realism pe care îl aduce Appia în teatrul secolului XX deschide scenei dimensiunea infinită a imaginației creative, „o priveliște în necunoscut, în nemărginit”, „alegerea limitelor spațiului” aflându-se după Appia „la dispoziția noastră”¹¹. E un spațiu infinit, cuantic, pe care, dorind să-l extindă și către spectatori, desființează prosceeniul semicircular și cortina. În acest sens, marea inovație în ceea ce privește scenografia, pe lângă valoarea interpretativă și spațializantă a luminii (în raport complementar cu umbra) este ritmicitatea spațială. Astfel, Appia este primul care aduce pe scenă doar structuri mobile – practicabile, rampe (planuri înclinate), trepte – ce pot fi recombinate și adaptate la noi concepte, ce au un potențial de modulare și remodelare aproape nelimitat. Pentru Appia, scena devine un spațiu viu, dinamic, care încorporează atât interpretul, cât și spectatorul, înlesnindu-le interacțiunea.

Totodată, acest mediu viu permite și actorului să își dezvolte mijloacele de expresie, prin mișcare și interacțiune.

Încurajat de Stewart Chamberlain, cu care împarte fascinația comună pentru opera lui Richard Wagner, Appia decide să devină și regizor în 1884.

Prin inovațiile sale, Appia devine părintele scenografiei și al *light design*-ului scenei moderne, „un vizionar al invizibilului” sau, cum l-a numit Walther R. Volbach, un „profet al teatrului modern”.

Meritul său inovator este cu atât mai mare cu cât experiențele sale privind lumina de scenă se desfășurau pe când iluminatul electric era abia la început. Cu toate acestea, el a fost recunoscut foarte târziu, în 1920, cu opt ani înainte de moarte. Acest lucru nu l-a împiedicat să își urmeze viziunea holistică, transdisciplinară, ce susține ideea de artă dramatică unificată prin fuziunea celorlalte arte – text (literatură), muzică, sculptură, pictură, arhitectură și regie (pe care o

11. Adolphe Appia, *Opera de artă vie*, traducere de Elena Drăgușin Popescu, București, Unitext, 2000, p. 39.

considera a fi tot ceea ce este „dincolo de text” – neștiind cum altfel să poată cuprinde într-un cuvânt toată această complexitate). În acest sens, Appia considera că viitorul teatrului ar trebui să se îndrepte către o „operă de artă integrală”¹².

Datorită complexității activităților sale, i-a fost greu și lui să se încadreze pe sine într-o disciplină anume, în măsura în care el le-a integrat pe toate, inclusiv pe aceea de a teoretiza cu măiestrie experiența din practica sa. De aceea, deși ideea de „creator total” poate sugera un act de auto-definire egocentric, putem înțelege că era singura ipostază posibilă și cu adevărat reprezentativă pentru Appia.

Se conturează astfel pentru prima dată un creator de teatru cu viziune și, respectiv, cu impact global, prin aplicarea unei metodologiei transdisciplinare, având la bază viziunea și ipostaza de scenograf. Pornind de aici către împlinirea unității cunoașterii, se extinde și cuprinde în mod natural și celelalte arii disciplinare, până la ipostaza convenabilă și suficient de cuprinzătoare pentru a-și putea exprima complexitatea (regizor ca un „creator total”).

Appia a stabilit trei axe (repere) scenice reprezentate prin verticala decorului (fix), orizontala scenei și cea de a treia, variabilă – actorul (tridimensionalitatea în mișcare), ca element echilibrant, unificator și focalizant, în raport cu celelalte.

El a creat conceptele de lumină de acțiune (generală), lumină formativă (prin lumini și umbre conturând spațiile și elementele scenice) și lumină de atmosferă (picturală). Prin armonizarea acestora, se creează ceea ce Appia considera „muzica vizuală”.

A inclus în viziunea sa și euritmia (euritmica), pe care a preluat-o în urma colaborării la Dresda cu Emile-Jacques Dalcroze. Tot acolo, într-un spațiu teatral construit după proiectul său, Appia a realizat, împreună cu Dalcroze, un spațiu unic, dreptunghiular, pentru scenă și sală, fără nicio

12. *Ibidem*, p. 11.

delimitare, pentru care a realizat un decor modular cu posibilități multiple de reorganizare. Spațiul a fost dotat cu 10.000 de aparate – reflectoare, conectate la o consolă uriașă și performantă.

Sunt patru principii de ierarhizare a concepției scenice pe care Appia și le-a conturat:

1. Tridimensionalitatea spațiului scenic în armonie cu plastica (tridimensionalitatea) mișcării actorilor.

2. Lumina de scenă este emergența ce unifică actorii și decorul având ca efect activarea emoțională și imaginativă a spectatorilor (aspect susținut și prin simbolistica scenică).

3. Relația contrapunctică și rezonantă între *lightdesign*-ul (vizual) și muzică (universul sonor) – în care lumina are valoarea interpretativă.

4. Rolul complex al luminii se stabilește și în relație cu actorii și cu acțiunea scenică (sau în primul rând astfel) evidențiind, conducând atenția spectatorilor către aceste centre de interes. În acest context lumina și umbra au aceeași importanță¹³.

În același sens, lui Appia i se alătură Gordon Craig, ambii fiind adepți ai mișcării „non-iluzioniste”. Cei doi creatori vizionari s-au și întâlnit în 1914, admirându-și reciproc viziunea și munca.

Craig este totuși primul care înțelege că, în etimologia sa, spectacolul este arta care se adresează văzului și, plecând de la acest fundament, scopul lui devine reteatralizarea teatrului prin restabilirea raportului corect dintre text și desfășurarea vizuală spectaculară.

Craig este fiu de designer și de actriță, crescut prin teatru și, ca urmare, a și îmbrățișat ambele profesii ale părinților (Edward Godwin și Ellen Terry) – mai întâi ca actor în compania lui Irving, iar apoi ca scenograf (designer, arhitect, pictor) la începutul secolului, când și-a a și publicat prima sa carte despre teatru.

13. John Gassner, *Formă și idee în teatrul contemporan*, București, Meridian, 1972, p. 49.

Craig și-a focalizat atenția pe structurile verticale, ușoare (fluide) și mobile, vizând dematerializarea scenică. Pentru a ușura manevrele și pentru a crea un sistem de iluminare scenică mai eficient, a creat podul scenei, cu pasarelă de acces (dintr-o parte în cealaltă), a închis lateralele cu pantaloni și a micșorat prosceniumul.

Craig era mult mai pictural în comparație cu Appia, mai preocupat de costume și de simbolistica cromatică a acestora, precum și de cea a luminii. Totodată, el a experimentat materialitatea, texturile și efectul luminii asupra acestora. Preocuparea sa pentru picturalitatea și vizualul din scenă a stârnit controverse, simțindu-se chiar acuzat, după cum el însuși declară, „că eu aș vrea să introduc pictorul în locul autorului”¹⁴. Putem astfel înțelege cât de greu de acceptat era în acel context să vii cu o viziune amplă, din ipostaza de scenograf.

Dacă Appia a adus practicabilele în teatru, marea inovație a lui Craig sunt flancurile (ecranele) la balamale, foarte mobile, ce permiteau schimbări fluide în timpul spectacolului. Tot în scopul fluidizării, el a poziționat cabina de lumini în spatele publicului, facilitând manevrele tehnicianului luminist în timpul spectacolului în funcție de ceea ce se întâmplă în scenă. A avut astfel o influență foarte mare în evoluția ulterioară a scenotehnicii.

Deși își afirmă statutul de scenograf, el alege mult mai asumat ipostaza de regizor, ca „geniu controlator” al întregului spectacolar unificat printr-o singură viziune. El devine astfel, la rândul lui, un promotor al viziunii „creatorului unic” în ipostaza de regizor atotcontrolator (mai degrabă dintr-un reflex de supraviețuire, însă și de supra-capacitate).

Atâta Appia, cât și Craig și-au exprimat geniul prin desenul scenografic. Amândoi au desenat foarte mult și,

14. Edward Gordon Craig, *Despre arta teatrului*, traducere de Adina Bardaș și Vasile V. Poenaru, București, Fundația „Camil Petrescu”, *Revista Teatrul azi*, 2012, p. 115.

deși prin desene ideile lor inovatoare sunt percutante chiar și după un secol, paradoxal, acest aspect le submina autoritatea și credibilitatea în epoca lor.

Appia a stat mult retras, desenând și scriind, însă nu a apucat să realizeze prea multe spectacole. Inițial, și soția lui Wagner, văzându-i schițele, a considerat că sunt ale unui „om nebun”.

Din discuțiile sale cu Peter Brook, aflăm și despre Craig că multe dintre ideile sale inovatoare exprimate în schițele scenografice nu au fost realizate.

Cu toate acestea, schițele au rămas ca mărturie și sursă de inspirație valoroasă pentru toate generațiile de creatori.

Tot Brook declara în acest sens: „Da, într-adevăr, și poate pentru că era un foarte bun desenator și gravor, a putut reprezenta viziunile sale pe care se temea că nu le va putea realiza așa cum dorea pe scenele din epoca sa. Craig a trăit toată viața lui neliniștea de a rata esențialul”¹⁵.

Pentru Craig, era foarte important ca scena să „reprezinte esențialul”, iar acest lucru reclamă în viziunea lui necesitatea ca un creator să se implice total, să creeze conștient această unitate esențializată, iar această coerență, considera el, era mai greu de realizat de către mai mulți creatori. În definitiv, acesta era „visul sfârșitului de secol”, de care și el era „stăpânit”¹⁶. Totodată, atașamentul său față de imagine era și o intuiție a puterii de penetrare a acesteia dincolo de cuvânt, a capacității acesteia de a avea impact, cât și de a se infiltra direct în straturile subtile, în memoria implicită a spectatorilor.

Plecând de la această idee a artiștilor vizionari care au avut o influență considerabilă asupra teatrului, îl vom aminti și pe Kandinsky. Considerat „părinte al artei abstracte”, născută nu întâmplător deodată cu fizica cuantică, și acesta susține un teatru raportat la o dimensiune infinită, unificată prin cunoaștere, ce corespunde mai degrabă unui teatru al spiritualității decât unuia al materialității. De altfel,

15. *Ibidem*, p. 245.

16. *Ibidem*, pp. 248-249.

el a fost profesor la Bauhaus, școala lui Walter Gropius și totodată o mișcare artistică puternică, cu o viziunea amplă, unificatoare, cu o abordare transdisciplinară, ce a avut o mare influență în multe direcții evolutive și asupra multor creatori, până în zilele noastre.

Un alt profesor al școlii Bauhaus, pictorul abstracționist Oskar Schlemmer, visând la fuziunea artelor (aceiași vis wagnerian), a realizat un experiment în care a creat costume elaborate în cadrul conceptului de „arhitectură în mișcare” (pe care le putem traduce ca instalații costum-decor), pentru ceea ce s-a numit în 1916 *Balet Triadic*. În 1922, tot Schlemmer creează „baletul obiectelor”.

În cadrul școlii Bauhaus din Statele Unite ale Americii (The New Bauhaus), John Cage și Merce Cunningham au inițiat o întregă mișcare-laborator, prin utilizarea hazardului în teatru, de aici desprinzându-se și conceptul de „compoziție integrală”, unificatoare și integratoare, generată de scenograful și coregraful Alwin Nikolais, supranumit „părintele dansului multimedia”. Acesta oferă o experiență completă spectatorului, prin fuziunea totală dintre dansator, scenografie, recuzită, sunet și lumină, în non-liniaritate spațio-temporală, intenția sa fiind „descentralizarea”, desomatizarea dansatorilor (pierderea identității) prin fuziunea cu mediul, cu întregul, într-o acțiune colectivă. Prin aceasta, el reușea să transmită un mesaj esențializat, abstract.

O mișcare ce imprimă o mare deschidere, cu o influență puternică asupra teatrului și a artei din secolul XX și contemporane este cea suprarealistă, asupra căruia ne vom opri într-un capitol ulterior.

Revenind la parcursul nostru, îl vom aminti și pe pictorul și scriitorul Oscar Kokoschka. Acesta a rămas în teatru prin piesele pe care le-a scris în spiritul creației sale vizuale, fiind cel care a conceput prima dramă expresionistă. Asemeni picturii sale, piesele au un caracter non-liniar și sunt destul de ambigue, bazându-se pe imagini violente.

Prin viziunea sa, conform căreia teatrul ar trebui să comunice prin limbaj nonverbal, prin imagini și semne, ca

urmare a unei reflecții, a unei cunoașteri integrate experiențial, Kokoschka a fost primul care a reușit să extragă teatrul din atașamentul față de text, pentru a se exprima eminent prin limbaj vizual.

După Primul Război Mondial, în teatrul expresionist decorul a devenit o adevărată forță dramatică evocatoare, depășind atributul său de mediu pentru *mise en scène*.

Teatrul expresionist a reconceptualizat și personajul colectiv, ca o mulțime care funcționa în sensul unei conștiințe unificate.

Expresioniștii au introdus masca pe scena teatrului european. De la rolul acesteia de a exprima tipologii specifice sau depersonalizarea, ea ajunge la Bertolt Brecht să contribuie la fenomenul de distanțare față de actor a spectatorilor. Această direcție conceptuală a fost preluată apoi și de creatori contemporani precum Robert Wilson sau Adriane Mnouchkine.

Max Reinhardt este primul regizor expresionist care, în 1919, fondează primul teatru cu scenă deschisă, complet echipată, cu scene rotative – Grosses Schauspielhaus. Deși e un regizor căruia îi plăcea să se impună în fața celor cu care lucra, el a colaborat strâns cu scenografi săi – Ernest Stern, Alfred Roller, Oskar Strnad, Emil Orlik și Edward Munch –, folosind puterea echipei prin aportul creativ al fiecăruia.

Un alt scenograf-regizor cu o structură transdisciplinară, care prin personalitatea și respectiv viziunea extrem de complexă a amprentat puternic istoria teatrului, a fost Tadeusz Kantor.

El reușește să aducă în scenă ideea acceptării prezenței permanente a morții în viața noastră, și nu doar ca un apoteotic sfârșit care ne îngrozește într-atât de tare încât uităm să trăim de teama iminenței ei.

Din această perspectivă profundă, consider „teatrul morții” mai curând a fi ceea ce eu numesc *teatrul cunoașterii*. De altfel, Kantor însuși a făcut referire la cunoașteri ancestrale, trimitând la *Cartea tibetană a morților*. În cele din urmă, Kantor se raportează firesc la principiul

impermanenței, ce reprezintă esența lumii în care trăim, iar înțelegerea și acceptarea acestuia este calea spre a trăi cu adevărat, prin cunoaștere. Astfel, prin piesele lui, el lansează un mesaj subtil împotriva ignoranței.

Aceasta ipoteză se susține și prin faptul că ironia și râsul devin pentru Kantor expresia tragicului sau un mod de a transforma tragicul, care reprezintă tot o fațetă a ignoranței, a necunoașterii esențiale. Kantor generează un tip de echilibrare prin realizarea și transcenderea paradoxului, folosind forța evocatoare, de impact a teatrului, a imaginii, prin experiența pe care o generează.

Fiind pictor, scenograf, mai apoi regizor, scriitor și chiar actor, Kantor a avut la dispoziție mai multe instrumente prin care să unifice cunoașterea în forme spectaculare – happening-uri, spectacole memorabile, picturi și scrieri. Apelând și la resurse legate indirect de zona teatrului de păpuși și animație, el reușește să extindă percepția spectatorului venit la teatru dintr-o lume materialistă, a consumului, pentru a lua contact cu ceea ce se află dincolo de carcasa reprezentată de trup (corpul fizic), putând percepe astfel dimensiunea mai amplă a ființei și, respectiv, a vieții ce o animă – dincolo de cea obișnuită, redată de simțuri și creier.

Prezența marionetelor și a sculpturilor mecanice în mișcare sunt o confirmare a influenței pe care Craig a avut-o asupra lui Kantor prin conceptul „supramarionetei”, recunoscute de altfel și lesne de înțeles, fiind structuri similare prin complexitatea lor, ce au totodată un limbaj similar de expresie a transdisciplinarității.

Kantor a creat forme teatrale numite „cricotage” (un fel de studii pe piese scurte), pentru care a creat și păpuși, numite tot „păpuși cricotage”. Acest nume provine de la teatrul lui Kantor, Cricot 2 – un incubator al experienței sale creative, înființat în 1955 –, care a și devenit un concept-amprentă.

Kantor l-a avut ca mentor la Academia de Arte Frumoase din Cracovia pe un alt scenograf genial, Karol Frycz, iar această formare transdisciplinară prin scenografie i-a deschis multiple căi de exprimare a propriei complexități creatoare.

Forțat de împrejurările ocupației germane, a fondat un Teatru Independent *underground* și a realizat experimente spectaculare în spațiul intim al caselor, deschizând astfel o nouă cale, reflectată în formele spectaculare imersive de mai târziu.

În demersul său, Kantor a fost un promotor al libertății ideologice a artistului și a susținut necesitatea experimentului în devenirea artistică.

A fost, de asemenea, preocupat de a depăși limitele conceptuale ale fiecărei etape, într-o căutare permanentă a esenței, a adevărului din spatele formelor și fenomenelor.

„Zero Theatre” poate fi o confirmare a regăsirii și recunoașterii Sursei esențiale, prin simpla fiire, o existență fără nevoia unei acțiuni suplimentare, ca semn al împlinirii unității prin cunoaștere. În știința hermetică, zero reprezintă Sursa creației, în care toate deja există la nivel de potențial. Zero devine astfel creația însăși. „Într-un fenomen atât de complex ca teatrul, ținând cont de noțiunea unității pe care această idee o conține – și fără de care nu poate exista opera de artă autentică –, ea este la fel de imposibil de explicat, în lipsa restului, ca procesul creației”, declară Kantor¹⁷.

„Teatrul morții”, pe care Kantor l-a înființat în 1975, este încununarea întregii sale experiențe de cunoaștere prin teatru. Acest lucru se oglindește și în temele predilecte ale acestei etape de apogeu – moartea în raport cu viața, transcendența, memoria sau codurile înscrise adânc în varianta ei implicită și, totodată, relativitatea spațio-temporală în cadrul experienței.

În mod cert, atent permanent atât la ansamblu, cât și la detalii, prin importanța și sensul fiecăruia în raport coerent și unitar, regizorul a putut crea impresia unui perfecționist atent la toate detaliile, o caracteristică ce s-a dovedit a fi specifică unui creator complex, total, integru și integrator.

17. Tadeusz Kantor, *Scrieri despre teatru*, selecție, prefață și note de Krzysztof Plesniarowicz, traducere de Sandra Daici, București, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, Revista *Teatrul azi*, 2014, p. 37.

El rămâne un părinte al expresiei interioare profunde, emoționale și de impact prin mijloacele transformatoare ale imaginii, ce accesează straturile inconștiente ale memoriei și extinde totodată percepția și conștiința.

Următoarea oprire transformatoare din direcția pe care o urmărim este reprezentată de scenograful-regizor Robert Wilson, un reper ce o să revină recurent pe parcursul lucrării și care intră deja în categoria creatorilor contemporani. De aceea, nu vom insista acum asupra sa.

Wilson este un maestru alchimist al spațiu-timpului și timpului-spațiu al luminii și al esenței, în deplină manifestare continuă, pe toate palierele sale, prin limbajul fundamental al imaginii și al sunetului.

Arta practică de Wilson este fără doar și poate un teatru al cunoașterii, generator de transformare atât pentru creatori, cât și pentru spectatori.

2.2 Evoluția statutului de scenograf și a teatrului prin imaginea scenică. Scenografia în contextul teatrului românesc

Constatăm că nu mai departe de secolul al XIX-lea, atât în manifestarea teatrală de la noi, cât și a altor țări europene, putem vorbi de o scenografie a „zugravilor de decoruri”. În această etapă, cu cât redarea picturală de pe fundaluri sau cortine era mai exactă, în conformitate cu indicațiile dramaturgului, cu atât erau mai apreciată și validată. Costumul, chiar dacă era considerat necesar a fi „potrivit rolului dramatic” (Mateiu Caragiale) și contextului social și istoric, informația legată de el era preluată fie din picturi sau mozaicuri, fie chiar din fotografii după ceea ce se realizase în alte țări. Așadar, încă nu putem discuta despre o identitate creatoare, o personalizare, o conturare a personalității scenografice românești. Artiștii invitați din Italia sau din alte țări europene cu o istorie culturală considerabilă se dovedeau a fi mai liberi în exprimarea creativității și mai buni cunoscători ai perspectivei, ai

proporțiilor, ai efectelor iluzorii (*trompe-l'œil*), în folosirea „mașinărilor de scenă” și chiar în crearea costumelor, însă tot într-o zonă a expresiei bidimensionale, atașată picturii, într-o perioadă în care pictorii deveneau pictori-scenografi (decoratori). Aceștia au totuși meritul de a fi deschis orizontul creației scenografice către sensul și valoarea sa în spațiul românesc. După cum ne dezvăluie și Ion Cazaban în *Scenografia românească în secolul XX (Decorul)*, abia în prima parte a secolului XX, până în Primul Război Mondial, putem sesiza o mișcare, o naștere necesară a creației scenografice românești, cu o „sporită cerere de scenografi”, care vine pe de-o parte și dintr-o „foame de vizual” tot mai crescută a publicului, însă și din noua necesitate pe care spectacolul de teatru o presupune. E o etapă esențială a istoriei, surprinzător de recentă, ce „poate fi definită prin trecerea – nu bruscă, nu totală – de la decorul pictat în *trompe-l'œil*, lucrat cu maximă atenție pentru exactitatea perspectivei, la decorul plastic, alcătuit din elemente volumetrice, socotite mai adecvate spațiului scenic, expresivității tridimensionale a spectacolului”¹⁸. În același timp, această etapă se remarcă nu doar printr-o creștere și o transformare calitativă, valorică, prin diferența de raport, ci și printr-una cantitativă, prin creșterea numărului de scenografi practicieni, mai cu seamă autohtoni (și nu doar chemați din străinătate, ca în secolul precedent), precum și a producțiilor autohtone. Preocupările pentru expresivitatea tridimensionalității spectaculare sunt deja apreciate, la fel ca efectele rezolvărilor scenografice asupra perspectivelor regizorale sau a modului în care actorii abordează experiența dramatică. De aceea, „sensul colectiv”/ *conectiv* al scenografului este o caracteristică incontestabilă. El a fost considerat de la început (de drum și de secol) „omul care știe cum trebuie să fie o scenă pentru o anumită sală și o anumită foloșință”¹⁹. Cu toate acestea, activitatea scenografului era clar

18. Ion Cazaban, *Scenografia românească în secolul XX (Decorul)*, București, Cheiron, 2016, p. 20.

19. Dinu Dumbravă, 1915, *apud ibidem*, p. 24.

subordonată atât regizorului, cât și dramaturgului, de la care primea indicații precise, uneori chiar schițe de decor atent desenate, pe lângă cele scrise, ca în cazul dramaturgului Delavrancea. Acest raport, ca unul față de un începător care abia se inițiază în experiența teatrală, mai curând pregătit pentru execuție decorativă decât pentru creații inovatoare, îi știrbea scenografului credibilitatea, precum și motivația internă, iar dinamica aceasta a avut reverberații în timp. Așa se explică persistența comenzilor din afară, preluarea unor modele, reducerea activității la completări, renovări, împrumuturi etc. și mai puțin apariția de creații noi, autentice și totale. Acest aspect determină o neclaritate a statutului de creator al scenografului și o dificultate în stabilirea proprietății asupra întregului concept scenografic dintr-un spectacol, destul de rar posibilă în această etapă. Chiar dacă descoperirea propriei expresii autentice necesită ceva timp, sensul și funcția sunt coordonate foarte clare. Scenograful va investiga permanent rostul funcțional, posibilitățile de adaptare și implicare în contextul noilor repere ale acestei arte spectaculare. Ei vor fi mai puțin vizibili sau validați prin prezența pe afișe (ceea ce nu le susține neapărat motivația, ambiția de responsabilizare și evoluție), însă cronicarii vremii par să devină tot mai interesați și îi amintesc adesea pe „pictorii decoratori”. Mai mult decât atât, încă din 1905, un important cronicar al vremii, Emil Fagure, evidențiază un adevăr fundamental, acela că evoluția pe care teatrul o impune poate fi realizată doar printr-o uniune dintre regizor și scenograf. Citatul cu care alege să argumenteze Ion Cazaban este edificator și vizionar pentru acel context și este încă valabil pentru stabilirea fundamentului statutului de scenograf pe care îl susțin:

„El dă odăii în care se petrece o acțiune fizionomia, lumina, culoarea, menite să întregească impresiunea artistică [...], el trebuie să aibă, deci, darul de a vedea toate amănunțele și a crea din ele acele mici nimicuri atât de necesare completării și adâncirii impresiunilor

de teatru. De la un scaun așezat la locul potrivit, de la o lumină ce cade la vreme, într-o anumită nuanță, de la o distanță bine determinată între două personaje, rezultă adesea o intensitate de impresiune nebănuită.”²⁰

Iată cum acest cronicar întrezărește și schițează necesitatea creației colective și a simbiozei regizor-scenograf pe de-o parte, dar și capacitatea vizionară, integratoare a scenografului, care armonizează întregul cu părțile, ansamblul cu detaliile, prin *esențializare și personalizare* – într-un timp al subordonării și al tatonărilor teatrale incipiente destul de rezervate, dintr-o nevoie de control și de ierarhizare. De asemenea, el realizează rafinata distincție între ceea ce presupune un „cadru intim”, raportul la intimitatea universului psihologic, biografic, ca expresie scenografică, și „cadrul reprezentativ” al unei unități sistemice mai ample și mai cuprinzătoare, ceea ce presupune „împărtășire” (*sharing*) a aceluiași mediu, cum ar fi reprezentarea scenică a unui spațiu comun (ceva mai concret, cum ar fi „bufetul gării”, în cazul menționat de cronicar).

În al doilea deceniu al secolului trecut, deja se acuza o îndepărtare a gustului față de finețea și subtilitățile „intime”, rafinate, ce țin de suflet, de spirit, în favoarea opulenței vizuale, superficiale și lipsite de autenticitate a naturalismului, care, deși tridimensională, rămâne cumva atașată unui stadiu și unei intenții pur decorative, ce corespunde unei abordări de suprafață, „mai mult pentru ochi decât pentru suflet”, așa cum remarca în 1912 C. Săteanu. În această direcție, în deceniul următor se recurge la excluderea a „tot ce informează ochiul fizic fără să atingă sufletul”, după cum afirma Denis Bablet²¹. Necesitatea de schimbare a perspectivei venea firesc, pe o direcție ce prevestea reforma „teatrului nou”, pe care expresionismul o va produce, focalizând atenția către esență, către relevanța experienței

20. Emil D. Fagure, 1905, *apud ibidem*, p. 33.

21. *Ibidem*, p. 37.

prezentului, către emoția trăită, către spirit, către dimensiunea sufletească, către descoperirea și exprimarea vulnerabilității, în sensul fundamental al teatrului. După etapa de naștere și creștere, cu evidentul efort de validare a scenografiei autohtone, se anunță un moment transformator. Un moment istoric important schimbă paradigma și generează un context esențial în teatru. De la încercările timide de ilustrare decorativă, picturală a textului dramatic, conform indicațiilor dramaturgului, se ajunge la un tip de opulență, un preaplin scenografic, care era de multe ori perceput ca sufocant pentru text și actori. Este de remarcat abordarea lui Teodor Simionescu-Râmniceanu, care susține că „un decor nu trebuie considerat ca o realitate în care se introduce o creație literară, ci ca o artă ce se adaugă la o alta”²².

Evoluția scenografiei românești a urmat un parcurs destul de greoi în acele vremuri tulburi. De abia în etapa postbelică, începând cu 1944, se distinge o primă personalitate deschizătoare a unor noi perspective, Ion Sava. Este un regizor cu o personalitate complexă, care adesea își realizează propriile scenografii, găsind mai greu o rezonanță a ideilor sale inovatoare în rândul creatorilor scenografici ai vremii, destul de blocați în evoluție, uneori de o tendință conceptuală încă ancorată în căutări imitative, iluzorii. Animat de credința într-un teatru conștient de responsabilitatea pe care o are față de spectatori, el este singurul din acea vreme care simte nevoia unei reorganizări a spațiului teatral și a schimbării de raport dintre spectacol și public. El visează la un teatru circular, ce ar putea oferi regizorilor și scenografilor șansa realizării unor idei inovatoare, prin desprinderea de „tiranicul cadraj dreptunghiular”, specific tuturor sceneilor. Acest lucru confirmă caracterul sferic, deschis către un potențial infinit, al unei minți creative, cu viziune extinsă și integratoare. Îl preocupă ideea de scenă modulată cu trepte și planuri înclinate, ce conferă posibilitatea transformării

22. *Ibidem*, p. 39

multiple – după modelul lui Appia. În același timp, luând ca reper spectacolul pe care natura și viața însăși îl oferă de jur împrejurul nostru, el imaginează un spațiu scenic de tip arenă, în care publicul ar fi situat central, în timp ce spectacolul s-ar desfășura de jur împrejurul său, cu o puternică forță de imersiune. Caracterul său vizionar este exprimat și prin scenografiile spectacolelor sale, realizate de el însuși sau în colaborare cu Marga Ene.

În soluțiile sale scenografice, pentru care realizează și schițe, se poate remarca acest caracter al său de deschizător de noi orizonturi, cu preocupări pentru esențializare sau pentru o senzorialitate percutantă. De asemenea, este de remarcat curajul său de a folosi o cromatică în forță, ce pare să trezească conștiința spectatorului din monotonia lipsită de viață a naturalismului. Tot pentru prima dată, el provoacă imaginația spectatorului prin conceperea unor „elemente arhitecturale” care, printr-un proces de metamorfoză, devin „semne gigantice” (precum „H” – în Hamlet)²³.

Ion Sava mai are și un alt mare merit, chiar dacă indirect, în evoluția scenografiei românești, acela de a fi fost profesorul și mentorul lui Liviu Ciulei. Astfel, în generozitatea sa specifică unui creator de geniu, în ultimul său spectacol, *Golden Boy (Băiatul de aur)*, îi acordă lui Ciulei (care a și tradus piesa) rolul principal, susținându-l totodată să realizeze primul său spațiu scenic „abstract sugestiv”²⁴. În acest fel, ștafeta a fost predată celui ce s-a dovedit a fi un adevărat *golden boy*, probabil cea mai mare personalitate creatoare multipotențială care a redefinit întregul context al teatrului românesc și chiar internațional (mai cu seamă cel american, alături de Andrei Șerban și Lucian Pintilie). Totodată, acesta a schimbat perspectiva tuturor creatorilor de teatru, fie ei regizori, scenografi sau actori, cu care a colaborat sau care

23. *Ibidem*, pp. 138-139.

24. Marian Popescu, *Liviu Ciulei acasă și în lume*, vol. 1, antologie teatrologică de Florica Ichim și Anca Mocanu, București, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, supliment al Revistei *Teatrul azi*, 2016, p. 283.

și-au început demersul creativ în noul context teatral generat de acesta. Încă de la primele sale creații scenografice, el șochează prin propunerile sale atipice pentru perioada respectivă (1946-1948), prin concepte arhitecturale ce vizează esențializarea (influențat și de Sava), stilizarea și abstractizarea. În ciuda faptului că acest elan creator i-a fost reprimat la începutul anilor '50, prin impunerea ideologiei și a cenzurii sovietice, și a fost forțat să adopte rigorile estetice ale realismului socialist, ce l-au condus uneori și spre abordări naturaliste, presiunile externe nu i-au putut anihila total căutarea și efervescența esențiale de geniu creator.

Astfel, din 1956, când a început procesul de „reteatralizare”, prin înlocuirea naturalismului cu ideea și sugestia, prin esențializare, el a fost principalul pilon, fenomenul fiind generat de altfel chiar de articolul său manifest. El mai aduce în lumea teatrului două figuri ce se vor impune rapid în peisajul autohton al scenografiei, Toni Gheorghiu și Paul Bortnowschi, mai cu seamă în această etapă revelatoare a reteatralizării. Mai târziu îl atrage spre scenă și pe Dan Jitianu.

La începutul anilor '60, Liviu Ciulei deschide o nouă dimensiune a scenografiei și a teatrului din România, prin decoruri expresive, multifuncționale, prin interpretări moderne actualizate ale pieselor clasice, bazându-se eminalemente pe sugestie și simboluri. Conferind vizualului valoare și importanță determinante în economia spectacolului, el generează o direcție ce a influențat mulți creatori.

Devenit director al teatrului Bulandra (1963), el realizează și o revoluție a spațiului teatral, prin construirea primei scene centrale, un spațiu unic ce permite o mare flexibilitate în abordarea scenică și în cea a raportului cu spectatorii, permițând totodată imersia acestora în universul spectacular.

În 1975, Ciulei colaborează pentru producția spectacolului *Azilul de noapte* cu Helmut Sturmer, un alt scenograf fabulos, de a cărui creație ne putem bucura și astăzi.

Marian Popescu îi realizează o caracterizare ce în esență nu oferă doar imaginea unui creator total, ci susține indirect și ideea acestei lucrări, de unificare a cunoașterii

prin creația teatrală complexă și conștientă, pe care doar un creator cu viziune amplă, ce conține totodată complexitate scenografică, o poate realiza:

„Livi Ciulei este în scenografie un constructor inefabil. Fața decorurilor sale, pe cât de izbitoare, face ca arhitectul de odinioară, actorul de odinioară să devină regizor al unui spațiu teatral care are o magie exemplară prin cultura misterului pe care îl întreține în actul scenic, dar și prin misterul culturii asimilate și care, preluând, oferă, ascultând, vorbește. Privilegiul lui e de a fi un om care cunoaște și care descoperă. În *Furtuna*, magia artei arată cum poate fi salvată cultura.”²⁵

În anul 1980, el este nevoit să fugă din țară și devine director al Teatrului Guthrie din Minneapolis. În perioada următoare, experimentează noi forme de expresie, influențat de Appia și de Craig, prin lumină și proiecții, beneficiind de condițiile tehnice la care în acel moment are acces. Este atras și influențat și de pictura suprarealistă, de metafizică, de Art Nouveau și de alte forme artistice, integrând treptat și postmodernismul în viziunea sa.

Prin întreg demersul său, Livi Ciulei realizează esența creației scenografice și teatrale – aceea că din vid, din „spațiul gol” ce pare „lipsit de aer”, creatorul creează pământul, „aerul”, „atmosfera”, „universul piesei”, universul spectacular, ce contribuie atât la devenirea „interpreților” (în accepțiunea sa, toți artiștii implicați în proces sunt interpreți, aspect ce conține personalizarea și ideea unicității), cât și a spectatorilor. Clarificarea acestui concept vine din partea sa într-un mesaj adresat tinerilor:

„Că magia teatrului constă în forța lui de a surprinde esențe și că, uneori, încercăm – cel puțin – să reliefăm adevărurile lor, lumea lor, pentru ca să o vadă mai bine

25. *Ibidem*, p. 290.

sau chiar numai să «o vadă». Că mirajul teatrului își pierde strălucirea dacă îl folosești ca să strălucești tu. Că singurul fel în care mirajul se perpetuează este lupta teatrului pentru adevăr. Prin tot «neadevărul teatral» să definești adevărul și ceea ce i se opune adevărului. Să deschizi urechi ce s-au dezobișnuit să audă, ochi ce au uitat să vadă – și să se vadă –, să dezmeticești conștiințe, să tulburi ape liniștite, să întrebi, să-l faci pe fiecare să se întrebe iar și iar, și iarăși, aceleași vechi întrebări, în timpuri noi.”²⁶

Acest lucru este posibil prin deschiderea raportului dintre spectacol și public, prin unificarea cunoașterii, a creației, precum și prin unificarea spațială, prin asumarea creației conștiente, aspecte ce susțin imersiunea în cadrul experienței directe și intense, autentice și pline de semnificație.

Chiar dacă până la Liviu Ciulei au mai fost mulți scenografi care și-au adus aportul inovator la evoluția scenografiei și a teatrului românesc – Theodor Kiriacoff, V. Feodorov, Traian Cornescu, M.H. Maxy, Al. Brătășanu/Elena Pătrășcanu sau Tody Constantinescu –, putem considera că a fost necesară apariția unei astfel de personalități complexe, vizionare și puternice, nu doar pentru a genera o schimbare a paradigmei scenografice și teatrale, ci și pentru crearea unui nou statut, a unei noi autorități a scenografului în contextul spectacular și teatral. Din acest moment, scenografia și-au câștigat autonomia creativă, având un aport consistent la identitatea spectaculară și la impactul transformator asupra spectatorului.

26. *Ibidem*, p. 280.

II

SCENOGRAFUL – CREATOR INTEGRAL AL TEATRULUI TRANSFORMATOR

1. Neuro-mecanismele creative. Imaginea, scurtătura spre structurile emoționale, spre imaginație – cale spre esență. Resorturi creative de cunoaștere și autocunoaștere (prin scenografie)

Impactul vizual este foarte important și poate cel mai puternic. Primul contact al publicului cu spectacolul este vizual, înaintea cuvântului, chiar a sunetului, este cu imaginea. Imaginile generează emoții sau amintiri, activează celelalte simțuri și imaginația. Pentru ca acest lucru să se întâmple, e nevoie ca ele să aibă consistență, să conțină acel spectru informațional care să rezoneze în spectator, declanșându-i propriile mecanisme și, implicit, reacții emoționale. În specificul teatrului, e nevoie ca ele să conțină esența dramaturgiei, a intenției regizorale și structurile fundamentale ale personajelor, în diferite grade de subtilitate și abstractizare, în funcție de context, de intenție, fără a dubla redundant sau a diminua celelalte forme de expresie spectaculară, într-un raport de complementaritate. La fel de important este însă și aportul de conținut psiho-afectiv și imaginativ al spectatorului. Acesta are nevoie să primească la rândul său un mesaj autentic, plin de emoție, de inovație, de forță sugestivă și amplitudine a impactului, de sens, doar așa completându-se cercul.

Fără emoție, atât ansamblul vizual, cât și traseul dramatic al personajelor își pierde miza, iar comunicarea cu spectatorul devine neproductivă, înșelând așteptările acestuia din

urmă, care alege să vină la un spectacol tocmai pentru a trăi o experiență emoțională. Mecanismele noastre de funcționare, ca ființe emoționale, sunt sentimentele. Ele sunt sursa alegerilor, mai mult sau mai puțin conștiente, a valorilor noastre, ne înlesnesc comunicarea, fie verbală sau non-verbală. Dacă emoțiile sau blocajele emoționale pot uneori să altereze sau să blocheze comunicarea verbală, la nivelul imaginilor fluxul comunicării nu poate fi întrerupt și e foarte greu de păcălit. Cele mai multe dintre mesajele semnificative se transmit dincolo de cuvinte, factorul vizual jucând un rol esențial. Într-o epocă în care mecanismele vizuale sunt uzitate la maximum, spectatorului nu îi mai este necesar sau suficient să i se spună ce simte personajul, preferă să experimenteze el însuși acele trăiri, în același timp cu personajele, pe baza unor informații, stări sau emoții declanșatoare captate direct, subliminal, din mediul spectacular. În acest sens, regizorul Robert Wilson, într-un interviu cu Cătălin Ștefănescu, în cadrul FITS, susținea ideea că, atunci când ne concentrăm atenția pe a auzi cuvinte, nu mai reușim să vedem la nivel profund. El reconfirmă acest aspect în orice context: „Unul dintre motivele pentru care am avut norocul de a mă bucura de succes în teatru aproape 50 de ani este că toate spectacolele mele au fost inițial concepute în tăcere. Deci sunt construcții vizuale”. Ceea ce înseamnă să oferi cât mai multor oameni șansa și răgazul de a trăi o experiență teatrală foarte personal, chiar și dincolo de bariera cunoașterii unei limbi în care se performează, așa cum afirmă Wilson în același interviu: „Tot vei putea înțelege spectacolul la un anumit nivel, fiindcă latura vizuală poate să ajungă la oricine. Asta pentru că, în mod ideal, are la bază un adevăr anume. Și nu trebuie să înțelegi limba ca să înțelegi asta”. Acel adevăr ce pleacă din esență, din interior, pe care îl conținem deopotrivă, doar că uneori avem nevoie să fim provocați și susținuți ca să ajungem la el, să îl recunoaștem și să îl exprimăm.

Un semnal vizual înregistrat pe retină este transmis spre talamus, spre a fi interpretat în „limbajul creierului”. De aici, mesajul pleacă în mare parte spre cortexul vizual

(spre neocortex – creierul care gândește), unde va fi analizat, procesat ca sens și ca tip de reacție, de răspuns. Dacă are un conținut emoțional, atunci semnalul va fi transmis la nucleul amigdalian, unde sunt activați centrii emoționali. Nucleul amigdalian acționează și asupra memoriei afective, care dă sens personal receptării spectacolului de către spectator. Cercetările revoluționare ale lui Joseph LeDoux (neurospecialist la Centrul de Științe Neurale al Universității din New York), ce evidențiază căile neurale ale sentimentelor, demonstrează că o mică parte din semnalele vizuale și auditive sunt transmise direct de la talamus la nucleul amigdalian, printr-o singură sinapsă, generându-se o reacție emoțională rapidă, nu foarte precisă, înainte ca centrii corticali să ajungă să proceseze spre o înțelegere a situației. Astfel se explică sensul și importanța conținutului vizual în receptarea rapidă a informațiilor. Imaginea are valoarea acelei sinapse unice, de scurtătură spre structurile emoționale, primul stadiu de transformare a unui stimul declanșator al experienței, completă fiind numai prin prezența actorului și a publicului. Sigur, întregul proces este mult mai complex și îl vom dezvolta ulterior. Un spectacol de teatru este mult mai mult decât o stare, o emoție amigdaliană, totuși această bază instalată printr-o primă impresie va avea un impact puternic asupra întregii percepții a spectacolului, pe care doar o imagine de final, ultima secundă din spectacol, dacă e suficient de bună, de puternică, o mai poate detrona, după cum spune și Robert Wilson.

Artistul scenograf creează cadrul încărcat cu acea emoție, cu acele informații cu care spectatorul să rezoneze, lăsându-se purtat prin propriul experiment emoțional, împreună cu actorul. Spectacolul de teatru devine astfel, din fenomen exterior, privit cu detașare, o experiență trăibilă și trăită, își depășește condiția de modalitate de divertisment, se prezintă ca un „simptom al unei realități mult mai adânci”, iar prin simboluri ce poartă semnificații general valabile, prin esență, aduce noi sensuri, viziuni sau conștientizări în propria experiență de viață a spectatorului, prin „trăire totală”.

Sorin Crișan susține această idee, în lucrarea sa *Teatru și cunoaștere*, a unei evoluții a teatrului spre o „conduită interacțională”, în care tipul de raport interactiv stabilește semnificațiile limbajului simbolic, iar acest dialog este mediat de „imaginar”: „Reprezentarea scenică va evolua, astfel, spre o *conduită interacțională*, în care fiecare va îndeplini un anumit rol, fie că e vorba de performer (actor), fie că e vorba de spectator (interpretul a ceea ce este expus scenic). Această schemă nu face altceva decât să reia, în mic, imaginea vieții, cu implicațiile și «bricolajele» sale permanente. Multiplicitatea traseelor descrise de interacțiunea rolurilor va dicta și instituirea de simboluri semnificative. Desigur, aceasta are loc doar în urma unor tranzacții intersubiective tacite, cu impact nu doar asupra operei scenice, dar și asupra existenței sociale. Astfel, comunicarea teatrală, prin toate valențele ei, devine „o «cale regală» a relațiilor interumane directe, față-n-față. Iar cea care mediază între partenerii de dialog este, o repetăm, *imaginarul*, prin care sinele personal este ipostaziat în imaginea actorului personaj”¹.

2. Schimbarea de paradigmă în creația scenografică: de la exterior (forme și concepte) la interior – sursa generatoare a esenței creatoare

Oamenii caută în teatru complicitate, rezonanță, o confirmare a valorilor personale, adevăruri. În perioada comunistă, ei mergeau la teatru pentru a-și primi porția de adevăr, așteptând fiecare „șopârliță” ca pe gura de aer proaspăt ce le înlesnea supraviețuirea.

După revoluție, libertatea de exprimare a adus cu sine o criză. Firesc, era necesară o acordare a teatrului cu noua situație social-politică, cu noile nevoi ale societății. Schimbarea

1. Sorin Crișan, *Teatru și cunoaștere*, Cluj-Napoca, Dacia, 2008, pp. 147-148.

de paradigmă s-a produs treptat, spre o întoarcere către sine, spre adevărul personal, într-o abordare directă, ca o mărturisire – poate și ca refugiu, ca o cale mai sigură în identificarea adevărilor, spre a putea fi împărtășite în contextul unei confuzii generale, al ambiguității valorilor. În această eră a haosului și a alienării, oamenii (nu doar artiștii) au intuit sau au început să înțeleagă că resursele, sensul, evoluția și rezolvările sunt de găsit prin restabilirea conexiunii cu noi, cu natura noastră, cu structurile noastre interioare, cu (auto)cunoașterea, în restabilirea propriilor valori. Dintr-un reflex al adevărului, și-au reconfigurat și așteptările și de la teatru în același sens. Ei nu mai sunt impresionați de o poveste exterioară lor, tratată frumos, chiar spectaculos, dar detașat, ci simt această nevoie a unei abordări și implicări directe, a adevărilor fățișe, a emoțiilor reale, în raport de reciprocitate, iar prin oglindire își satisfac nevoia de conexiune, de apartenență.

Energia străzii e un cumul de energii individuale complice și se amplifică direct proporțional cu evoluția fiecărui individ în parte. Un lider bun are capacitatea de a alimenta această forță, prin modul în care esențializează mesajul comun și modul în care îl transmite, înlesnind și o înțelegere mai clară a acestuia. Într-un sens similar, teatrul esențializează, personalizează, exprimă energii individuale, rezonante și esențiale totodată, iar printr-un tip de mișcare de translație undele se amplifică, generează rezonanță prin mijloace specifice, prin apel emoțional, conștientizare și reacție în raport cu adevărurile interioare sau exterioare.

3. Scop, motivație internă și adevăr

Adevărurile sunt uneori greu de asumat, de exprimat și chiar de primit. Abia aici arta își dă măsura, în modul în care abordează și exprimă acel adevăr, spre a-și atinge scopul, finalitatea scontată. De aceea, în tipul de teatru pe care îl propun, e nevoie de alegerea temei dintr-o motivație intrinsecă, conștientă și responsabilă în a transmite mesajul

din credința necesității lui, de crearea unei congruențe între crezurile fiecărui artist implicat, de esențializarea mesajului și exprimarea lui coerentă și graduală, pe fiecare palier de limbaj scenic. Rolul regizorului, în acest caz, nu mai e acela de a impune propria viziune și atât, ci mai degrabă acela al ghidului care să medieze, să armonizeze viziunile, să dea acea putere și coerență mesajului pe care el însuși l-a propus (de cele mai multe ori), cel puțin ca impuls inițiator, ca formă incipientă, dar care prin aportul asumat al întregii echipe de creatori și-a atins complexitatea, potențialul și forța de expresie la maximum.

Pentru a-și împlini menirea, e de dorit ca și imaginile scenografice să conțină mesajul întregului și să-și dezvăluie sensurile treptat, odată cu desfășurarea dramaturgică, devenind astfel un organism viu, funcțional în cadrul organismului-mamă, spectacolul, cu specificitatea sa de artă vie, prin toate mecanismele sale.

Neînsușirea mesajului de către fiecare dintre participanții la acel act artistic, determinată de ineficiența unor motivații externe sau lipsa motivației, în cazul impunerii unei teme, chiar neînțelegerea etc., creează un dezechilibru, un efect de decompensare. De la spectatori – care primesc un mesaj ambiguu, eronat, ce-și ratează finalitatea –, la artiști – în general, personalități narcisice și histrionice, care în astfel de situații sunt puternic afectați (de la frustrare și angoase până la pierderea sensului) –, toată lumea are de suferit. De aceea, tendința teatrului european către o *creație colectivă*, în care fiecare creator își poate asuma contextul ca rezultat al propriei alegeri conștiente, își oferă firesc întregul aport creativ, complementar și convergent cu ceilalți membri ai echipei artistice, care apoi stabilesc acordul perfect într-un mesaj comun mai puternic și mai coerent, pare să fie cea mai bună variantă.

Aceasta consider că e o „armă” redutabilă în a convinge omul contemporan, bombardat prin multiple mijloace media cu un flux amețitor de informație mai mult sau mai puțin agresivă, furat de vârtoarea stresului cotidian, a

înstrăinării, a anxietății, să aleagă un spectacol de teatru pentru a trăi o experiență reală, intensă, surprinzătoare, în care să regăsească pârgii expresive spre întâlnirea cu sine. Fascinația efectului „*wow*”, bine gândit, dozat gradual, îl poate genera pe cel de catharsis, în ambele sale accepțiuni – artistică și psihologică.

De aceea, devin importante, pe de-o parte, conexiunea profundă și cunoașterea condiției umane și a contextului social, pentru o abordare asumată, iar pe de altă parte creația colectivă aduce cu sine o viziune mai amplă și mai productivă: „Teatrul rămâne o formă de artă politică prin utopia care stă la baza lui, anume credința că putem face ceva împreună. Faptul că putem face ceva împreună a devenit azi mai important decât orice mesaj care ar putea fi transmis prin teatru. Dimensiunea socială este acel «contract» dintre artist și public, acel moment al comunicării. Teatrul nu este despre a înțelege, ci despre a împărtăși, *anagnosis* este momentul recunoașterii, clipa în care spectatorul trăiește revelația care îl face să exclame «asta este despre mine!»”².

4. Vectori și sisteme funcționale adaptative

În acest raport interactiv, *timpul* este un factor determinant în procesul de creație, precum și în esențializare – pe de o parte, prin percepția lipsei lui, pe care societatea contemporană o resimte în vâltoarea cotidiană, într-un efect de comprimare temporală, dar și din nevoia de a gestiona permanent cantități uriașe de informație, tot prin comprimare. Acesta este efectul produs de faptul că oamenii își canalizează toată atenția și, respectiv, energia spre exterior, pentru a face, controla și acumula cât mai mult. În realitatea tridimensională, spațio-temporală, timpul e liniar (axa temporală – trecut, prezent, viitor), iar fiecare acțiune spre atingerea unui obiectiv aflat în atenția noastră

2. Cristina Modreanu, „Hans-Thies Lehmann și teatrul «care invită viitorul»”, *Scena.ro*, 12 februarie 2019.

necesită un timp – timpul necesar parcurgerii distanței de la punctul inițial (intenție) până la punctul de destinație, la final (împlinirea obiectivului/ premiera). Cu cât atenția noastră se canalizează pe mai multe aspecte/ părți, cu atât se aglomerează mai tare harta noastră mentală (voi dezvolta ulterior acest subiect, mai cu seamă în volumul II, ca instrument de creație conștientă), consumăm mai multă energie și implicit timp, care se comprimă (devine insuficient pentru toate). Așadar, într-un timp comprimat, bagaj informațional comprimat. Mulți dintre spectatorii de azi nu sunt pregătiți să se arunce în „găuri negre”, să oprească timpul și să poposească acolo, în tihna filozofică a unei povești burgheze fără sfârșit. Experiența „dilatării timpului” se întâmplă la nivelul experienței regăsirii „timpului real”, al prezentului continuu, la care se recurge în *performance art*, în teatrul lui Wilson, în teatrul imersiv sau, în alt sens, la performerica Marina Abramović, în stări de extindere a conștienței. În general, spectatorii au nevoie să primească informația rapid, condensat, în porții mici, o procesează rapid – cel puțin în straturile primare, conștiente, chiar dacă procesul de conștientizare poate continua mult după încheierea evenimentului performativ (ceea ce este de dorit) – și reacționează, în consecință, rapid (cel mai adesea, din structurile primare ale creierului). Această reacție implică și superficialitate, prin activarea inconștientă, pe pilot automat, a unui sistem adaptativ, nu printr-o procesare profundă sau elevată.

În altă ordine de idei, acest tip de comunicare directă, interactivă, *imersivă* implică nu numai un proces de vulnerabilizare a artiștilor, ci și a spectatorului, limitarea temporală putând căpăta astfel sensul unui sistem de protecție, de menajare, pentru ca expunerea la stimuli, posibil declanșatori de traume profunde, să nu provoace șocuri prea mari, prea multă suferință, ce poate fi greu de gestionat într-un loc public precum sala de spectacol. Așadar, e necesară o vulnerabilizare asumată, dar graduală și în doze mici, așa cum ședința de psihoterapie nu durează, din același motiv, mai mult de cincizeci de minute.

Despre timpul-spațiu, timp dilatat (în a cincea dimensiune) și despre felul în care artiștii experimentează această dimensiune în spectacolele lor vom avea o înțelegere mult mai clară până la finalul acestei cercetări. Acest concept este aplicat de Wilson prin structurile sale spectaculare, în care creează „aranjament arhitectural în spațiu și timp”³. Timpul capătă „durata reală” a unui prezent continuu, timpul „în care soarele are nevoie să apună, [...] ziua să răsară”, în care spectacolul său „există” e astfel o dimensiune a *fîrrii* și nu o metaforă sau o (pre)facere a existenței⁴. Astfel, verbul „a gândi” este înlocuit cu a „visa” prin asocierea cu starea de conștientă extinsă, în care creierul intră pe vibrația *trasei creative* Theta sau chiar a *insight*-urilor din Gamma, după cum vom vedea în continuare. Timpul-spațiul are dimensiunea infinită a câmpului unic de potențial infinit, *câmpul esențial*, în care totul există pur și simplu.

Desfășurarea temporală amplă își găsește sensul și valoarea în etapa de pregătire a întâlnirii cu publicul. În tot acest proces de interconectare creativă simbiotică, de căutări, de documentare, de laborator de creație, de structurare a ideilor într-o coerență a mesajului transmis și de realizare propriu-zisă a ansamblului scenic, timpul capătă o importanță vitală, demnă de a fi comparată cu perioada de gestație, pregătitoare nașterii unui copil sănătos. În acest fel, publicul poate să beneficieze de acel timp comprimat, productiv, cu o densitate mare de esență a ideilor și emoțiilor, de coerență și valoare. După cum declară și Ariane Mnouchkine: „Abia apoi publicul reface drumul pe care noi l-am parcurs în opt luni. E adevărat că trebuie să fi trecut prin această călătorie înainte de a avea pretenția să-i faci pe alții s-o parcurgă! Pentru a cere publicului să te însoțească, trebuie să fi făcut tu însuși acest drum! Și nu doar să pronunți niște cuvinte care-i

3. Maria Sevțova, *Robert Wilson*, traducere de Odette Kaufman-Blumenfeld și Oltița Cîntec, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, Revista *Teatrul azi*, București, 2010, p. 59.

4. *Ibidem*, pp. 59-63.

oferă niște informații despre [călătorie]... Noi înșine trebuie să fim călătorii ce îi conduc pe spectatori într-o călătorie și în explorarea de sine, în miezul vieților, al asemănărilor noastre”, a esenței ce ne unește⁵.

Spațiul este vector determinant al creației spectaculare și al creației vizuale scenografice în mod special. El determină atât tipul de raport cu publicul, calitatea și cantitatea timpului acordat acestuia, cât și modul de abordare și operare pentru a deveni un suport integrat și integrant. El necesită o cunoaștere aprofundată, până la asimilare și asumare a însușirilor caracteristice, pornind de la destinație, stil și configurație arhitectonică sau dotare tehnică la proporții, gradul de intimitate și chiar tipul de încărcătură energetică pe care le conține. O abordare similară a raportului interuman înlesnește o devenire firească și productivă în procesul creativ. Scenograful, conștient de calitățile spațiului, transformă neajunsurile în atuuri, valorifică spațiul la maximum, transformându-l în mediu fertil pentru ansamblul scenografic. Fiecare spațiu conține propria energie și informație, cu care, în momentul în care ne conectăm conștient, fuzionăm armonios și astfel spațiul devine primitiv și fecund pentru noi, putând crea armonios noua energie informațională. Dacă îl tratezi ca pe un om, devine „grăitor”. Investit apoi cu valențele psihologice și sociale ale personajelor, cu cele estetice și conceptuale specifice, purtătoare de sensuri, va deveni un *mediu-personaj* cu funcție de rezonator. Cum nu pot fi însă dissociate *carnea personajului* și materialul uman al actorului, nici ansamblul spectacular nu poate fi conceput fără raportare la spațiul gazdă. Cu toate acestea, nu poate fi ignorat nici caracterul mobil (itinerant) al teatrului, așa că e de dorit ca decorul să fie conceput într-o marjă de adaptabilitate la alte spații, gazde temporare în condiții de turneu sau festival, fără a-i știrbi identitatea sau forța mesajului.

5. Beatrice Picon-Vallin, *Ariane Mnouchkine*, introducere, selecție și prezentare de Beatrice Picon-Vallin, traducere de Andreea Dumitru, București, Cheiron, 2010, p. 33.

Uneori (pre)textul generează alegerea contextului (spațiului), alteori spațiul sugerează alegerea pretextului, dar de cele mai multe ori avem un (pre)text și un context, fără vreo intenție de căutare a unei compatibilități, în care scenograful trebuie să înlesnească conviețuirea simbiotică, într-o ipostază de „îmblânzitor al spațiului” ale cărui particularități pot intra în disonanță cu intenția creației scenice, alterând-o. Ține de inteligența, intuiția și creativitatea scenografului cum să îmblânzească „fiara”, folosindu-se de calitățile și slăbiciunile ei, până ce devine parte integrantă și integratoare, asumată.

Scenografia, prin mutația de la o funcție decorativă, ilustrativă, la cea structurantă are capacitatea de a redefini un spațiu, fără a-l putea însă ignora. Este necesară armonizarea, până la incluziune, a spiritului cu forma spațiului. El nu e un tablou într-o ramă (și în orice ramă), ci un organism viu, adaptat la mediile cu care interferează, pe care le amprentează la rândul său. Această temă a inadecvării spațiului este abordată și de Theodor-Cristian Popescu, denotând necesitatea asumării unor responsabilități de către regizor, dar și de către scenograf în luarea unor decizii nu numai privind realizarea conceptului spectacular, ci și în privința alegerii pretextului în contextul potrivit, astfel încât spectatorul să primească o încărcătură ideatică și emoțională nealterată, în condiții optime procesului său de receptare și implicare: „Alegerea unui spațiu neconvențional pentru un act teatral implică o responsabilitate sporită: dacă alegerea e aleatorie sau insuficient anticipată în consecințele ei practice, reprezentarea poate fi sufocată, fie de defecte reale care fac spațiul impropriu pentru reprezentații teatrale [...], fie de o inadecvare a spațiului la substanța spectacolului, care riscă să pară transplantat artificial de pe o scenă convențională într-un cadru dăunător în care nu se «simte bine»”⁶.

6. Theodor-Cristian Popescu, *Surplus de oameni sau surplus de idei*, Cluj-Napoca, Eikon, 2012, p. 162.

De altfel, nu există un teatru ideal, ci unul doar potrivit contextului performativ. Cu toate acestea, provocarea scenografului este tocmai capacitatea de a redefini acel spațiu, astfel încât să reușească să scoată spectatorul din orice context și raport preexistent și, împreună cu actorii și întreaga echipă, să-l ghideze, să-i focalizeze întreaga atenție și percepție asupra evenimentului performativ. Fie că se află într-un teatru amenajat și funcțional sau într-o prețioasă sală barocă, scenograful are scopul de a transforma acel spațiu astfel încât să respire, să transmită doar mesajul, atmosfera și amprenta propunerii spectaculare. Spiritul, energia, forța de expresie pe care ansamblul spectacular le conține și le transmite (prin mesaj, actori, scenografie) pot sparge cu ușurință limitele unei scene italiene, spre exemplu, ceea ce este mult mai dificil într-un spațiu neconvențional civil, inadecvat, care poate deveni dăunător, fără o transformare anterioară dintr-un loc cu istorie și personalitate proprie într-unul al unei experiențe artistice comune creatorilor și publicului totodată. Este greu să izolezi atât estetica, cât și etica artei de estetica și etica locului. Caracteristicile artei trec cu adevărat prin cele ale locului, „e un soi de contaminare metonimică între loc și arta teatrală, recipient și conținut”⁷.

În mod evident, există o legătură și la nivelul percepției și al calității publicului. Raportul acestuia față de un loc influențează fără îndoială percepția sa asupra actului performativ prezentat în acel loc, pe de-o parte, iar, pe de altă parte, fiecare loc atrage un anumit tip de public, cu anumite așteptări care sunt greu de deturnat, de educat printr-o experiență „accidentală”. Astfel, artistul fie își asumă asocierea cu contextul, cu locul, fie, dacă dorește ca demersul său să genereze o schimbare de raport, de paradigmă, poate atrage atenția, cu o „doză șoc”, prin evenimentul performativ pe care îl propune, dar acesta este doar începutul unui

7. George Banu, *Teatrul de artă, o tradiție modernă*, București, Nemira, 2010, p. 271.

proces de educare, de resetare și recalibrare, poate chiar de schimbare sau înprospătare a publicului, de creare de noi așteptări, până la armonizarea cu acesta.

Desigur, o ipostază ideală pentru un creator de teatru, la care făcea referire Stanislavski, este conceptul de „teatru-casă” – acel loc care să primească artistul și pe care, la rândul său, artistul să-l primească asumat, ca pe noțiunea de „acasă”, un loc care să-l inspire, „unde poate, chiar și numai pentru un moment, să se izoleze de restul lumii și să se hrănească cu sentimente înalte și elanuri sufletești”⁸. Acest raport dintre spațiul spectacular și spațiul gazdă îmbracă diverse forme în contextul contemporan, sub forma teatrului ambiental, a celui *site-specific* sau a *teatrului imersiv*.

Cum situațiile ideale apar în mod excepțional, pentru un artist care trăiește prin arta sa, care are nevoie să se exprime, să-și transmită mesajele în raport direct cu oamenii, nu doar pentru sine, se impune o capacitate de adaptare, încercând să transforme orice spațiu de care beneficiază în gazdă „primitoare” pentru spiritul și mesajul său, găsind soluții de armonizare sau de conviețuire contrapunctică, precum și căile prin care mesajul său să fie dezvoltat, comunicat și recepționat optim.

Exprimarea în raport cu spațiul a scenografului implică o ierarhizare a realului, „distincția dintre esențial și neesențial, dintre expresiv și neutru, un limbaj structurat sintetic, practicând procedeul *pars pro toto*, abreviația, sinecdoca, neconținuta condensare”⁹, ceea ce devine argument al procesului de *esențializare*. Acest proces favorizează complementaritatea cu actanții, ambianța scenică menținându-și astfel rolul de suport, inspirând și completând, fără să sufoce, să devină redundant sau să le facă demersul inutil prin excesul de bagaj informațional pe care îl livrează. O concretețe exacerbată inhibă creativitatea și imaginația.

8. *Ibidem*, p. 270.

9. Eugen Schileru, *Scenografia românească*, București, Arta Grafică, 1965, p. 22.

De aceea, *esențializarea* devine și o poartă de comunicare productivă și implicată cu spectatorul, dându-i șansa acestuia de a veni cu propriul aport imaginativ. Percepția unei realități este o experiență individuală, de aceea, într-o abordare directă și onestă, trebuie să dăm șansa fiecărui spectator de a trăi propria experiență, în contextul evenimentului performativ pe care îl oferim. Tot creatorul Robert Wilson, după o întreagă reformă teatrală generată de reacția la naturalism a unor creatori precum Appia, Craig, Meyerhold sau Artaud, declară că urăște naturalismul în teatru, tocmai pentru că, într-un efort de a exprima cât mai naturalist realitatea, pierdem esența, care și în accepțiunea sa este strâns legată de acel adevăr interior, de autentic, astfel ceea ce se transmite devenind fals. Dacă însă pornim din realitatea universului nostru interior, păstrând un raport permanent cu senzațiile noastre interioare, pentru ca apoi să transpunem acele emoții adânci în imagini și simboluri, într-o convenție acceptată și asumată, vom reuși să exprimăm, în mod paradoxal, mult mai natural și autentic, iar impactul asupra spectatorului va fi mai puternic, căci va recepta și va experimenta la același nivel. Nu experimentăm la nivel intelectual, ci la nivelul corpului, al emoției și al energiei. Încărcătura de semnificație a unui gest, a unui obiect sau a unei imagini le face mai puternice, mai mari decât orice „mare” sau „mult”. Un punct poate deveni „mai mare”, mai important decât un întreg ansamblu (bidimensional/ desen sau tridimensional/ spațiu, decor), „pentru că are mai mult spațiu în jurul lui”, ceea ce înseamnă că atenția și energia observatorului nu se mai risipesc în multe direcții, ci se concentrează în acel punct, conferindu-i putere. Un atom (particulă, foton) conține toată informația din câmpul cuantic. Nu e nevoie să reprezinti tot câmpul pentru a accesa informația. După cum vom vedea ulterior, fiecare dintre aceste particule transmite și impregnează întregul câmp la rândul ei, cu toată informația și energia pe care le primește. Același lucru se întâmplă și la nivel mai amplu, în cazul nostru, în reprezentarea scenică. Nu e nevoie să

descriem naturalist întregul conținut informațional. În momentul în care conținem întreaga informație conștient și știm clar ce dorim să comunicăm, putem transmite mesajul mai dens, mai puternic, esențializat într-un semn, un simbol sau o materialitate, iar spectatorul poate experimenta propria variantă a poveștii, în funcție de disponibilitatea, percepția și filtrele sale. Criticul de artă Adina Nanu susține necesitatea intrinsecă a noțiunii de „teatralitate”, ce-și are sensul prin „stilizarea” mesajului și nicidecum prin încercarea de a imita realitatea și viața, parafrazându-l pe Liviu Ciulei, dintr-un articol publicat în 1956: „dorința de a arăta totul creează tocmai o limită în posibilitatea spectatorului de a o imagina. Măiestria [...] constă, în mare măsură, în a sugera cu un element, ferind întregul, lăsându-l la puterea de completare a spectatorului”¹⁰.

Scenografia presupune prin excelență sinteze ale artelor vizuale, ale mai multor științe și tehnologii, pentru a crea „marea sinteză suport”, transdisciplinaritatea și interdisciplinaritatea fiind condiții *sine qua non*. Fenomenul de esențializare este parte integrantă, chiar definitorie, a scenografiei, într-un raport de conținere indestructibil. Cu toate acestea, și o forțare a procesului de esențializare, nefirească și nejustificată conceptual în structura întregului spectacular, de sintetizare și abstractizare spre o simplificare „sărăcăcioasă”, care își pierde sensurile sau preia sensuri străine intenției de spectacol, poate constitui un mare deserviciu atât pentru actori, care își pierd suportul în înțelegerea și abordarea structurilor fundamentale psiho-emoționale ale personajelor în raport cu mediul lor, cât și pentru spectator, care primește un mesaj trunchiat și confuz.

Se întâmplă ca, în teatre, bugetele foarte mici sau chiar lipsa lor (cel puțin acesta devine argumentul) să genereze o atitudine rezervată, de constrângere, aproape până spre eliminare uneori a acestui „organ”-suport, cu rol fundamental

10. Adina Nanu, *Vezi? Comunicarea prin imagine*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 2018, p. 243.

în structura mecanismului spectacular. E ca și cum ai spune despre un om, lipsit de unul dintre sistemele funcționale de bază: „lasă că merge și fără sistem circulator, e mai palid, dar arată interesant și așa”, eventual „fă-l să exprime, că de aceea ești regizor, iar el, actor”!? Eliminarea scenografiei din structura spectaculară face ca aceasta din urmă să-și piardă menirea și finalitatea, reducând-o cel mult la statutul de lectură, ceea ce are sens doar ca etapă premergătoare spectacolului, fără a-l putea substitui. Scenografia este parte integrantă din sistemul spectacular. Din perspectivă sistemică, conform legii universale a apartenenței, nicio parte dintr-un sistem nu poate fi exclusă. Cu cât încercăm mai mult să îi demonstrăm inutilitatea sau să îi acoperim lipsa, cu atât se va simți mai puternic necesitatea ei, într-un raport direct proporțional.

Nici apelul la compromis fără o evaluare profundă și asumată nu este mai puțin periculos, ba chiar este nociv pentru reușita evenimentului performativ. Compromisul poate avea efecte devastatoare asupra gândirii creative sau poate deveni motor în procesul creativ. Cea de a doua ipostază devine aproape laitmotiv în teatrul românesc, mai puțin pentru „marii maestri” și mai mult când e vorba de tineri creatori. Oricâte calități ar avea aceștia, nu se consideră a fi o „garanție a succesului”, poate doar prin asocierea cu un „regizor consacrat” – în consecință, un risc neasumat nu merită o „investiție” prea mare. Devine dificil și frustrant pentru un artist scenograf să reducă substanțial sau să modifice la comandă un concept scenografic bine gândit până în cele mai mici detalii, care își îndeplinesc funcțiile în deplină armonie cu întregul și care se bazează pe un suport tehnic fertil și securizat pentru membrii actanți. Dincolo de egoul rănit, îngrijorarea firească se leagă de modul în care se operează cu compromisul, astfel încât calitatea și finalitatea spectacolului să nu fie afectate, mesajul să nu ajungă trunchiat și depozitat de senzori la spectator, iar siguranța actorilor să nu fie amenințată, prin recurgerea la soluții tehnice de calitate îndoielnică

sau improvizate. Cu o flexibilitate mentală considerabilă și o abordare creativ-productivă, scenograful trebuie să reevalueze situația în raport cu noile repere date și, printr-o bună cunoaștere a tehnologiilor specifice, precum și a conținutului ideatic, să găsească noi soluții elocvente, fertile, cu mai puține mijloace, depășind astfel situația de criză și conducând spectacolul spre finalitatea dorită. E adevărat că, de multe ori, sintagmele *more is less* sau *less is more* sunt valabile în contextul spectacular, dacă se referă la acel tip de esențializare care decurge firesc, în procesul creativ scenografic, asumat, susținând semnificațiile la potențial maxim. O conjunctură forțată, aleatorie, implică un consum mare, direct proporțional cu riscul de a deveni neproductiv. *Esențializarea* este un proces valoros în scenografie, atât timp cât își păstrează caracterul intrinsec, fără a pica nici în extrema ermetismului (cu excepția cazului în care specificul unei anumite poetici o cere), căci fără a exterioriza un mesaj inteligibil spectacolul își pierde profunzimea și sensul. Un astfel de context îmi amintește de o soluție-protest, ce a devenit proverbială prin creativitate, la care au recurs Victor Ioan Frunză și Adriana Grand. Pentru că nu aveau decorul pe scenă în ziua premierei, actorii au performat purtând pancarte ce denumeau obiectele cu care ar fi trebuit să interacționeze, după modelul suprarealistului Rene Magritte – „Ceci n'est pas une pipe”.

O altă situație de compromis care poate avea efecte dezastruoase este aceea în care i se sugerează/ impune scenografului să-și desăvârșească creația folosindu-se de conținutul magaziiilor sau, mai grav, doar de elementele pe care aceste „cimitire ale spectacolelor” le conțin. Ele în sine îți pot oferi o experiență fascinantă, chiar dacă tristă de multe ori, prin energia și istoriile pe care elementele de decor sau de costum încă le poartă cu ele, dar tocmai această amprentă specifică contextului în care au fost create face ca încercarea de a fi integrate într-un context diferit să fie foarte dificilă sau sortită eșecului. Deși sunt situații în care tocmai cea încărcătură poate servi noii creații

spectaculare sau situații când o doză de universalitate, de neutralitate sau de compatibilitate permite o adaptare, sunt decizii care aparțin scenografului, dictate de necesități cu valoare artistică specifică, menite să slujească ansamblul printr-un discurs vizual unitar, coerent, asumat, și nu de factori externi, cu orice preț, chiar periclitând valoarea și autenticitatea evenimentului performativ.

Scenografia, ca orice artă a teatrului, are un caracter de unicitate și de efemer. Ea își desfășoară energiile, emoțiile și sensurile, în deplina lor forță creatoare, potențatoare, în acel context spectacular pentru care a fost creată, în complementaritate perfect armonizată cu celelalte componente spectaculare specifice. Chiar dacă fizic elementele scenografice își pot continua existența, eventual aruncate printr-un depozit, abandonate degradării, ele își pierd din valoarea evocatoare scoase din context, neînsușite de acei actori pentru care au fost create, de lumina special creată, de experiența vie a poveștii căreia îi aparțin. Voi dezvolta subiectul acesta, legat de posibilitatea unei vieți exterioare spectacolului în cadrul spațiului expozițional, în cel de-al doilea volum.

Modul în care artistul scenograf percepe, interpretează și procesează informațiile, trecându-le prin propriile filtre intelectuale și psiho-emoționale, modul în care transpune vizual ideile, emoțiile și cuvintele prin sensurile lor, structurile și traseele psihologice ale personajelor în mediul lor implicit conturează firesc procesul de *personalizare*. Aceasta implică nu doar o stăpânire a obiectelor și a mijloacelor, ci și o cunoaștere a sinelui și a celuilalt, creează valori și stabilește echilibre, într-un proces autonom de interiorizare și negociere personală cu celelalte sisteme de reguli de interdependență sau constrângere, într-o percepție extinsă și, implicit, o abordare holistică, integratoare.

Demersul scenografului pornește de la o analiză profundă a textului dramatic (dacă acesta există), pentru o bună înțelegere a contextului social și istoric, a structurilor caracterologice ale personajelor și a raporturilor dintre ele.

Bagajul informațional constituit prin extragerea esenței din text se dezvoltă prin discuții cu regizorul, pentru a-i afla propriile gânduri și intenții spectaculare, completându-le într-un schimb productiv de idei. Odată instituită o comunicare interconectată (căci teatrul presupune conexiune și comunicare, în fiecare etapă a procesului, pe toate palierele sale), se întreprinde o escaladă creativă, fertilă, se fac noi asocieri de idei și sensuri, se pot dezvolta noi direcții, iar ideea de spectacol începe să capete contur.

Următorul pas important presupune cunoașterea actorilor și a spațiului gazdă, fără de care ideea spectaculară nu și-ar găsi sensul, și asimilarea însușirilor lor caracterizante. Pentru o cunoaștere mai profundă, e de preferat ca scenograful să-i vadă, să-i studieze și în raport cu textul, la o primă lectură, în acel raport onest, nemijlocit. „Morfologia corpului este primordială; ea dă comenzi diferite atât jocului, cât și costumelor, pentru că, dacă am de făcut un spectacol de secol XVIII cu actori francezi, nemți sau greci, concepția costumelor va fi diferită”¹¹. Costumul se construiește astfel plecând de la baza-suport, la care se adaugă dimensiunea spirituală, cu implicațiile ei psihologice și afective, social-istorice și imaginare, într-o armonizare firească, intrinsecă. Fiecare personaj este unic și tratat ca atare, parte constitutivă a ansamblului, fără a-și pierde identitatea. „Prefer să compun ansamblul din elemente singulare, astfel să afirm personalitatea fiecărui costum în cadrul unei unități. Mi se pare că idealul constă în a păstra unitatea de spirit și diferența dintre ființe”¹², după cum mărturisea și Yannis Kokkos, confirmând procesele de *esențializare și personalizare*.

Concepția spațiului se realizează într-un parcurs similar, doar că are la bază două structuri morfologice la care se raportează: volumul/ morfologia locului și morfologia

11. George Banu, *Iannis Kokkos, scenograful și cocostârcul*, București, Curtea Veche, 2009, p. 48.

12. *Ibidem*, p. 49.

umană, completată apoi de aceeași dimensiune spirituală, cu specificitățile ei deja amintite, până la crearea unui acord perfect psiho-social, emoțional și stilistic cu personajele al căror mediu devine.

Chiar dacă scenograful cunoaște deja actorii și spațiul gazdă, este foarte utilă o analiză a acestora sub impresia și în raport cu textul și intenția regizorală specifice conjuncturii, pentru un demers convergent, nedisociat și bine susținut. Aceste acumulări informaționale, augmentate de o documentare riguroasă, vor fi procesate și personalizate, scenograful trecându-le prin propriile filtre psiho-emoționale, pentru ca apoi să le esențializeze în schițe.

Ținând cont de tipul de experiență teatrală la care ne raportăm și de valoarea de unicitate a teatrului, pot apărea diferențe de abordare, situații inedite sub acest raport al metodei. Uneori nu există un text sau el se naște în procesul creativ, altelei întregul demers spectacular pleacă de la o imagine, un dans, o compoziție muzicală, un gând, o emoție sau chiar un vis, iar asta face experiența teatrală fascinantă. Constantele sunt oamenii (fapt ce implică prezența, întâlnirile, comunicarea, ideile, emoția, structurile și traseele psihologice, mesajul) în raport cu coordonatele date de spațiu și timp. Scenograful trebuie să stabilească acest raport pentru ca, apelând la propriile pârghii creative sau emoționale și la cele tehnice, să genereze un ansamblu vizual saturat de valențe afective și semnificații, fără însă a-l sufoca, ci făcându-l să devină suport și forță potențatoare a întregului spectacular și provocator al imaginației spectatorului totodată.

Scenografia contemporană este departe de a mai fi tributară textului, cu funcția de a-l ilustra fidel sau ideal, acum este „rezultatul unei concepții semiologice asupra punerii în scenă”, o interpretare productivă, vizuală, tridimensională a textului dramatic, în strânsă conexiune cu celelalte componente și practici spectaculare. Cu atât mai mult se întâmplă acest lucru în formele imersive de manifestare spectaculară, în care spațiul scenografic devine câmpul de

cuprindere, de imersie, ce animă și conține spectatorul, ca suport al ipostazei sale de co-creator. Este un *sistem creativ de cunoaștere*, parte dintr-un sistem mai amplu de cunoaștere, ce poate fi abordat, înțeles și integrat doar experiențial, în raport sistemic. Cu cât asimilăm mai mult o cunoaștere, prin experiență directă și profundă, pe toate palierele ființei (corp, emoție, mental, conștiință/ suflet/ spiritual, în toată energia noastră), nu doar la nivel intelectual, ajungem să o măiestrim. Acest lucru nu ne face neapărat mai deștepți (ceea ce se poate observa și în statistici, oamenii creativi, în ciuda faptului că pot schimba lumea, beneficiind de un coeficient de inteligență mediu sau puțin peste medie), ci ne conduce către înțelepciune. Când devenim înțelepți prin acea cunoaștere, avem capacitatea de a capta informații valoroase, autentice, de a le descompune, compune și recompune, de a le sintetiza, integra și dezintegra, pentru a crea noi structuri autentice perfect adaptate contextului, cu scop precis, prin comunicarea clară și eficientă rezultatul având impact real asupra celorlalți.

Scenograful este un foarte bun desenator, pictor, sculptor, arhitect, fin observator, vigilent precum un detectiv, cercetător, „inginer”, cunoscător al mijloacelor și practicilor tehnologice, ceea ce implică și noțiuni de matematică și fizică, pentru a fi cu adevărat productiv și a-și împlini menirea. Astfel, el se prezintă ca un „artist universal”, cu un caracter practic fertilizant. Așa se poate explica și faptul că mulți dintre creatorii care au transformat paradigmele teatrale de-a lungul timpului – Appia, Craig, Kantor, Wilson etc. – au fost în primul rând scenografi și apoi regizori. Această cunoaștere complexă nu este la îndemâna oricui, nu există o școală care să ne-o furnizeze ca atare, ci doar să ne stimuleze, să ne ofere pârgii prin care noi să ne dezvoltăm toate aceste abilități experiențial, treptat, în continuă transformare și evoluție, până la dobândirea măiestriei. Și nici aceasta nu este destinația finală, ci doar un bonus. Procesul continuă la nesfârșit, cu noi provocări, cu poftă de cunoaștere și curiozitate, de evoluție și de inovație neîntrerupte.

Primele reprezentări vizuale ce sintetizează întregul proces creativ din etapa de laborator sunt schițele. Acestea, comprimând conceptul scenografic, sunt reperul concret din care se dezvoltă întregul ansamblu spectacular. Reprezentarea vizuală, cartografierea câmpului mental al scenografului, dar și a câmpului spectacular, făcând apel la cele mai subtile, sensibile și complexe structuri ale ființei, declanșează mecanismele de percepție, de cogniție și cele creative, înlesnește înțelegerea și inspiră demersurile viitoare.

În primul rând, schițele îl ajută pe scenograf, atât în procesul creativ, prin aprofundare, *esențializare* și structurare a ideilor, cât și pentru a se face înțeles de către ceilalți membri ai echipei de creație, de către membrii administrativului, care gestionează finanțele și, nu în ultimul rând, de către membrii echipelor tehnice și ai celor de producție implicate în procesul tehnologic, fără de care evenimentul performativ nu ar putea cunoaște finalitatea. Pentru a acoperi o plajă atât de vastă de percepție și înțelegere, e necesar ca schițele să fie elocvente, minuțios tratate până în cele mai mici detalii și expresive (mai ales cele artistice).

Schițele vin în întâmpinarea regizorului, în modul în care își construiește spațial spectacolul, cu repere de proporții, de raport al personajelor cu spațiul și recuzita, cu trasee ale personajelor și cu mobilitatea conceptualizată a personajelor în raport cu spațiul, dar și a spațiului în raport cu evoluția spectaculară și capacitatea lui de transformare și interacțiune. Atent gândite și clar exprimate, ele devin un sprijin real și o bogată sursă de inspirație. Prin forța lor de expresie, ele facilitează o vizualizare corectă și profundă, de la ansamblu la detalii, cu sens edificator și de puternic stimulent al creativității. Vederea simultană (binoculară), specifică artistului vizual, îi conferă acestuia acuitate vizuală crescută, simț cromatic mai fin și sensibilitate la contrast – pe lângă capacități esențiale precum cea de a desena ceea ce își imaginează și percepția tridimensională (vederea în spațiu). Printr-un câmp vizual mai amplu (cu cel puțin 30

de grade), el poate percepe ansamblul și detaliile în același timp. Astfel, el poate compune și recompune imaginea (ceea ce poate fi dezvoltat prin diverse metode, ca în fotocitire/*photoreading*). Puțini dintre ceilalți oameni, fie ei artiști, dar de altă natură decât vizuală, cum sunt regizorii, actorii, compozitorii etc., dețin aceste capacități. De aceea, scenograful, prin schițele sale (uneori e necesară chiar și o reprezentare 3D, virtuală sau prin machetă) le creează tuturor un film mental al spectacolului, un *storyboard*, facilitându-le accesul la acea viziune și percepție simultană a ansamblului și a detaliilor, ceea ce aduce claritate, înțelegere și consens.

Când scenograful realizează o schiță de costum, el începe prin a desena silueta actorului, pe care în acest fel îl integrează, îl aduce în structurile interioare, unde se creează joncțiunea cu datele privind structura personajului. Ceea ce va emite în exterior prin mișcarea liberă a mâinii, direct conectată la fluxul informațional și energetic al minții și cu funcția de a-l aduce în plan material și a-l exprima prin limbaj specific, este un puzzle complet, imaginea de ansamblu, integrală, a personajului. Procesul este similar și totodată interconectat cu cel anterior în cazul realizării spațiului spectacular, prin schițe de atmosferă/ decor.

În această direcție, și întâlnirea actorilor cu schițele își afirmă necesitatea. Prima întâlnire față în față cu el ca personaj, cu a doua sa natură și cu cea de a treia, mediul său specific (oglindea), are un impact foarte mare asupra actorului și a evoluției sale ulterioare. Este un moment foarte intim și delicat, de aceea e important ca scenograful să-i acorde atenția cuvenită și să trateze fiecare costum-personaj ca pe o identitate aparte – unicitate caracteristică dată pe de-o parte de trăsăturile fizice ale actorului și completate de însușirile psihologice ale personajului, reflectate prin postură, atitudine și gest, dar și prin croiala, textura, densitatea, cusăturile, imprimeul și culorile costumului, prin accesorii, machiaj și coafuri. Actorul se regăsește astfel în noua ipostază prezentată, imaginea îi deschide supapele emoționale, îl inspiră în demersul său, el își poate însuși mai

ușor caracteristici prin vizualizare, își poate găsi sprijin în detalii, își înțelege universul prin senzori și repere spațiale, facilitându-i adaptarea și revelându-i modul de acțiune și raportare. Cu alte cuvinte, se deschide posibilitatea proiecției mentale a personajului ce va fi devenit în acea realitate spectaculară specifică.

Iată un aspect ce demonstrează necesitatea capacității de a empatiza a scenografului, atât cu personajele, cât și cu actorii, ceea ce implică o intuire, o constatare cât mai exactă a „referințelor interne și a comportamentelor emoționale” ale celuilalt și o înțelege a lor ca și cum ai fi celălalt – evident, fără a te pierde pe tine¹³. Această capacitate implică și un proces de autocunoaștere. O raportare deschisă față de propriile sentimente alimentează capacitatea de a interpreta sentimentele altora. Ocupându-se de biologia empatiei, psihiatrul Leslie Brothier susținea că „nucleul amigdalian și legătura dintre acesta și zona asociativă a cortexului vizual constituie cheia circuitului la nivelul creierului de care e legată empatia”¹⁴. Traseul de la cortexul vizual la neuroni, trecând prin nucleul amigdalian, este parcurs de orice informație ce trezește o emoție, ceea ce confirmă legătura indestructibilă dintre imagine și mecanismele emoționale. Totodată, această comunicare la nivel emoțional, empatică, și cunoașterea profundă a subiectului și a mediului său, *personalizarea*, sunt trăsături ce caracterizează arta scenografică și o diferențiază de alte arte, cum ar fi design-ul vestimentar, care se raportează la criterii mult mai generale, exterioare și neutre, chiar dacă implică particularități specifice fiecărui creator și, desigur, creativitate.

Pe de altă parte, la nivelul conexiunilor dintre neocortex și nucleul amigdalian (structurile limbice) se negociază și conflictele sau cooperarea armonioasă dintre gânduri și sentimente. Emoția poate afecta sau întrerupe gândirea,

13. R. Doron, *Dicționar de psihologie*, București, Humanitas, 1999, p. 284.

14. *Apud* Daniel Goleman, *Inteligența emoțională*, București, Curtea Veche, 2018, p. 180.

dar o și poate eficientiza și atunci înlesnește o limpezime a gândirii și în luarea unor decizii înțelepte. Inteligența emoțională este astfel un puternic aliat al scenografului, atât pentru eficiența în lucrul cu oamenii din mediile cele mai diverse, cât și în capacitatea de a gândi limpede, productiv și a lua acele decizii înțelepte de care, în general, depinde buna desfășurare a întregului, siguranța și echilibrul celorlalți.

Cel mai profund racord dintre toate mecanismele vizuale, emoționale și psihice, conștiente sau inconștiente, este realizat de scenograf prin desen și culoare, în schițe. Prin desen, el se conectează cu interiorul său, cu tot bagajul informațional acumulat, nemijlocit, caută desenând, găsește răspunsuri desenând, se conectează cu lumea exterioară desenând. Semn și expresie intimă și personală a sa, limbaj al său, scenograful realizează prin acest sistem simbolic de comunicare medierea dintre lumea sa interioară și exterior. Prin valoarea expresivă și puterea de comunicare a desenului, el materializează universul interior conștient și inconștient, dezvăluindu-l celorlalți, pentru a se face înțeles și chiar a-i ajuta (pe actori, spre exemplu) să se înțeleagă mai bine, printr-un efect de oglindire, inspirându-i și provocându-le propriile mecanisme de căutare și dezvoltare. Desenul sau schița sunt fără îndoială cele mai profunde și precise expresii ale noastre, ale esențializării și personalizării procesului creativ scenografic, ridicând totodată potențialul creativ la cote maxime, prin complexitatea pe care o implică acest proces, activând probabil cele mai multe mecanisme ale creierului nostru (desenul, prin mișcarea liberă a mâinii, este în general reprezentat printr-o linie fluidă, organică, neurografică). În definitiv, tot ceea ce experimentăm se realizează prin corpul nostru fizic. Fie că ne raportăm la ceea ce percepem senzorial prin văz, auz, miros sau simț tactil, la experiența gândurilor, a emoțiilor și a senzațiilor sau la modul în care ne exprimăm, toate acestea se întâmplă prin intermediul și în interiorul corpului. Cu cât conexiunea cu corpul este mai profundă, cu cât nivelul conștiinței corporale este mai crescut, îți dezvoltă

abilitățile și poți armoniza toate nivelurile, pentru ca apoi să materializezi, într-un mod expresiv, autentic, profund și relevant. Principalul mod de expresie corporală a scenografului este legat de manualitate, prin desen, culoare, volum (machete, sculptură, butaforie etc.), în strânsă conexiune cu celelalte paliere. Cu cât fluxul energetic și informațional circulă mai fluid și neîntrerupt, cu atât mai bogat este universul mesajului vizual transmis. După cum mărturisește și scenograful Yannis Kokkos: „Plăcerea desenului e modul meu de a capta spațiul prin intermediul corpului. Aparent, nu e utilizabil din punct de vedere tehnic, dar, în realitate, construiesc totul pe această bază. Îmi permite să nu fixez ideile, să conserv mișcarea, să o integrez, în permanență, în gândirea spectacolului. Maniera în care lucrez are scopul de a păstra posibilitatea de a interveni în procesul spectacolului, de a lăsa o marjă, astfel încât scenografia să facă parte din geneza spectacolului”¹⁵.

Abordând acest subiect, în contextul secolului XXI, consider util să aduc în discuție dezvoltarea tehnologiei și felul în care se oglindește ea în scenografie, în condițiile în care digitalizarea pare să acapareze tot, chiar și domenii precum psihologia, arta sau teatrul, dedicate prin excelență omului și profunzimilor naturii sale.

Cred că beneficiul cel mai important pe care tehnologia ni-l aduce este accesul la informație, ceea ce ajută pe oricine, cu atât mai mult pe scenografi, în procesul lor de documentare, pe toate zonele de interes. Un alt beneficiu ar fi ajutorul pe care tehnologia îl poate oferi în găsirea unor soluții tehnice și/ sau în rezolvarea lor. În demersul artistic, însă, lucrurile se schimbă. Un scenograf nu se poate detașa de modul său de exprimare prin desen, care ține de natura lui, pentru a recurge la intermedierea prin programele computerizate, decât dacă nu și-a experimentat și dezvoltat vreo dată această abilitate și astfel nu i-a descoperit beneficiile, blocând în consecință calea regală către sursa și resursele

15. George Banu, *Yannis Kokkos, scenograful și cocostârcul*, p. 12.

creative și de exprimare a acestora în mod autentic. În acest caz, acele programe devin singura posibilitate de a-și reprezenta vizual ideile, rămânând totuși o resursă exterioară și – îndrăznesc să consider asta, pentru că inteligența artificială impune niște limitări și, implicit, dezavantaje – limitativă. Creativitatea este un proces eminent interior, un flux energetic și informațional cu efecte în exterior. Potențialul maxim este atins tocmai prin crearea coerenței, a fluidității neîntrerupte de factori externi, până în etapele finale, de implementare. De aceea, e indicată folosirea potențialului și a resurselor proprii, precum și conștientizarea și dezvoltarea acestora.

Mișcarea liberă a mâinii în conexiune directă cu mecanismele emoționale și cognitive ale creierului, chiar și la nivelul inconștientului, transmite mesajele fluid, nealterat și este mult mai productivă, mai creativă decât mișcărilor mecanice pe tastatura sau pe mouse-ul computerului, care implică mult mai puține conexiuni, fracturându-se astfel comunicarea cu niveluri subtile ale emoționalului și creativității (vezi Anexele 3 și 4) Computerele pot lucra doar cu cifre, cu algoritmi, fiind „incapabile să trateze informații continue”, ca urma pe care creionul o lasă în timp ce desenează: „Desenul se transformă într-un șir de cifre, care sunt traduse în digiți”¹⁶. Acest lucru îți setează creierul pe cu totul alte coordonate, accentul cade pe structuri raționale, cognitive, pe o creativitate mai degrabă matematică, în detrimentul emoționalului și al creativității artistice. Programele digitale nu pot conține astfel specificități ale desenului sau stil personal. „Percepția vizuală, spun studii recente, este un act psihic extrem de complex, pe măsura obiectului reflecției. Computerele, care ne uimesc prin performanțele lor, nu au ajuns încă, în materie de standarde vizuale și capacități de percepere vizuală, nici măcar la nivelul unui copil!”¹⁷,

16. Philippe Wallon, „Desen și computer”, în *Psihologia desenului la copil*, București, Trei, 2012, p. 264.

17. Oltița Cîntec, *Teatrogafii*, Iași, Timpul, 2008, p. 12.

susține Oltița Cîntec în *Teatrografii*, referindu-se la un cadru mai amplu al imaginii și al percepției ei în general.

Această opțiune generează o scindare, cel puțin parțială, față de afect și, chiar presupunând că nu afectează creativitatea, ci doar o abordează diferit, ea aduce cu sine o formă consistentă de depersonalizare, o imposibilitate de exprimare totală și profundă atât a universului interior, cât și a subiectului reprezentat, o superficialitate în raportul dintre actor, personaj și costum, dacă nu și la nivel de acorduri mai fine cu mediul. Abordarea tehnologică în exces, chiar dacă poate fascina în primă fază prin noutate (fascinația ineditului), prezintă un risc foarte mare de pierdere a profunzimii, a încărcăturii emoționale, a fragilității și a inefabilului teatral, pe care numai amprenta umană le poate aduce. Sigur că ea nu e de exclus de pe scenă. Atât timp cât este foarte bine integrată în contextul spectacular specific, ea ajută la transmiterea emoției sau chiar la amplificarea ei, concordant sau contrapunctic, încât, în definitiv, să dispui tu de ea și nu ea de tine. Când ea devine un mod universal de expresie și raportare, pentru că doar așa putem, doar așa ne „afirmăm modernitatea” sau dorim să experimentăm cu orice preț, până se ajunge la demonstrații în sine, atunci se poate întâmpla să fii salvat de forțe compensatorii conjuncturale, cum ar fi creativitatea, flexibilitatea sau statutul unui regizor, dar în esență scopul poate fi considerat ratat, iar funcția scenografiei își pierde astfel sensul și valoarea. Cu alte cuvinte, experimentul este esențial pentru artistul scenograf, atât timp cât presupune explorarea esenței și nu pierderea ei.

În realizarea schițelor tehnice, computerul ne poate ajuta să câștigăm timp și un plus de exactitate (deși mai dă erori și inteligența artificială), dat fiind faptul că acestea se adresează unor oameni cu structuri mentale preponderent tehnice.

În timp ce toate detaliile tehnice, financiare și organizatorice sunt negociate și lămurite, iar costumele și decorul intră în procesul de producție, e necesar ca scenograful să realizeze un *marcaj* al decorului, pe scenă sau în sala de repetiții, cât mai aproape de ansamblul final, ca proporții și

conținut, esențializat, pentru a servi ca reper regizorului și actorilor în construirea spectacolului, în acord cu reperele spațiale specifice și cu conținutul lor – un soi de esențializare a esențializării sau o reducere la esența bazală a decorului.

Încă din această etapă, prezența elementelor de recuzită cu care actorii interacționează, dând sens acțiunilor lor, este extrem de valoroasă, pentru ca ei să aibă răgazul de a lucra cu ele în scopul specific, până la asimilare, chiar până la atașament, un raport firesc asumat, îmbogățit de încărcătura psiho-emoțională a personajului și a momentului. De altfel, recuzita, alături de costum, are o mare valoare evocatoare în caracterizarea personajului, făcând parte din acea categorie de detalii ce fac diferența. Totodată, ea reprezintă acordul fin dintre personaj și mediul său. Într-un proces de adaptare fertil, elementele definitive de recuzită și decor le vor înlocui treptat pe cele de marcaj, până la crearea întregului ansamblu de spectacol. În plus, aceasta este o etapă a căutărilor, a descoperirilor și a experimentelor, în urma căreia se cristalizează recuzita și detaliile semnificative.

La fel de relevant este și marcajul costumului, cu scopul de a extrage actorul din viața civilă, încă de la început, a-i schimba raportul și a-l racorda la contextul spectacular printr-un proces adaptativ. Sigur că e dificil să reconstitui unicitatea costumului final (ca și a decorului), dar e important să recreezi din starea, consistența, statutul social, proporțiile și materialitatea lui, pentru ca actorul, receptând aceste repere esențiale, să le folosească drept sprijin în construirea personajului, iar prin procesele de asociere și repetiție să le poată integra ca pe o a doua natură.

Probele de costum vin de asemenea în întâmpinarea actorului, în procesul de asimilare, integrare, adaptare și creație. Contactul permanent cu costumul, în toate etapele creației sale, creează treptat acea conexiune simbiotică dintre actor, personaj și „pielea” sa (costum), printr-un schimb inspirațional, o adaptare reciprocă și o acordare fină și profundă. Asimilarea costumului final se va face natural, într-o armonie perfectă.

Construirea ansamblului scenografic gradual, în paralel și interconectat cu dezvoltarea scenică din repetiții, este acel mod viu, adevărat, echilibrat și fertil spre a crea un întreg. Sunt însă și regizori care, dintr-o nevoie exagerată de a deține controlul sau din lipsă de timp, preferă ca totul să fie terminat încă de la prima repetiție. Consider această situație ca fiind frustrantă pentru toți membrii echipei, creativ inhibitorie, deci neproductivă, o abordare egoistă, care pierde din vedere spiritul teatral al creației colective simbiotice, prin abordări separate ce riscă superficialitatea, limitarea și chiar incoerența.

Variantele cele mai grave se situează însă undeva spre cealaltă extremă. Una dintre ele este cea în care scenograful „abandonează” actorul, lăsându-l fără niciun reper, până înainte de premieră sau chiar până în ziua respectivă, sabotând practic evoluția acestuia. Panicat și debusolat de întâlnirea cu o „piele” ce nu-i aparține, care îi poate fi potrivnică așa, necunoscută și neasimilată, pe fondul unor emoții teribile, pe care oricum prima întâlnire cu publicul le aduce cu sine, până la clacare și, implicit, eșecul reprezentației performative e doar un pas.

Cealaltă situație critică este aceea în care actorii, din varii motive (dintr-o lipsă de educație specifică sau fiindcă au fost sfătuiți greșit etc.), apar pe scenă îmbrăcați civil, cu hainele lor, fără vreo căutare de armonizare cu personajul pe care îl interpretează. Acest lucru alterează grav percepția spectatorului, îl deconectează de la atmosfera contextului ce se dorește creat și împiedică sau afectează receptarea mesajului transmis.

Procesul prin care actorul devine personaj este unul extrem de complex, de aceea consider că are nevoie de suportul întregii echipe, specific fiecăruia în parte și în general. Pentru ca întregul spectacular să-și atingă scopul și valoarea reală, e nevoie de coerență și omogenitate, ceea ce implică o muncă în echipă în care fiecare își păstrează autonomia creatoare, prin prisma unei motivații intrinseci, dar întotdeauna cu sens convergent și împărtășită cu ceilalți

participanți la actul creativ, într-un câmp de creație comun al spectacolului. Astfel, se conturează caracterul original al teatrului, atunci devine fantastic, când fiecare vine cu aportul său creativ, pentru a-l dărui întregului, într-o fuziune armonioasă și omogenă, și care în final va aparține doar spectatorului: „Toate dezbaterele asupra inutilității decorului, asupra regiei, asupra actorului-rege n-au niciun sens. Totul depinde de modul în care faci teatru. [...] Teatrul se face în mai mulți, se privește de către mai mulți, iar dacă această fuziune nu se produce, el devine un loc al infatuării. Este cel mai rău lucru care i se poate întâmpla. [...] Trebuie să fie o lecție de anonimat. [...] Dacă spectacolul nu aparține nimănui, pot să spun la fel de bine că-mi aparține, în egală măsură cât și altora. Teatrul este o artă și un meșteșug, o combinație între originalitate și meșteșug”¹⁸.

Principalul mijloc prin care teatrul își obține efectul scontat este tocmai condiția în care va fi transpus spectatorul. Astfel, prin puterea sugestiilor, el experimentează lucruri și trăiri pe care le poate percepe ca aparținându-i și lui, deci le poate transpune în realitatea sa subiectivă, dar păstrând repere din cunoașterea raporturilor corecte dintre lucruri, atât cât îi permit mijloacele de sugestie la care s-a recurs. Acest aspect este amplificat în situația formelor spectaculare ce implică experiența directă, imersivă a spectatorului, în care lipsa distanțării solicită o și mai mare responsabilitate pentru creatori (scenografi), prin prisma impactului direct și totodată mult mai puternic.

Artiștii, în demersul lor, fac apel atât la o gândire laterală, generatoare de idei și răspunzătoare de spargerea barierelor conceptuale preexistente, cât și la cea verticală, care selectează, dezvoltă, esențializează și găsește/ construiește calea spre o concluzie validă. Gândirea laterală eficientizează de fapt gândirea verticală, prin legătura sa indestructibilă cu creativitatea, intuiția și umorul. Dacă noțiuni precum creativitatea și umorul ne sunt familiare

18. George Banu, *Yannis Kokkos, scenograful și cocostârcul*, pp. 17-19.

ca sens și funcționalitate în procesul creator, e interesant cum intuiția operează cu ipostazele în care informațiile nu pot fi evaluate obiectiv, susținută, desigur, de sensibilitatea artistului, de rezonanța sa emoțională și de darul expresivității pe care acesta îl deține, pentru a ajunge la motorul declanșator al întregului mecanism artistic, *inspirația*. E o înțelegere surprinzătoare a lucrurilor, a unor idei și a conexiunilor dintre ele, pe care fie nici artistul nu le știa până atunci, care băntuiau prin mintea sa precum fantomele, lipsite de concretețe, până în acel moment când au căpătat subit formă și sens, într-o claritate vie. Inspirația își găsește resursele în inconștient (câmpul esențial), cu care artistul se conectează fie prin *imaginația activă*, reprezentând acele fantasme produse prin concentrarea intenționată, în *transa creativă*, fie chiar prin intermediul viselor, produse spontane și nealterate ale inconștientului, ce n-au legătură cu voința sau conștiința, deci naturale, în stare pură.

În *trasele creatoare* este vorba în definitiv de o fugă de realitate, de o regresie spre sursele de plăcere infantile din inconștientul personal, spre conținuturi care au fost uitate sau refulate, care cândva au existat totuși în conștiința noastră. Inconștientul personal (subconștientul) este însă impregnat cu conținuturi non-personale, pe care le putem recunoaște cu ușurință datorită răspândirii lor în cadrul sistemului familial, social sau universal, cum ar fi arhetipurile sau instinctele, care aparțin inconștientului colectiv. Pe acestea le moștenim în totalitate, fără vreun aport individual, ne cuprind, ne „scăldăm” în această emergență, care ne confirmă apartenența la o familie, o colectivitate, o rasă sau o istorie, chiar umanitatea și ne justifică conexiunile interumane sau asociațiile de idei, uneori greu de explicat. Procesul regresiv al artistului de obținere a plăcerii prin intermediul inspirației artistice este similar cu cel al nevroticului, cu ale cărui trăsături se și amestecă uneori, singura diferență fiind că acesta din urmă nu este capabil să dea un sens coerent asociațiilor lui.

Un artist poate dovedi o profundă cunoaștere a naturii umane fără un studiu psiho-social anterior foarte amplu,

spre exemplu. Acest lucru poate fi explicat, din perspectivă psihologică, prin faptul că sufletul uman/ Sinele/ Conștiința cunoaște o dezvoltare mult mai amplă decât poate cuprinde mintea conștientă și că, prin „cordonul ombilical” reprezentat de inconștientul colectiv (prin intermediul punții de legătură a subconștientului), individul este legat indestructibil de rasa sa (umană) și de întreaga evoluție a acesteia. Conținutul informațional al inconștientului este foarte amplu și valoros. Cu cât artistul reușește să se conecteze mai profund cu această sursă, prin detașarea de eul conștient în transele sale creative, însă într-un demers conștient, cu atât accesează un conținut mai bogat. De asemenea, mai mulți creatori, care intră în această transă focusați pe aceleași premise, se pot conecta ideatic, la nivelul inconștientului colectiv cel puțin (dar vom studia și perspectiva cuantică, ce aduce un plus de claritate și înțelegere în acest sens) sau pot genera procese similare, reacții în inconștientul personal (subconștient) și chiar în realitatea conștientă, prin lanțuri asociative sau tulburări ale acestora.

În această privință, scenograful Daniel Jeanneteau, în contextul unei conexiuni ideatice excepționale cu regizorul Claude Regy, afirma: „Scenografia era gata fără să fie nevoie să lucrăm la ea. Cred foarte tare că avem o activitate care se petrece puțin fără știrea noastră, care este interesată de fapte, întâlnește fapte, lucrează dinainte. Există o evoluție care nu e întotdeauna conștientă. Conștiința este în cele din urmă foarte superficială, ea se ocupă de lucruri secundare. E frapant felul cum în anumite momente activitatea subterană apare ca un fel de resurgență. În acest caz, decorul a apărut ca... dintr-odată. După aceea am lucrat mult, a fost o muncă îndelungată de punere la punct, de lucru pe proporții, de alegere a materialelor”¹⁹.

Astfel de conexiuni, pe care în teatru le numim „întâlniri”, sunt suficient de des regăsite încât să existe în

19. George Banu, *Repetițiile și teatrul reînnoit. Secolul regiei*, București, Nemira, 2016, p. 220.

experiența artistică a fiecărui artist capabil să se plaseze în afara egoului activ, ancorat în realitatea sa evidentă și orientat spre rezultat individual, perceput ca separat de întreg (atât în raport cu structurile sale interioare, cât și cu exteriorul, în comunicarea cu ceilalți creatori sau cu spectatorul). Conexiunile autentice, fie sub aspect intra-conectiv sau inter-conectiv, aduc cu sine bucuria și împlinirea estetică și semiotică. „Întâlnirile” se petrec într-un plan superior Ego-ului, la nivel de Sine superior (de Esență), conțin calitățile acestuia, precum iubirea, creativitatea, conexiunea, compasiunea, calmul sau curiozitatea, implică reciprocitate și susțin ideea de incluziune – deci și pe aceea a unei creații colective. Niciodată el nu va putea funcționa cu adevărat într-un raport de subordonare. E nevoie ca fiecare dintre artiștii implicați în proiect să se abandoneze operei performative, detașându-se de scopurile prezente, pentru a simți cel mai profund afect, ca apoi, filtrat, procesat/ integrat, să-l poată transmite, prin propriul limbaj, la aceeași intensitate, spectatorului. Totodată, atunci când el exprimă sau proiectează aceste figuri și fenomene din inconștient, în conexiune cu Sine, cu ceilalți, cu tot și toate, interior și implicit exterior (precum înăuntru, așa și în afară), artistul se eliberează de poveri și de limitări mental-emoționale, dobândite sau create.

Faptul că de cele mai multe ori el experimentează mai mult decât oamenii obișnuiți chiar și în situațiile firești ale vieții reprezintă o cale de acumulare, de creștere, de învățare, de aprofundare a cunoașterii, în raport cu exteriorul, pe de-o parte, dar și o cale de a descoperi și cunoaște propriul univers interior, prin prisma rezonanțelor pe care experiențele conștiente le declanșează în subconștient și a reacțiilor specifice pe care acesta din urmă le generează. Riscul asumat este o condiție necesară pentru artistul de teatru, provocările îl țin activ, conectat, departe de cele mai mari frici ale sale: manierismul, conformismul sau blazarea. Asumându-și riscul vulnerabilității prin părăsirea zonei de confort, a lucrurilor deja cunoscute și general acceptate, el

câștigă o profundă cunoaștere de sine și capacitatea de a se reinventa, precum și capacitatea de conectare și reconectare cu oamenii, cu lumea contemporană, ale cărei problematici parcurg un permanent proces de transformare și diversificare. Adevărurile expiră, iar artistul nu poate rămâne în afara lor. De aceea, teatrul evoluează atunci când creatorii săi își asumă riscuri și, prin cercetare și cunoaștere, prin laborator și experiment, generează idei.

Cheia pentru extinderea și îmbogățirea experienței creative și, totodată, a celei de viață este accesarea asumată a inconștientului – acest „rezervor al tuturor experiențelor de viață, care, chiar și atunci când rămân neexamine, ne influențează în mod semnificativ comportamentul și interpretarea pe care o dăm experiențelor viitoare”²⁰.

Uneori, când privim o operă de artă, simțim cum ceva din universul ei rezonază în noi. Alteori, experimentăm chiar senzația pierderii sau a regăsirii de sine într-o creație artistică. În ambele ipostaze, nu ne putem explica lucrurile logic, e suficient să simțim. Absorbim, ne impregnăm cu acel conținut și îl transformăm în propria experiență emoțională. Fie că ne aflăm în ipostaza de spectator sau de creator, arta are acea forță de a ne extrage din contextul și preocupările cotidiene, pentru a ne genera experiențe emoționale ce ne transfigurează. Tocmai această suspendare a activității cognitive analitice și valul de emoție corespunzător îl fac pe spectator să vină la teatru, pentru a pătrunde într-o bulă temporală a experienței totale. După cum vom vedea, acest lucru este posibil prin faptul că artistul generează această încărcătură sau energie informațională din același nivel, cu aceeași vibrație. Artă facilitează intrarea în starea de rețea „automată”, punte către cele mai profunde emoții ce cloctesc în străfundurile subconștientului.

Creierul responsabil cu emoțiile învață prin repetiție și asociere. Artă și teatrul uzitează asocierile și repetiția, ca

20. Hans Steiner, *Mintea ta secretă. Cunoaște-ți și asumă-ți inconștientul*, București, Trei, 2019, p. 31.

metode de a accesa căile către emoțiile profunde, situate în mare parte în subconștient, iar, odată ce se ajunge acolo, se pot crea declicuri, schimbări, transformări și *insight*-uri creative.

Prin repetiție, creatorii integrează conținutul emoțional al mesajului spectacular, pe care îl vor transmite apoi autentic și asumat. De asemenea, mesajul în sine poate fi transmis repetitiv, în același mod sau pe căi/ în limbaje diferite către spectator, evident sau subliminal, în funcție și de doza de disconfort care se dorește sau nu a fi produsă (ceea ce știm că poate fi un factor provocator al introspecției, al conștientizării și, respectiv, al integrării unei emoții). O altă situație este aceea când spectatorul rezonază atât de puternic cu actul artistic, prin asocierile proprii, prin vibrație, încât dorește să îl tot revadă, pentru a retrăi experiența și astfel descoperă tot mai multe fațete, până ajunge să integreze tot spectrul emoțional al mesajului, inclusiv să conștientizeze ceea ce i-a declanșat trăirea, poate inițial inconștient, ceea ce devine un proces terapeutic.

Ambiguitatea (intenționată) este o tendință aducătoare de succes în împlinirea scopului artei, tocmai pentru că lasă mai mult spațiu interpretării personale. Aceași imagine este percepută diferit de fiecare spectator, în funcție de filtrele sale generate de experiențele și amintirile personale. Un stimul extern sau un simbol capătă un sens, o semnificație extrem de intimă, personală. O asociere într-un context anume generează multiple asocieri diferite, în raport cu experiența fiecăruia.

Raportul nostru direct la realitate, prin *percepție*, reprezintă doar un procent de 10%, restul de 90% reprezentându-l *proiecția* (mentală), ce se bazează pe asocieri și pe memorie. Partea și mai interesantă este că procesele conștiente ocupă în medie doar 5% din activitatea noastră mentală, iar inconștientul deține monopolul, în procent covârșitor (95%), cuprinzând toată baza de date și toate tipurile de memorie. În concluzie, orice acțiune (la nivel interior sau exterior) fără atenție conștientă este memorie, acționăm pe pilot automat, ne lăsăm conduși de procesele automate ale memoriei.

De aceea, este foarte important pentru un creator să aibă o intenție foarte clară, să aibă o atenție crescută (unde e focalizată atenția, acolo se canalizează și energia) și modul în care transmite mesajul (cu claritate, esențializat) să aibă un impact puternic în percepția spectatorului, dincolo de rezistențele filtrelor sale proiective.

T.S. Eliot a surprins calitatea emoțională a artei, conform teoriei „corelativului obiectiv”, pe care a dezvoltat-o în eseul „Hamlet și problemele lui” (1919). El susține calitatea imaginii artistice de „mediu transparent” pentru exprimarea emoției, în măsura în care conține poezia experienței concrete și deopotrivă luciditate stilistică. Arta este impregnată de către creator cu simboluri ale trăirilor și emoțiilor ce urmează să fie percepute și experimentate de spectator. Artistul transmite de fapt tipuri de stări pe care el însuși le conține sau le experimentează în momentul creației, iar, odată lansate, ele își găsesc rezonanțe în spectatori, generând alte stări și astfel se creează un ping-pong, un schimb permanent, dar și o interconectivitate prin intermediul acestui vehicul puternic, creația.

Felul în care ne face să ne simțim creația unui artist (ce stări generează în noi) ne dezvăluie lumea interioară a acestuia, dar ne poate spune multe și despre propria lume sau propriile profunzimi. De asemenea, dacă noi înșine, în ipostaza de artiști, cercetăm cu atenție propriile creații, putem descoperi, aduce la lumină și înțelege propriile procese și trăiri inconștiente, pe care avem șansa să le integrăm și să ne lărgim în consecință orizontul creativ, prin eliberarea de constrângerile credințelor limitative.

În cercetarea sa pe tema inconștientului (în care, conform noilor tendințe din neuroștiință, înglobează subconștientul, referindu-se la procese inconștiente în ansamblu, împărțite în trei categorii: procedurale, declarative și motivaționale), psihiatrul și profesorul Hans Steiner evidențiază felul în care aceste structuri ale minții inconștiente își fac puternic simțită prezența în arta vizuală, în teatru, dincolo de orice filtre – conștiente sau nu.

De altfel, așa cum vom vedea și în continuare, în starea de creație artistică, conexiunile se realizează la niveluri de vibrație ale undelor cerebrale specifice zonei de inconștient, plecând din Alfa, mult în Theta, atingând puncte de vârf în *insight*-urile creative, în Gamma (pe care le-aș lega mai degrabă de supraconștient). Theta este o vibrație hipnotică în care creierul funcționează mai mult în perioada copilăriei (2-7 ani), când se construiește marea parte a bagajului emoțional și a credințelor (tot la nivel inconștient, implicit), precum și în starea de somn REM, în care de asemenea se procesează informația de la nivel inconștient. Așa se explică conexiunea dintre toate aceste ipostaze. Desigur, acest aspect se aplică în cazul unui proces de creație autentic și nu în cel al exercițiilor programatice sau demonstrative, impuse, lipsite de sens și simbolistică profundă, în care creierul rămâne în vibrația pragmatică Beta.

Uneori, însă, chiar dacă artistul nu dorește la nivel intențional să împărtășească anumite emoții, pot fi angrenate în procesul creativ o serie de motivații inconștiente, care vor ajunge la spectator. Tocmai de aceea, unicitatea și autenticitatea unui creator în creația sa depinde în cea mai mare măsură de structura sa profundă de la nivelul inconștientului, dar și de gradul de accesare și de conștientizare a acesteia.

Deși avem senzația că deținem controlul asupra corpului, asupra emoțiilor și gândurilor noastre, de fapt creierul (*transcreierul*, mai exact) este maestrul nostru de ceremonii, iar el operează doar 5% la nivel conștient, acel nivel al personalității sau Ego (după cum e denumit în psihologie), restul de 95% fiind ocupat de activitatea de la nivelul Inconștientului, denumit și Sine (în psihologie) sau Creierul intuitiv. La acest nivel (inconștient) putem discuta despre *inteligenta corporală*, cea care ne face funcționali, *inteligenta emoțională*, *intuiția*, *creativitatea*, *spiritul*, *câmpul cuantic* etc., ceea ce ne oferă sentimentul de unitate, de unicitate în unitate ca oameni și, în general, frumusețea și bogăția vieții, a lumilor de dincolo de limitele realității

concrete și imediate. Inconștientul este rezervorul tuturor experiențelor de viață, care, chiar și când acestea rămân neprocesate, neexprimate, ne influențează în mare parte atât comportamentul, cât și percepția și interpretarea pe care o dăm experiențelor prezente și viitoare. Cu cât accesăm mai mult zona inconștientă, ne extindem orizonturile și ne îmbogățim, îmbunătățim experiența de viață și, cu atât mai mult, experiența creativă. De aceea, experiența artei, indiferent de ipostază (de creator sau spectator), poate deschide tocmai această perspectivă fantastică.

Din punctul de vedere al neuroștiințelor moderne, există trei tipuri de procese inconștiente, pe care le voi transpune în contextul artei și al scenografiei:

Procedurale – ele includ memoria și abilitățile perceptive și motorii (cum e condusul mașinii, mersul pe bicicletă și chiar desenul), acțiuni care, odată asimilate și fixate prin repetiție, nu mai necesită o concentrare conștientă, ci curg automat, devin automatisme.

În teatru, acest proces își face simțită prezența, într-o măsură mai mare decât cea necesară, în cazul manierismului unui artist, când acesta rămâne blocat într-o zonă confortabilă, fără prea multe căutări, provocări și asumare, și produce automat („la prima mână”), folosindu-se doar de abilitățile dobândite sau chiar idei descoperite anterior, pe care le rulează repetitiv, neadaptat la un context nou. De asemenea, aici putem aminti conceptele de „pictor executant” sau „scenograf executant”, ceea ce se referă, desigur, la ipostaza în care, pe baza abilităților sale, artistul doar execută niște comenzi, niște idei exterioare, fără preocupări ideatice sau vreo implicare asumată în procesul conceptual creativ.

Declarative – ele cuprind informații despre oameni, despre lucruri, despre locuri, ceea ce în general ne ocupă harta mentală (pe care o transform în instrument de lucru în favoarea creativității noastre, așa cum vom arăta în volumul II), pe care le accesăm cel mai frecvent în situațiile cotidiene.

Aceste aspecte sunt esențiale în activitatea unui scenograf, dar, ca și în cazul proceselor procedurale, dacă monopolizează procesul creativ și astfel îl limitează, devenind chiar repere unice, inadaptate la nivelul sensurilor mai profunde ale contextului, îndreaptă rezultatul către un fiasco. Spre exemplu, dacă scenograful cunoaște un actor, îi cunoaște datele fizice sau preferința pentru un anumit stil vestimentar, nu îl îmbracă cu un anumit costum doar pentru că îi stă bine, ci e necesar să țină cont de contextul spectacular, de sensurile profunde, de caracterul personajului căruia acesta îi dă viață. Același lucru se aplică și în cazul spațiului sau al lucrurilor și materialelor, e necesar ca acestea să fie reevaluate, regândite, resimțite și adaptate fiecărui context în parte, nu doar preluate ca etichete sau formule general valabile. Fiecare context și fiecare experiență sunt unice, iar oamenii sunt de asemenea unici în fiecare situație în parte.

Motivaționale – ele sunt poate cele mai prezente, mai relevante în procesul de creație artistică, dar și în percepția acesteia și reprezintă procesele emoționale și experiențiale, care, deși cel mai frecvent inconștiente, au o influență semnificativă asupra scopurilor, deciziilor, așteptărilor și reacțiilor emoționale, precum și în relaționarea noastră. Sunt filtrele noastre emoționale, funcțional-adaptative, care pot crea chiar distorsiuni.

În contextul vizionării unui spectacol, procesele motivaționale ne vor ghida percepția, ne vor releva aspectele și elementele pe care să ne concentrăm atenția și vor genera anumite reacții la nivel afectiv.

Zona inconștientă a creierului captează și stochează o cantitate uriașă de informație, de care nu știm, dar care ne influențează considerabil viața. Tot procesele inconștiente sunt răspunzătoare și de comportamentele spontane, impulsive, precum emiterea de judecăți automate, ceea ce explică anumite reacții ale unor spectatori, nepregătiți să își asume

experiența profundă a incursiunii în propria lume ascunsă în inconștient. Tot ele sunt motivul pentru care artistul alege să abordeze anumite teme și le abordează în felul său unic și nu altfel, în funcție de această ghidare interioară, iar uneori poate avea și senzația că nu e înțeles demersul său, conform intenției sale.

Aici putem aminti și noțiunea freudiană de „rezistență” sau părțile protectoare din abordarea sistemică, acei protectori care încearcă să împiedice retrăirea experiențelor dureroase, traumatizante din trecut. Tocmai acele arii protejate de rezistențe ne pot însă aduce, prin conștientizare, acceptare și integrare, mai aproape de noi înșine (de Sine) și de adevărul nostru. Incursiunea și conștientizarea propriilor procese inconștiente ne ajută să înțelegem cine suntem și de ce facem ceea ce facem, așa cum facem.

Hans Steiner ne arată în lucrarea sa pe această temă căile eficiente prin care aceste structuri inconștiente pot fi descoperite, scoase la lumină și înțelese, prin creații artistice (indiferent de forma de expresie), prin evaluări psihologice (chestionare sau testul petelor de cerneală), prin scriere expresivă, vise sau prin relații. La o privire mai atentă, vom constata că teatrul, prin esența sa sistemică și experiențială, include toate aceste căi directe spre Inconștient, ba chiar și multe altele. Inconștientul, în ansamblul său infinit, este de fapt și sursa creativității, a personalizării și chiar a esențializării în creația artistică.

Steiner demonstrează, prin analiza operelor unor artiști consacrați precum René Magritte, Vincent van Gogh, Egon Schiele etc. modul în care mintea noastră inconștientă se manifestă în acțiunile, în raporturile și în special în expresiile noastre artistice. El folosește în demersul său *hermeneutica*, un procedeu prin care poate fi interpretată întreaga creație umană (gândurile, comportamentele, dar și creația artistică). Aceasta presupune o căutare mai profundă, dincolo de elementele evidente din imagine, în interpretarea semnificațiilor pe care simbolurile folosite o pot aduce, canalizând atenția asupra fluxului emoțional subliminal,

spre starea transmisă, spre simbolurile și afectele ce tind să se repete și spre sensul pe care îl capătă în acel context sau în alte creații ale aceluiași artist. Renumitul psihiatru și profesor la Stanford aplică și teoria „corelativului obiectiv” a lui T.S. Eliot și face o cercetare atât a lucrărilor, cât și a contextului de viață al creatorilor.

Referitor la Magritte, pentru că a opus rezistență față de trăirea și asumarea emoțiilor generate de sinuciderea mamei sale, întâmplare ce a avut loc în copilăria artistului, acestea au rămas ascunse în inconștientul său motivațional, nefiind însă inactive și, în cele din urmă, și-au găsit calea de a ieși la suprafață sub formă artistică, în lucrări ca *Dorul de țară* (dorul de țară este asociat psihologic cu dorul de mamă), *Spiritul geometric* sau *Asasinul amenințat*. În creațiile lui, nu doar că regăsim multiple simboluri ce converg către evenimentele din jurul tragediei petrecute în copilăria sa, dar ele induc privitorului și stări și emoții tulburătoare, ceea ce, prin rezonanță, poate tulbura apele inconștientului celui ce a experimentat același tip de traumă. În același timp, artistul, negându-și trăirile, chiar dacă a încercat să le controleze sau să le sublimeze (inconștient) prin artă, a împiedicat integrarea lor completă în conștiința sa. Acest fapt, chiar dacă trauma nu este corelată cu talentul său, cu siguranță i-a îngustat aria de conținut a expresiei sale artistice.

Din această perspectivă, un proces de analiză a propriilor creații se dovedește foarte util, deși poate fi și complicat în egală măsură, dacă nu am trecut deja printr-un proces de evaluare, conștientizare și integrare a propriilor experiențe emoționale mai mult sau mai puțin traumatice, astfel încât să putem privi deschis, detașat, din ipostaza de observator, fără a fi copleșiți și destabilizați. De cele mai multe ori, rezistențele de care nu suntem conștienți ne împiedică să sesizăm și mai mult, să acceptăm manifestările simbolice ale inconștientului. E posibil și ca arta noastră să nu conțină acel nivel de conținut latent, dacă tema abordată este dictată sau preluată din exterior, neprocesată și neintegrată,

ci doar executată. Tocmai incapacitatea de a aborda o temă asumat, în deplinătatea profunzimii ei, și preferința pentru soluții rapide, din afara noastră, poate fi însă un semnal de traumă neprocesată, un simptom că propriul sistem (inconștient) opune rezistență. Rezistențele ne împiedică să acceptăm schimbarea și noutatea, ne îngustează orizontul de percepție, ne împiedică să avem o vedere de ansamblu și viziune, focalizându-ne atenția doar pe anumite puncte de interes, ce în general ar putea să devină o „amenințare”, mai curând decât pe ceea ce ar putea fi o sursă de cunoaștere, evoluție sau inovație. Toate acestea generează o pierdere a sensului, a coerenței, a creativității, a valorii și a scopului general uman, dar și, mai evident, a unui demers creativ artistic, teatral în mod excepțional. Teatrul, fără o intenție clară, un scop, un mesaj pregnant, autentic și asumat nu își mai găsește rostul.

Următorul pas important după stabilirea unei *intenții clare*, valabil atât pentru artist (când își creează opera), cât și pentru spectator (când o percepe) este o *deschidere relaxată*, contemplativă, lipsită de încrâncenări sau așteptări, dincolo de preocupările concrete, cotidiene – doar să ne permitem să ne cufundăm în acea stare, atenți, receptivi la emoțiile, la gândurile și senzațiile care apar în corp, pentru ca apoi să ne urmărim reacțiile emoționale asupra temei sau a operei. Impresia emoțională la care vom ajunge va spune multe despre mintea noastră inconștientă. Procesul hermeneutic este o metodă eficientă prin care putem aduce la un loc gândirea rațională și emoția, un aspect important pentru orice proces creativ și, în mod specific, pentru creația teatrală, în care creatorii nu au doar responsabilitatea propriei existențe, ci exercită și o influență asupra maselor, prin spectatori.

Spectatorul poate să nu experimenteze însă exact aceleași emoții pe care le-a experimentat artistul în timpul procesului creativ, cum a rezona cu opera nu presupune neapărat a și trăi aceleași experiențe care l-au motivat pe creator, însă putem experimenta empatia, compasiunea, admirația, bucuria etc.

într-o stare conectivă, una a unității. Scopul creației artistice este tocmai acela de a deschide un spectru larg de emoții, iar peisajul interior unic al fiecărui spectator, generat de propriile experiențe, conduce către propriul complex experiențial în fiecare context prezent sau viitor.

Cu toate acestea, există și acea zonă a unei stări fundamentale, pe care creația artistică o transmite, ce ține de intenția și scopul creatorului și care ne unește deopotrivă, creatori și spectatori, acel adevăr al creației care ne aduce pe toți într-un loc similar de senzație, de trăire, iar „dezbateră devine extrem de personală și divergentă doar în privința detaliilor”, a nuanțelor fine, ambele aspecte fiind esențiale în creație și în raportul creator-spectator. Această ipostază ne vorbește tot despre o realizare a Unității și a unicității în Unitate, pe care creatorii o pot accesa.

Lipsa experienței de creație poate fi uneori un obstacol în procesul creativ bogat în semnificație și sens, când atenția este distrasă de preocupări tehnice sau de o căutare acerbă de validare din exterior. Alteori, însă, ea poate constitui chiar un impuls pentru o exprimare liberă, relaxată, profund expresivă (din inconștient), în care subiectul, în ipostaza de creator, este lipsit de presiunea unor așteptări și motivat de curiozitate, poftă de joacă și bucurie, aspecte ce pot facilita experiențe creative fascinante, chiar geniale, când se creează conexiunile autentice cu universul inconștient.

Fie că generăm sau contemplăm opera de artă, ne lăsăm pătrunși de cât mai mulți stimuli, deschidem calea emoțiilor, care, odată trezite în noi, ne poartă către noi detalii sau înțelesuri, pentru ca apoi să le dăm sens conștient, pe calea gândirii raționale.

Conceptele pe care le propun spre cercetare și dezbateră în această teză nu sunt noi în esență. Însuși Aristotel susținea încă de acum două milenii și jumătate, când omenirea era mai aproape de esență, în lipsa prea multor constructe mentale și formale, următoarele: „Scopul artei este să reprezinte nu înfățișarea exterioară a lucrurilor, ci semnificația lor din interior”. Tocmai căutarea neîncetată a

adevărului prin artă a deschis însă căi multiple. Unele duc spre esență, altele ne îndepărtează labirintic, în funcție de influențele contextului socio-istoric sau de scopul și atenția fiecărui căutător. Indiferent de cale sau de context, esența rămâne însă totuși acolo, în continuă transformare, aliniată Universului căruia îi aparține, în miezul tuturor lucrurilor. Astfel, ne continuăm și noi incursiunea într-acolo, pe calea aleasă de noi, a artei vizuale și a teatrului secolului XXI, adaptat și utilizând resursele pe care le avem la dispoziție mai mult ca oricând în acest context istoric evolutiv, pentru a-i confirma prezența, valoarea și efectele, atât în planurile ființei artistului, în expresia și mesajele artistice, cât și în structurile ființei care receptează – spectatorul.

5. Creativitatea – procesul creativ din perspectiva neuroștiințelor. Etapă/ referințe/ resurse adaptative

Diverselor perspective privind creația artistică (scenografică sau teatrală) abordate până în acest punct e important să le mai adăugăm una, pentru o înțelegere mai amplă a fenomenului creativ în sine – cea a neuroștiințelor. Consider necesară o cercetare extinsă în privința etapelor acestui proces – cum funcționează creierul creativ, cum ajunge un artist la ideile sale și cum ajung acestea la materializare. Generic, *creativitatea* se referă la „capacitatea noastră de a genera idei originale, neobișnuite sau noi”, care au valoare în contextul în care au fost create.

Există viziuni conform cărora creativitatea este strict legată de emisfera dreaptă a creierului, care, deși depășite, încă își păstrează parțial veridicitatea și aplicabilitatea. În zilele noastre, însă, neuroștiința a demonstrat că procesul creativ, unul dintre cele mai complexe procese, implică întregul creier, nu se desfășoară doar pe axa orizontală (stânga-dreapta), ci și pe cea verticală, printr-o rețea foarte dezvoltată de conexiuni, generându-se chiar și circuite noi. Această viziune e acum unanim acceptată. Este adevărat că

mare parte din proces se desfășoară în emisfera dreaptă, care are ramificații mai lungi și mai multe conexiuni cu celelalte părți ale creierului, ceea ce face posibilă crearea conexiunilor noi generate în momentele creative (*insight*-urile creative), dar fără structurarea ordonată, rațională, a emisferei stângi, ideile s-ar risipi, fără a mai putea fi aplicate.

5.1. Cele 7 etape ale procesului de creație conștient

1. *Temă și intenție* (clară, dar deschisă, liberă de atașament) (Beta)

Primul pas esențial presupune găsirea, definirea și conceptualizarea temei, a provocării creative. Cu alte cuvinte, stabilim o *intenție* clară, ne setăm scopul – de ce am ales acea temă/ piesă și ce urmărim, ce dorim să comunicăm, să transmitem prin intermediul ei.

2. *Documentare, investigare*. Declanșarea motoarelor creative (Beta – Alpha)

A doua fază ține de implicarea noastră activă, de „declanșarea motoarelor creative”, de investigare, de acumulare de idei, informații și date ce ne-ar putea ajuta în proces, poate chiar să descoperim piste noi.

3. *Starea de flux*. Coerență – creativitate (Alpha)

Începând cu cea de a treia etapă, începem să ne adâncim cu adevărat în proces. Cum se întâmplă acest lucru? Relaxăm mintea. Acest proces este corelat nu doar cu inspirația, ci și cu coerența, care începe să se instaleze, și nu doar cu starea de bine, ci chiar cu vindecarea (echilibrarea, homeostazia).

În acest moment, se activează Rețeaua Neuronală Implicită (*Default Mode Network*), ce implică cortexul prefrontal medial, cortexul cingular posterior, hipocampusul și amigdalele cerebrale, semnaland relaxare mentală, deschidere și reverie (visare cu ochii deschiși), receptivitate crescută la idei noi și totodată o deschidere către structurile noastre

profunde. Când mintea intră în repaos și o lăsăm să se desfășoare, face *brainstorming*, iar ideile zboară libere, fără filtre.

Creierul începe să vibreze pe frecvență Alfa/ Alpha (8-13Hz), propice stării de reverie, creativității sau exercițiilor de vizualizare. Se manifestă și o detașare față de stimulii externi în această stare, fiind indicat ca ea să fie generată și la nivel intențional, pentru ca procesul creativ să nu fie perturbat sau alterat, dată fiind și sugestibilitatea ridicată pe care această vibrație ne-o imprimă. Alfa are o frecvență mai scăzută, dar mai amplă decât Beta (16-30Hz), care corespunde stării de alertă, de concentrare, de cogniție rațională, gândirii critice, pe care un adult o practică mare parte din timp, ceea ce devine obositor. Această amplitudine a undelor Alfa permite conectarea unor idei care sunt depărtate una față de cealaltă și pregătește cadrul propice pentru conexiunile inedite ce vor apărea. Aici începe incursiunea noastră în interior, mai exact accesând Subconștientul (Pre-Inconștient/ Inconștientul motivațional), care la rândul lui reprezintă poarta, trecerea către Inconștient (Sine/ Divinitate/ Câmp Cuantic Unificat/ Câmpul Esențial, Oceanul Infinit de Cunoaștere). În subconștient descoperim sursele gândurilor, a emoțiilor, a trăirilor și a experiențelor noastre, ne întâlnim cu filtrele noastre, cu toate părțile noastre mai mult sau mai puțin conștientizate și pot avea loc noi conștientizări.

În sens invers, tot subconștientul materializează gândurile provenite din conștient, în funcție de forța energetică a acestora, însă indiferent de polaritatea lor (pozitiv/ negativ, dacă este o dorință sau o obsesie). Putem privi toate aceste gânduri ca pe semințe pe care noi înșine le plantăm în mintea noastră, le îngropăm în subconștient, iar acesta, ca un pământ roditor/ creativ, le face să încolțească, le crește și le proiectează în realitate. Noi înșine spunem uneori „mi-a încolțit un gând”, dar sămânța era deja acolo, prin ce am semănat anterior cu gândul, cu cuvântul sau prin acțiunile noastre. Tot noi le luăm de bune, în concordanță cu realitatea noastră interioară (filmul nostru mental), și le proiectăm, le

transformăm în realitatea noastră evidentă, de care tot noi ne și mirăm, ca și cum ar fi generată din exterior.

Aduc în atenție aceste aspecte pentru a sublinia importanța cunoașterii/ conștienței de sine, spre a avea o libertate mai mare în procesul creativ, fără a ne autosabota, lăsându-ne acaparați de gânduri, emoții sau programe limitative ce rulează în subconștient. De aceea e necesară și evitarea stimulilor exteriori, pentru ca și amigdalele, structuri prezente în această rețea implicată, să rămână relaxate și astfel să evităm o eventuală deturnare emoțională amigdaliană, care ar bloca orice demers creativ.

Totodată, fără o detașare relaxată față de subiect, cu alte cuvinte, dacă rămânem atașați de o idee sau o emoție, forțând înțelegerea sau căutând o soluție cu orice preț, sunt mari șanse să sufocăm reacția creativă. Așadar, pentru a ajunge la nivelul următor, e important să ne eliberăm și, relaxați, dar vigilenți, să putem observa cu detașare tot ce ni se dezvăluie.

4. *Transa creativă. Perlaborarea creativă* (Alpha, Theta, Delta)

Pe măsură ce pătrundem mai adânc în *transa creativă*, frecvența undelor cerebrale scade, intrând în Teta/ Theta (4-8Hz), în starea de prezență și coerență crescută. Se activează Rețeaua lucrurilor prezente (*Saliency Network*), în cortexul insular (somato-senzorial) și cortexul cingular anterior, structuri cu roluri fundamentale în conștiința de sine, intuiție, empatie, compasiune și gestionarea emoțiilor, în inteligența emoțională în general, dar și în creativitate, cele două fenomene fiind în raport corelativ. La acest nivel se desfășoară procesul de *perlaborare creativă* – conceptul sau ideile se cristalizează, „sufletul își alcătuiește, fără voia lui, un model ideal” (Henri Delacroix)²¹.

21. Henri Delacroix, *Psihologia artei. Eseu asupra activității artistice*, traducere de Victor Ivanovici și Virgil Mazilescu, București, Meridiane, 1983, p. 155.

Această stare ne ajută să simțim ceea ce este prezent sau relevant emoțional, ideile ce au cu adevărat sens și relevanță emoțională pentru noi. În ritmul Theta avem momente de intuiție profundă, se consolidează memoria, avem acces la Inconștient, la baza de date, „memoria” cea mare, inteligența superioară. La această frecvență se mai ajunge în somn sau în meditațiile foarte profunde.

În somnul NREM, cel profund, tot ce am acumulat în memoria pe termen scurt, pe parcursul unei zile sau chiar în primele etape ale procesului creativ sau ale altui proces în desfășurare, se transferă în memoria pe termen lung, în funcție și de relevanța emoțională, de ceea ce consideră creierul nostru a fi important. În faza REM (somnul cu vise), noile informații procesate în NREM se interconectează cu toate celelalte regiuni corticale din creier, sub forma unei rețele între informațiile noi și cele vechi. Astfel, când ideile noi se conectează cu întreaga cunoaștere existentă, „ne putem trezi cu alte idei noi, pe care putem avea senzația că le-am visat”. De aceea, și somnul este foarte important în procesul creativ, iar expresii precum „noaptea e un sfetnic bun” sau „*sleep on it*” (dormi cu acea idee/ temă) au sens tocmai pentru că e util în obținerea ideilor și soluțiilor noi, valoroase.

Undele Theta nu doar că ajută la dezvoltarea abilităților și talentelor prin creativitate și îmbunătățesc memoria, dar ele și facilitează asimilarea deplină a informațiilor din mediu. Spre exemplu, creierul copiilor, între vârsta de doi ani și cea de aproximativ șapte ani, se situează în mare parte în frecvența Theta, ceea ce îi face pe copii extrem de creativi și le dă o capacitate de asimilare de informații uriașă. Din același motiv, traumele emoționale, ce sunt în mare parte achiziții ale acestei etape de viață, când se construiește „bagajul” emoțional și de credințe, se pot procesa și integra cu adevărat doar recreând contextul, starea în care au fost generate – tot în vibrațiile Theta. La fel se întâmplă și în constelații, fie că te raportezi la sistemul intern de părți sau la părțile unui sistem mai amplu (familia, comunitatea, scena etc.), e necesar să generezi conștient o stare a creierului

care să te conducă la nivel de Sine, ca să poți descoperi și lucra cu părțile și să le poți integra în Întreg (Sine). Așa poți deschide (accesa) Câmpul, exact cum deschizi și *Câmpul de creație*, în *transa creativă*, în vibrație Theta. Prin exercițiu, acest lucru devine foarte ușor de realizat, devine natural.

Accesul în Inconștient, care asigură controlul și buna funcționare a tuturor funcțiilor biologice ale organismului, face ca tot pe această frecvență să se realizeze cu succes și procesele terapeutice, prin abordare holistică. În acest context putem înțelege și evidenția sursa capacităților terapeutice ale artei în general și ale teatrului în mod expres, prin structura sa sistemică și abordarea sa complexă, profundă și incluzivă. Informația integrată, transmisă și captată din această stare hipnotică, poate induce prin rezonanță o stare similară și spectatorului, o experiență pe același nivel de vibrație și astfel pot fi produse anumite integrări sau „vindecări” (din perspectiva sistemică, vindecarea este în fapt integrare). Spectatorul însuși poate integra/ vindeca, parțial sau total, aspecte din inconștient sau poate crea noi conexiuni și genera idei noi, trăind cu adevărat o experiență profundă în raport cu spectacolul, în propria ființă, în propriul univers interior, prin inter- și intra-conexiune, în câmpul creat/ deschis.

Exemplu: impactul mesajului transmis de la nivel mental (rațional – pentru că sunt deștept și știu) vs. mesajul transmis de la nivelul inimii (sufletului – pentru că mă interesează să-ți ofer/ împărtășesc ce îți ofer și ce primești/ de ce ai nevoie) sau de la nivelul creierului enteric/ visceral (pentru că mă arde și nu mă pot abține să nu-ți spun).

Suntem materie, energie și informație. Creăm, captăm și emitem, transmitem mai departe și materie (forme vizibile), dar în esență tot energie și informație, prin gânduri, emoții, cuvinte și acțiuni. Energia circulă, ne conectează prin unde de rezonanță, odată cu încărcătura informațională, e în permanentă transformare, ceea ce face posibilă și chiar justifică transformările ce pot avea loc atât în creator, cât și în spectator. Conexiunea creată pe aceeași frecvență asigură un flux/ transfer continuu, coerent, pregnant și impregnant,

transformator, ce generează și răspuns, reciprocitate. Cu cât fluxul și încărcătura informațională sunt mai coerente, mai puternice, mai profunde, cu atât și impactul este mai mare. Fie că el poate depăși rezistențele sau poate provoca reacții la fel de puternice ale acestora, cert e că, indiferent de caz, se trezesc cele mai ascunse aspecte ale inconștientului și ies în lumina conștiinței.

Faptul că fac toate aceste asocieri și altele ce vor urma în această lucrare dedicată artelor spectacolului în esență confirmă, pe de o parte, definiția conform căreia creativitatea constă în „puterea de a stabili o legătură între lucruri care, aparent, nu pot fi legate unele de altele” (William Plow), în capacitatea de a crea conexiuni inedite, ceea ce am integrat în structura mea de artist practician – cum, de altfel, toate teoriile pe care le dezvolt aici sunt probate, asimilate, integrate experiențial.

Principalul scop al acestui demers este însă acela de a demonstra calitățile de *meta-artă* ale scenografiei, calitatea sa *imersivă* și cea *(re)conectivă*, prin abordarea ei ca proces de autocunoaștere și, implicit, de cunoaștere cu sens transformator și evolutiv, în raport cu creatorii și spectatorii deopotrivă. De altfel, teatrul, una dintre cele mai complexe forme de artă, cel puțin în forma sa de existență contemporană, necesită o abordare amplă, sistemică și experiențială, tocmai pentru a-i putea face cunoscut și înțeles potențialul – nu doar cel creator, ci și cel transformator și evolutiv, dincolo de percepția ce îl etichetează ca domeniu de activitate recreativă. Este o cunoaștere amplă, profundă, ce cuprinde toate nivelurile ființei.

5. *Revelație creativă*. Iluminarea, starea de geniu (Gamma)

Studiile neuronale ne demonstrează că momentele de *insight creativ* (revelație creativă, momentele de „aha!”) sunt momente de iluminare bruscă. Pe EEG (electroencefalogramă) se poate observa, pe parcursul unui interval creativ, apariția unei activități de unde Gamma (intensă) proiectată pe durata a 300 de milisecunde, înainte ca noi să conștientizăm „marea idee”.

Activitatea Gamma indică apariția acelei noi rețele neuronale între neuroni îndepărtați, acea asociere inedită și, astfel, noua idee valoroasă intră în conștiința noastră. Această activitate intensă are loc în neocortexul drept din zona temporală, într-un centru ce este responsabil și cu interpretarea metaforelor și cu înțelegerea glumelor (umorul). Este zona ce înțelege limbajul Inconștientului, „procesul primar”, după cum l-a numit Freud, limbajul artelor, al poeziei și al mitului, logica viselor, unde totul devine posibil și acceptat. Undele Gamma indică o stare de expandare a conștiinței, starea de Flux (*Flow*), contopirea cu Câmpul Cuantic Unificat/ *Câmpul esențial* (Inconștientul/ Sinele Suprem), ceea ce explică și schimbarea de paradigmă și noile perspective.

Fiziologic, celulele emisferei drepte au adunat mai multe informații prin ramurile lor lungi și conexiunile cu celelalte părți ale creierului și au creat noi forme de organizare, noi conexiuni.

Vibrația Gamma apare natural, total întâmplător. Nu poate fi indusă, forțată să apară, însă este corelată cu celelalte etape esențiale ale procesului creativ: de focalizare a atenției, de stabilire a intenției și de relaxare a minții în stare Alfa, dincolo de stimulii externi, pentru a o lăsa să zburde liberă, ferită de distrageri. Din stare Alfa putem trece fie în stare de relaxare mai profundă, în unde Theta și apoi în Gamma, odată cu marea revelație creativă, sau direct în Gamma, dar e posibil și să nu ajungem deloc la intensitatea vibrațională Gamma în timpul aceluși proces, sau să se activeze într-un cu totul alt moment, aparent fără nicio legătură, mult mai târziu, din senin.

În general, indicatorii de stare Gamma sunt plăcerea, bucuria și entuziasmul. Momentele de revelație ne produc întotdeauna bucurie, ne entuziasmează. Bucuria (ca și creativitatea, de altfel) este un *marker* al vibrațiilor înalte, este o stare de vibrație înaltă (vezi Harta/ Piramida Conștiinței a lui David R. Hawkins – Anexa 1). Impactul mesajului transmis de la acest nivel vibrațional este foarte puternic și de mare

amplitudine, astfel de idei marcând sau chiar schimbând lumea: „Creativitatea reflectă creierul în forma sa cea mai elevată”, iar „minte creatoare este cea mai puternică forță de pe pământ”, motorul pentru schimbare, transformare și evoluție. Nicio resursă din lume nu se compară cu „capacitatea de a produce bogăție pe care o are o idee creatoare”²².

Când o societate conștientizează aceste aspecte cu valoare de adevăr ușor demonstrabil și își asumă responsabilitatea pe care o implică (nu doar pentru mințile creative), atunci societatea, în loc de o irosire a potențialului real, va cunoaște cu adevărat o evoluție spectaculoasă. Prin potențialul creativ nu mă refer doar la domeniul artelor. Creativitatea se poate manifesta și poate conduce către succes în orice alt domeniu, așa cum poate fi și trezită și dezvoltată în fiecare dintre noi, prin educație, prin schimbare de paradigmă, sau extinderea zonei de interes și valorizare. Astfel, de la exclusivitatea pe care societatea o conferă dezvoltării inteligenței academice și a spiritului competitiv, să transferăm atenția și către dezvoltarea inteligenței emoționale, ce stă și la baza creativității, dar și a inteligenței corporale și a altor capacități ce pot conduce spre o mai bună calitate a vieții, a relațiilor interumane și a evoluției în general. În multe dintre acestea, dar mai cu seamă în educarea prin dezvoltarea creativității, metodele/mecanismele specifice artelor sunt foarte eficiente.

Dacă vă întrebați care este utilitatea cunoașterii acestui proces pentru un artist, pentru o minte creativă, răspunsul scurt, direct este: pentru a putea *crea conștient*. Un creator conștient realizează, găsește întotdeauna calea spre autenticitate, originalitate, personalizare și esențializare în creația sa, prin care generează impact. Totodată, când un creator înțelege că direcția căutărilor nu este orientată spre exterior, ci către adâncurile și resursele propriei ființe, că

22. Daniel Z. Lieberman, Michael E. Long, *Dopamina. Despre cum o singura moleculă din creierul nostru controlează iubirea, sexul și creativitatea – și va hotărî soarta omenirii*, traducere de Adina Avramescu, București, Publica, 2019, pp. 163-164.

acolo va găsi esența, cunoașterea autentică, sursa creației, atunci își va putea atinge potențialul maxim într-o creație valoroasă și plină de sens, iar în acest fel își hrănește, menține și dezvoltă permanent creativitatea.

Odată ce ajungem pe tărâmul tuturor posibilităților, din care și facem parte (la un anumit nivel, conștient sau nu), avem acces la întreg oceanul de cunoaștere. Atunci, orice devine posibil și accesăm soluții inedite pentru orice provocare, realizăm că avem un creier ce iubește creativitatea, iar atunci când este trezit, provocat creativ, curajos și asumat, el răspunde și inspiră cu *bucurie*.

E nevoie de mult curaj ca, în loc să căutăm și să alegem confortul unor soluții rapide, la îndemână, din exterior (chiar fiind conștienți de superficialitatea, de lipsa lor de autenticitate, sens personal și profunzime), să alegem să ne lansăm într-o adevărată călătorie inițiativă în adâncurile ființei, pentru a descoperi adevăratele comori ale esenței din marea complexitate. De asemenea, e nevoie să ne asumăm responsabilitatea a ceea ce suntem și a ceea ce facem, pentru a fi un căutător-găsit, un creator, prin dobândirea cunoașterii. În acest fel, nu doar că devenim conștienți și responsabili pentru propria realitate/ viață, pentru propria creație, ci și pentru influența asupra realităților celorlalți și pentru interferența inter-conectată cu acestea. Sigur că întâlnim obstacole, „zmei” și „balauri” prin adâncurile subconștientului, inconștientului sau ca proiecții în exterior (ca în orice călătorie inițiativă pe care arhetipul eroului o experimentează), dar, alimentat de o motivație intrinsecă suficient de puternică, un scop precis, înalt, nobil, orientat spre un bine suprem, cu mult curaj, prin acceptare, integrare și iubire, ajungem pe calea noastră, de la cunoașterea (conștiența) și iubirea de sine, respectiv „gestionarea sinelui”, prin asumarea planurilor/ părților, sistemic, la „conștiința socială” și gestionarea relațiilor interumane. Prin puterea creatoare dobândită astfel prin conectarea cu Sursa Creației, vom avea un impact pozitiv, considerabil, asupra celorlalți, aducându-ne aportul la schimbarea evolutivă a lumii.

6. *Activare*. Concretizarea conceptului (Alpha – Beta)

După fabuloasa incursiune prin toate filtrele ființei, în care artistul experimentează creativitatea (transa artistică), urmează penultima etapă, *Activarea* (Punerea în aplicare), care ne reancorează în realitate. E etapa în care o idee fie va da roade, fie se va risipi și va pieri.

Creierul intră în unde Beta (16-30Hz), în care coboară firesc din Gamma. Unii chiar consideră Gamma o accelerare a frecvenței Beta, dar, cu toate acestea, frecvențele Beta înalte se asociază mai firesc cu starea de stres decât cu una creativă, de iluminare. Aceasta este frecvența specifică stării de alertă, de veghe, facilitează concentrarea, cogniția rațională, gândirea critică, care ne ajută să fim activi. În exces, ea generează oboseala psihică până la epuizare, dacă nu e alternată cu stări de relaxare (de tip Alfa, cel puțin).

În această etapă, ideile se concretizează coerent, mai întâi în mintea noastră – se întrește puzzle-ul mental, filmul mental –, iar mai apoi sunt transpuse în schițele finale – de concept, de prezentare, pentru a face vizibil conceptul și celorlalți, spre a fi procesat și implementat.

7. *Materializare/ Implementare* – interconectivitate (Beta)

Odată activată rețeaua central-executivă (*Central Executive Network*), „directorul general” aplică gândirea critică asupra ideilor generate în procesele anterioare de celelalte rețele și se declanșează procesul de implementare a ideilor. E implicat cortexul prefrontal dorso-lateral, care se ocupă de funcții elaborate, cognitiv-superioare, și de memoria pe termen scurt (de lucru), în care s-a așezat tot ce s-a întâmplat până acum în proces (aceasta fiind tot o funcție a cortexului prefrontal). Astfel, pe baza informațiilor deținute, se caută soluțiile tehnice, practice, de implementare a ideilor.

Începând cu această etapă, procesul devine eminentemente relațional și colectiv, implicând, pe de o parte, echipa de creație, dar și întregul sistem de producție și de tehnicieni de scenă, până la realizarea întregului spectacular, la premieră.

Așadar, atât intenția inițială, cât și scopul final sunt ale întregului, ale macro-sistemului, cu care suntem interconectați. De aceea, spre împlinirea acestora, și viziunea e necesar să fie una sistemică, holistică, transdisciplinară și interdisciplinară, nu una individuală, care ar trunchia întregul prin micimea ei.

Fiecare dintre aceste etape sunt în egală măsură necesare pentru un proces creativ veritabil și complet, cu o finalitate plină de sens, corelat cu intenția și scopul stabilite inițial, în etapa de debut a procesului.

Doar formularea unui scop, a unei intenții clare, sub forma unei afirmații (propoziții scurte) puternice, curajoase, cu impact surprinzător asupra minții noastre, reușește să o scoată pe aceasta din obișnuitele mecanisme inconștiente, automate, care altfel se bazează pe ruminarea unor informații/ gânduri existente în structurile memoriei, iar prin analiză și comparație în raport cu informațiile primite din mediu (textul dramaturgic), concluzionează rapid, generând alte gânduri similare, fără o perspectivă prea amplă sau inedită, simple „idei reciclate din memorie”. O intenție/ afirmație puternică ne activează, ne reconfigurează traiectoria de funcționare a minții, ghidată spre ceea ce dorim să obținem, ne face prezenți în proces, conștienți, astfel încât să găsim soluții, ne concentrează atenția și energia în această direcție, ne generează o nouă hartă mentală, respectiv o viziune creatoare. Odată stabilită această versiune ideală a ansamblului, detaliile se vor concretiza firească, ca și conexiunile dintre elemente, în acord cu intenția și viziunea de ansamblu a noii hărți mentale.

O *viziune clară*, cu raport permanent și conștient atât asupra întregului, cât și a părților, *deschisă* către noi idei creative și *amplă*, în care conexiuni inedite și neașteptate între elemente depărtate (greu de asociat într-o gândire liniară) se pot concretiza oricând în *insight*-urile creative din proces, va conduce cu succes la rezultatul scontat.

În absența unei viziuni, totul se întâmplă aleatoriu, cu influențe și deturnări exterioare succesive, iar fără o

capacitate conștientă de a restabili echilibrul, necunoscând direcția, în mod evident, când nu știi intrinsec ce cauți, nici nu știi ce să găsești, ceea ce conduce către un eșec iminent.

De asemenea, claritatea viziunii nu poate fi confundată sau corelată cu rigiditatea atașamentului față de una sau mai multe idei. Rigiditatea conduce focusul unidirecțional sau cel mult dual/ binar (da/ nu, alb/ negru, bun/ rău etc.) pe anumite idei (fixe), pe detalii sau mecanisme și doar pe acelea, excluzând alte posibilități, căci familiaritatea creează confort structurilor inconștiente și, în consecință, se pierde viziunea de ansamblu ca urmare a îngustării perspectivei. Este blocată totodată și imaginația (cea mai importantă capacitate creatoare), de fapt orice demers creativ, intrându-se practic în contradicție antagonică cu conceptul de *viziune creatoare*.

Această capacitate fantastică de a imagina pe care mintea noastră o are stă la baza a tot ceea ce a fost creat și inovat – în definitiv, la baza întregii noastre evoluții. În același timp, depinde de gradul nostru de conștientizare și de sensul pe care i-l dăm, mai mult sau mai puțin conștient, ca ea să funcționeze într-o direcție constructiv-creatoare sau una distructivă, chiar autosabotantă (în crearea de declanșatori psihologici, cum ar fi dramele emoționale). Tot în acest sens, putem folosi un context artistic drept acoperire pentru confort, prin vulnerabilizare indirectă, „legalizată”, pentru a găsi răspunsuri, soluții la propriile întrebări/ problematice, și astfel „creatorul se desăvârșește prin creația sa.”

În procesul creativ, lucrăm cu trei categorii/ etape ale imaginației. Ne lansăm în dimensiunea creatoare, în câmpul tuturor posibilităților, folosind *imaginația pură* pentru o deschidere nelimitată în a percepe și imagina orice, chiar și imposibilul. Apoi recurgem la *imaginația creativă* pentru a găsi căi și soluții, acele idei inedite prin care transformăm imposibilul în posibil și le distingem pe cele relevante pentru noi și pentru context. În ultima etapă, intervine *imaginația inovatoare*, în care coroborăm ceea ce am imaginat cu datele și posibilitățile reale, pentru a

dezvolta și implementa soluția optimă, la potențial maxim de productivitate și sens revelator.

Lucrăm cu *imaginația pură* în starea de relaxare (cel puțin Alfa) când ne lăsăm imaginația să zboare liberă, ne „deplasăm” conștiința în orice timp și orice spațiu și până dincolo de ele, unde putem imagina și imposibilul fără nicio limitare. Când începem să desenăm, să pictăm, să modelăm sau să scriem, când exprimăm prin mijloacele specifice ceea ce am imaginat, intervine *imaginația creativă* și vom constata că, pe măsură ce schițele (de lucru) se conturează (în cazul scenografului), ele tind să reflecte posibilul din imposibil (aduc imposibilul în lumea posibilă), iar conceptul devine tot mai clar (mai posibil) și în mintea noastră. În acest sens, așa cum am susținut și anterior, scenograful gândește și concepe desenând. În etapa în care am creat schițele finale, în coerența contextului spectacular, și trecem la cele tehnice, evaluăm posibilitățile de realizare (materiale, financiare, de timp acordat producției, de capacitate umană etc.), iar apoi, pe parcursul realizării în procesul de producție, până se materializează ca întreg ansamblu scenic (decor, costume, recuzită, lumină etc.), este implicată din plin *imaginația inovatoare*. Aceasta combină permanent posibilul conceput cu ceea ce există ca resursă reală. Astfel, avem permanent la îndemână o nouă perspectivă creatoare, adaptată fiecărei situații din proces.

Fără o cunoaștere, fără asumare și fără a parcurge întreaga paletă de experiențe pe care orice proces creativ le aduce cu sine, ne putem confrunta fie cu o risipă de idei (atunci când artiștii sunt fascinați și se rătăcesc prin sferele înalte, acest lucru devenind un scop în sine, fără vreo finalitate, pierzând astfel orice alt sens real în afara desprinderii de realitate), fie cu un exces de gândire critică, până la rigiditate mentală (ceea ce nu doar că închide accesul către idei creative, dar devine și obositor și incomod, atât pentru sine, cât și pentru cei din jur).

Frecvențele undelor noastre cerebrale se resimt la toate nivelurile ființei (corp, minte, emoție, respirație, energie etc.),

iar utilitatea cunoașterii lor nu se restrânge doar la a înțelege cum funcționează creierul nostru sau un proces creativ.

De pildă, *respirația* reflectă frecvența în care funcționează creierul nostru, ceea ce putem remarca cu ușurință, ba chiar poate fi luat ca *marker* și, mai mult, prin observarea, conștientizarea și controlarea ei prin diverse tehnici, ne putem induce o altă frecvență cerebrală, respectiv o altă stare de funcționare, conformă cu intenția/ nevoia noastră, precum starea de relaxare sau de creație.

În undele Beta, ce corespund stării de alertă, de supraviețuire, de luptă sau fugă, de acțiune și reacțiune, dacă ne urmărim respirația, vom constata că este scurtă și alertă și ea (precum starea), că nu coboară mai mult de nivelul gâtului sau cel mult al pieptului. Asta înseamnă că suntem departe de a folosi întreaga capacitate a plămânilor, deci nici creierul și respectiv restul organelor nu primesc oxigen suficient. Inima pulsează într-un ritm epuizant. Atenția noastră e canalizată pe eventuale pericole, pe strategii și resurse ce ne ajută să facem față situațiilor, iar imaginația, de asemenea, dacă nu e chiar angrenată în crearea de „monștri” generați de frici sau declanșatori psihologici. Sunt produși excesiv hormoni de stres ce blochează inclusiv răspunsul sistemului imunitar sau îl perturbă. În mod evident, nu este o stare propice creației, mintea nu poate să zboare liberă, nu avem răgaz de visare, iar dacă această stare se prelungește fără să luăm o pauză, fără să mai schimbăm frecvența, nu numai că obosim și devenim neproductivi, ci putem ajunge la *burnout* – când organismul capitulează.

De aceea, starea de prezență, conștientizarea și inducerea stării de relaxare Alfa prin intermediul respirației nu doar că ne face să ne simțim mai bine, mai receptivi, mai creativi, dar ne poate și salva sănătatea, chiar viața. Vibrația Alfa se poate activa și atunci când vedem un spectacol, un film sau o emisiune TV captivantă și relaxantă, când citim o carte, când dansăm, când desenăm, pictăm, construim, modelăm liber, fără un scop precis, doar eliberator – prin orice tip de activitate ce ne provoacă sau eliberează

creativitatea și prin meditație. În trecerea eliberatoare spre Alfa, respirația e mai profundă și uneori mai sonoră, ca un oftat eliberator și eficient, însoțit de zâmbet, care, începând de la acest nivel capătă o tot mai mare valoare, nu doar în menținerea stării de bine, ci și în auto-terapie și în toate etapele creativității, de la stimulare la rezultat. Pe măsură ce relaxarea devine tot mai profundă, și respirația devine tot mai profundă și completă, abdominală/ diafragmatică (activându-se și nervul vag, din sistemul parasimpatic, răspunzător cu calmarea și relaxarea) sau chiar „în val”, aerul circulând și alimentând mai întâi abdomenul, apoi pieptul, gâtul și gura/ nasul, fiind eliberat într-o expirație prelungă și lină (care poate include și apneea, dacă plecăm dintr-o zonă de stres accentuat). Cât avem de eliberat stres sau emoții, expirația va fi orală, prelungită. Pe măsură ce se instalează calmul și starea de bine, aceasta devine nazală, tot mai profundă și mai echilibrată. Pe măsură ce experimentăm stări elevate (din Theta, mai profundă, Gamma, chiar Delta, pentru cunoscători), respirația devine tot mai subtilă, fluidă, în fluxul universal – stările în care te conectezi cu Câmpul Cuantic Unificat (Universul, Divinitatea), în creativitate (în apogeu, în *insight*-uri creative), în rugăciune, în meditație, în iluminare, în iubire necondiționată, în compasiune, în fericire, în recunoștință etc.

Creativitatea, acest proces complex, elevat, infinit în manifestare, transformă domeniile sale predilecte precum teatrul și artele în general în căi de autocunoaștere, cunoaștere și vindecare (psiho-emoțională și nu numai), de transformare și de evoluție.

6. Neurochimia și alchimia creativității

Un alt răspuns pentru înțelegerea, cunoașterea și integrarea procesului creativ în ansamblul său constă în capacitatea de a face diferența și a păstra echilibrul între *artist de geniu*, *nebun* (psihotic, schizofrenic) sau *artist drogat* – corelat adesea cu „ratat”. Răspunsul pentru toate aceste ipostaze/

etichete constă într-un singur cuvânt, *dopamina*. Această moleculă de substanță chimică înaltă care explică întregul comportament uman (din perspectiva profesorului și cercetătorului Daniel Z. Lieberman, în lucrarea sa cu același nume, *Dopamina*) „[e]ste sursă de creativitate și, la capătul celălalt al spectrului, de nebunie; este cheia spre dependență și calea spre recuperare”, este motivația din spatele căutării și descoperirii ideilor, a lucrurilor noi, ea ne determină să continuăm, chiar și după ce am obținut recompense precum faima sau banii. Ea este un „dispozitiv funcțional fundamental”²³ din creierul/ sistemul nostru care, prin miile de procese neuro-chimice, ne scoate din realitatea imediată și ne propulsează în universul nelimitat al imaginației noastre, în căutarea visurilor și a realizărilor. Ea ne generează reușitele, dar și disperarea și dezechilibrul când eșuăm.

Dacă ea este motorul pentru întreg procesul creativ, pentru imaginație și conexiuni inedite, ne animă să creăm și să recreăm lumea, dincolo de reperele fizice imediate, de impresii senzoriale, spre a dezvălui „sensuri mai profunde ale experiențelor noastre”, până la ipostaza de *geniu creativ*, să cercetăm cum se explică și celelalte ipostaze.

Deși ele sunt stări situate la extremele activității cerebrale, *dopamina* face ca geniul și nebunia să fie „mult mai aproape una de cealaltă decât este fiecare dintre ele de modul de funcționare al creierului obișnuit”.

Când presiunea psihologică a mediului este atât de mare încât se creează un conflict foarte puternic între exterior și interior, până devine imposibil de tolerat pentru structurile înalte, sofisticate ale minții creatoare (chiar geniale), se instalează o stare de inadecvare, de pierdere de sens. Mîntea genială nu se poate separa de Universul infinit al posibilităților, căci tocmai această conștiință a Unității, a Întregului infinit e sursa genialității sale, și atunci, pentru a opri insuportabila și inutila luptă, geniul alege Infinitul și rupe ancorele cu realitatea fizică – cu ceea ce în plan

23. *Ibidem, passim.*

mental corespunde gândirii critice, convergente din Rețeaua Central Executivă. Creierul încetinește frecvența, părăsește parțial sau total frecvența activă Beta, rămâne mai mult prin Alfa, Theta (într-o stare de reverie, de visare, articulată sau nu prin cuvinte, coerent sau nu), poate chiar Delta (într-o transă mai profundă, inactivă, aproape de comă) sau una hiperactivă de tip Gamma (un fel de „delir creativ” în care poate emite teorii sau exprima plastic idei fantastice, „adevăruri absolute”, ce nu au sens pentru oamenii obișnuți care funcționează în Beta). Lipsa de activitate Beta face ca mesajele acestei minți să nu aibă coerență, relevanță sau sens pentru ceilalți, care vor adăuga la etichetele atribuite anterior, de „artist” sau „geniu”, pe cea de „nebun”, care în esență poartă semnificația de „neînțeles”.

Din cercetarea mea în ceea ce privește creierul, psihologia artistului și psihoterapia, am realizat că aceste minți fabuloase se pot și re-ancora. Acest lucru este posibil doar pornind și acționând în aceleași frecvențe (prin conectarea controlată a creierelor în aceeași undă) – practic mergând noi către ei, prin modalități opuse stării conflictuale (care de altfel a și generat situația indezirabilă) și nicidecum prin încercarea de a-i trage cu forța de acolo, ceea ce ar agrava situația și ar retraumatiza. Cu cât forța aplicată/ presiunea este mai mare, crește direct proporțional și forța de reacție/ opoziție, rezistența.

Soluția constă în înlocuirea atitudinii de respingere și a etichetării cu apropierea empatică, cu acceptarea, compasiunea, integrarea, iubirea și iertarea – energie de vibrație înaltă (conform piramidei lui Hawkins), în frecvențe în care, cum am amintit și anterior, își au rădăcinile și conflictele inițiale din perioada copilăriei, moștenite sau preluate ca formă de atașament inconștient. Metodele terapeutice integratoare, constelațiile sistemice, terapia prin artă (tot prin componenta sa sistemică și integratoare), cu un reglaj dopaminergic, pot genera rezultate spectaculoase. Noile tendințe ale psihoterapiei occidentale oferă o paletă largă de metode terapeutice validate științific, cu o abordare integratoare, sistemică și

experiențială – IFS/ *Internal Family Systems, Somatic Experience*, terapia Gestalt, constelațiile sistemice, metoda Sedona a lui Lester Levenson și alte conceptualizări propuse de Bert Hellinger, Gabor Mate sau Richard C. Schwartz –, ce funcționează pe aceleași mecanisme și principii cu procesul creativ și conștientizarea, cu educarea și dezvoltarea creativității, cu abordarea sistemică a teatrului și a scenografiei discutate în această lucrare. Această sincronicitate și similaritate funcțională mă apropie de ideea că mintea unui artist, fie ea și în derivă, ar fi mult mai receptivă, ar răspunde cu succes limbajului familiar și provocator al artei (în care conținutul terapeutic e mascat) decât la abordări exterioare realității lui (fie ele psihoterapeutice sau medicale/ psihiatrice). Acestea din urmă pot fi percepute chiar ca factori de stres, generând reacții pe măsură (conflict și apărare, în cerc vicios), ceea ce agravează situația și, totodată, anulează resursele ce îi pot aduce vindecarea sau auto-vindecarea. Prin acceptare, compasiune, valorizare, iubire, regăsirea sensului, a utilității, prin regăsirea motivației se pot recrea ancorele cu realitatea. Astfel, potențialul minții geniale poate să fie folosit la potențial maxim și nu anulat.

Matematicianul John Nash, laureat al Premiului Nobel, a avut schizofrenie, iar când a fost întrebat cum a putut o minte devotată logicii și rațiunii să creadă în comunicarea cu populațiile extraterestre care l-ar fi recrutat să salveze lumea, a dat un răspuns demn de un geniu, fie el și nebun: „Pentru că am ajuns la ideile despre ființele supranaturale în același fel în care am ajuns la ideile matematice”.

Medicamentele antipsihotice sunt administrate cu scopul de a diminua activitatea din circuitul dorinței dopaminice, circuit ce, în mod normal, generează motivație și entuziasm. *Saliența*, care se referă la ceea ce se diferențiază, ce e inedit și devine important pentru fiecare, este ceea ce declanșează dopamina dorinței. Tot ce ne afectează pozitiv sau negativ bunăstarea e *salient* pentru noi.

Când se „defectează” *saliența* creierului, se schimbă coordonatele de relevanță emoțională, din etapa de iluminare

a transei creative, spre exemplu, iar o idee stranie, obscură pentru marea majoritate, poate deveni un stimul declanșator important, cu impact asupra subiectului, care poate rămâne în această bulă, dacă a omis sau pierdut scopul/ sensul, intenția și atenția (prezența) din etapele de început ale procesului sau a ratat *activarea* de frecvență Beta, responsabilă cu gândirea convergentă, critică, necesară implementării și finalizării cu succes a procesului. Se poate considera că subiectul a suferit atât o deturnare mentală, cât și una emoțională.

Există însă și posibilitatea ca în alt context spațio-temporal sau din alte perspective, prin prisma subiectivității percepției, acele idei exprimate să fi prins formă, să capete sens și relevanță, confirmându-și valoarea – cum e cazul multor artiști, neînțeleși în contextul inițial și în consecință considerați excentrici sau chiar nebuni, dar care ulterior s-au dovedit a fi fost vizionari.

Antipsihoticele, prin inhibarea dorinței dopaminergice, inhibă implicit apetitul pentru a imagina, pentru a visa, precum și credințele (*pattern*-urile) limitative sau stimulatoare, ceea ce pentru un creator reprezintă resurse și mecanisme funcționale. Astfel, se ajunge la un nou conflict (mai acut și mai amplu), prin teama pierderii de sine și a capacității creatoare, până la pierderea sensului. Acest cerc vicios este dovada ineficienței vechilor strategii și protocoale (psihiatrice) și a necesității unor abordări holistice (sistemice și integratoare), în care accentul este pus pe soluții de optimizare și integrare, nu pe etichetare și excludere. E necesar să se pornească de la cauzele reale și specifice contextului (subiectului), prin cercetare atentă și amplă (sistemică), interdisciplinară, și nu de la efect (simptom), iar focusul să fie pe valorificarea potențialului personal și nu pe anularea lui. De aceea, în multe cazuri, schizofrenicii (minți sclipitoare, creative prin componenta dopaminergică) refuză tratamentul, considerând că acesta îi deposedează de tot ce au, de universul minții lor strălucite, de realitatea lor, pe care au creat-o tocmai pentru a fugi și a se proteja de realitatea rigidă a mediului, ce le provoacă stres și suferință.

Conflictele se nasc și din nevoia și încercarea permanentă a minților ultra-inteligente (în mod special) de a înțelege totul, de a găsi explicații și soluții pentru orice, ceea ce devine epuizant prin consum excesiv al resurselor în ruminare (în vibrații hiperactive), astfel producându-se decompensația. Important e să ne oprim din acest tumult, să ne relaxăm mintea, să schimbăm perspectiva și să observăm, să conștientizăm că toate gândurile și emoțiile sunt energie și informație în mișcare, pe care putem alege să le lăsăm să circule, să treacă, în fluxul lor, în loc să ne identificăm cu ele. Totodată, trebuie să înțelegem că sunt doar părți din noi (din perspectivă sistemică) sau generate de părți ale psihismului nostru (sau a altor sisteme corelate/ atașate), care își iau rolul de protectori și care, în încercarea lor de a ne proteja, resping sau exclud aspecte, ceea ce le dă acestora o și mai mare forță de reacție. Acestea sunt, de altfel, diviziuni naturale purtătoare de experiență și motivație, al căror scop este de a ne proteja de suferință, din iubire. Această perspectivă diferită ne ajută să le acceptăm și să le integrăm, tot cu iubire, să le transcendem prin și spre esența noastră, iar ele se liniștesc și nu mai preiau controlul mentalului nostru, acum echilibrat, la nivel de Sine (Esență, Supraconștient). E de asemenea important să realizăm că le putem sublima prin creativitate/ artă – conștient și asumat, schimbându-le polaritatea și sensul – și că multe dintre ele sunt expirate, nu ne mai influențează în mod real prezentul, nu mai sunt valabile decât dacă le acordăm atenția, energia și, respectiv, puterea noastră. Atunci se diminuează sau chiar dispar conflictele, se instalează starea de bine și echilibru, iar energia noastră se poate canaliza spre creativitate, spre evoluție. Devenim mai productivi, mai inspirați, mai înțelepți, mai fericiți.

Nevoia acută a acelor personalități ascunse (diviziuni ale sistemului nostru) este aceea de a se exprima, de a se face văzute, auzite, acceptate, validate. Conflictele sau traumele se nasc tocmai din nesatisfacerea acestor nevoi ale noastre la diferite vârste, în diferite situații, iar mai târziu

acele părți din noi care au experimentat acele traume sau cele ce și-au asumat rolul de protectori își cer drepturile și numai noi, de la nivel de Sine, le mai putem împlini aceste nevoi, tocmai prin conștientizarea multidimensionalității noastre. De aceea, e necesar și eficient ca acum, în ipostaza prezentă de adult și de artist matur în mod expres, să conștientizăm, să echilibrăm și să eficientizăm propriul sistem, pe toate nivelurile, de la nivel de esență. În definitiv, toată realitatea noastră internă sau externă e creația noastră, iar noi suntem creatorii (co-creatori, ca să respectăm ordinea sistemică și mai ales raportul la ceva mai mare, la sistemul mai cuprinzător sau atoatecuprinzător). Pentru toate, *creația conștientă* devine soluția optimă, chiar unică.

Tocmai pentru că suntem o structură atât de complexă, o constelație intra- și interconectată, divizarea și implicit crearea conflictelor produc dezechilibre la toate nivelurile sistemului – fizic, emoțional, mental și energetic –, ce afectează implicit mediul și pe cei din jurul nostru, prin energia pe care o emitem sub toate formele specifice. Conștientizarea, acceptarea și asumarea responsabilității propriei ființe și, respectiv, a propriei realități (perceptuale și create) conduce la integrare, la echilibrarea întregului, la restabilirea sensului, totodată recalibrându-se și raportul față de realitatea exterioară, imediată, sau realitățile celorlalți.

Un creator are capacitatea de a-și conștientiza și experimenta multidimensionalitatea, precum și diviziunile psihismului în transele creative, el echilibrează, eliberează, transformă (sublimează) și dă sens prin expresia sa artistică, iar beneficiile nu se opresc aici, căci rezonanța cu spectatorii și *feedback*-ul acestora întregesc procesul atât din punct de vedere creativ, cât și terapeutic, transformațional și evolutiv.

Orice sistem uman sau creat de om este o structură similară – un întreg format din părți, care la rândul lor sunt întreguri cu subdiviziuni, până la molecule, atomi sau structuri subatomice.

Teatrul este și el un întreg, un sistem. Spectacolul, pe care am convenit să îl numim *ansamblu spectacular*, este

la rândul său un sistem complex ce funcționează doar ca întreg. Asemeni sistemului uman, dacă se creează o separare, un conflict între părți, organismul devine disfuncțional și generează un mesaj incoerent, care și-a pierdut sensul, ceea ce îl apropie de un delir schizoid, dacă nu chiar devine unul. În astfel de cazuri, spectatorii experimentează fie o lipsă de înțelegere, fie repulsie (în momentul în care percep spectacolul ca pe o amenințare pentru coerența propriului sistem) sau chiar declanșarea propriului delir (pentru structuri mai sensibile, mai dezechilibrate), ținând cont de faptul că, în momentul vizionării unui spectacol, creierul intră în vibrație Alfa, ceea ce implică o sugestibilitate ridicată.

În acest context se conturează două aspecte esențiale. Primul se referă la necesitatea unei raportări sistemice, în care fiecare parte se exprimă creativ într-un sens comun superior, unitar – aspect prezent în *creația colectivă* –, iar cel de al doilea se referă la asumarea responsabilității în raport cu întregul, prin asumarea și echilibrarea părților. Ca să îl parafrazez pe Friederich Nietzsche, „libertatea” înseamnă „responsabilitate”. Suntem liberi atunci când ne asumăm responsabilitatea propriei vieți și a propriei creații. Acest aspect se susține prin *creație conștientă*.

Un alt aspect al acestui subiect legat de circuitele dopaminice pe care doresc să îl aduc în atenție este acela privind *inhibiția latentă scăzută*, considerată a fi o scurtcircuitare a creierului schizofrenicilor. Aceasta se traduce prin atașare de *saliență* a unor lucruri banale (pentru marea majoritate a oamenilor), care prin caracterul lor familiar tind să fie ignorate. În general, ne inhibăm capacitatea de a observa detaliile sau aspectele fără importanță, pentru a nu ne ocupa atenția cu ele, și cel mai adesea ele ajung în Inconștient. În unde Beta și Beta înalte (stres), când atenția e focalizată pe acțiune și supraviețuire, constatăm o creștere a inhibiției latente, căci „nu ne permitem o risipă de atenție pe prea multe detalii”, iar o creștere exagerată a inhibiției latente conduce spre ignoranță.

Un artist vizual, cum este și scenograful, are o *vedere simultană* (binoculară) dezvoltată, ceea ce înseamnă un

câmp vizual mai bun și mai amplu cu cel puțin 30 de grade față de medie, pe care îl percepe în întregime (ansamblu și detalii – de aceea poate crea compoziții), în 3D (vedere spațială, în perspectivă, stereotipie), cu simț cromatic dezvoltat și sensibilitate la contraste. Iată cum o altă capacitate fundamentală pentru condiția sa nu doar că scoate artistul vizual din șabloanele normalității, conferindu-i particularitatea și unicitatea, dar îl și proiectează (din nou) în proximitatea zonei considerate schizoide. Pentru scenograf, atenția la detalii reprezintă o calitate *sine qua non*, prin care își construiește și transmite povestea în spațiul scenic și către filtrele subtile ale spectatorilor, pentru care detaliile sau absența lor, bine și atent gândite, devin stimuli declanșatori de stări și experiențe.

Plecând de la aceste mici detalii ce pot face diferența, subliniez necesitatea dezvoltării creativității prin educație, ceea ce aduce și o divergență a gândirii, pentru a ne forma o percepție și o abordare nuanțată, deschisă asupra tuturor aspectelor umane sau universale. De la gândirea binară în alb și negru, ar trebui să putem trece la una în care descoperim întreg spectrul vast ce se relevă între acestea. Astfel, această capacitate de percepție și selecție a detaliilor, a inhibiției latente poate fi stimulatorie pentru o minte divergentă sau terifiantă, pentru o minte convergentă, cu o vedere mai focalizată pe o zonă de interes.

În ceea ce privește spectatorii, modul în care creatorul le furnizează informația și energia, prin procesul creativ, prin *esențializare* și *personalizare*, are un impact diferit pentru fiecare. El le poate produce plăcere, emoții dezirabile, dar și confuzie, neînțelegere, dezorientare, un șoc cultural. Pe de altă parte, publicul poate pur și simplu să nu sesizeze sau să omită anumite aspecte, care fie nu fac parte din aria sa de interes (ceea ce se poate traduce prin ignoranță, însă în mod natural nu putem percepe/ recunoaște ceea ce se află în afara realității noastre evidente), fie activează sistemul de protecție (se interpun filtrele limitative, protectorii).

Copiii, care între 2 și 5-7 ani sunt preponderent în frecvență Theta, iar apoi, până în jur de 12 ani, în stare

Alfa (baza aflându-se în creierul emoțional, fiindcă creierul prefrontal/ neocortexul e în stare incipientă, în formare, și prin urmare divergența e la cote maxime, copiii judecând cu așa-numita minte magică), au, tocmai din acest motiv, o creativitate debordantă și o putere de asimilare din mediu spectaculoasă. Acest aspect îi ajută să se dezvolte, să-și dezvolte abilitățile și capacitățile, să-și construiască personalitatea. De aceea, sunt în stare de prezență, în „aici” și „acum”, nu au noțiunea timpului în primă fază, până neocortexul este suficient de dezvoltat încât să înțeleagă noțiuni abstracte preiau totul fie prin simțuri (foarte treze), fie prin rezonanță emoțională și imitație sau oglindire, pentru ca apoi să le fixeze, să se scrie liniile de cod de la nivelul memoriei implicite, prin repetiție și asociere. Ei au o hartă mentală liberă, multă energie neocupată încă de conținut informațional, la care se adaugă incapacitatea de a discerne, ce ține tot de structurile prefrontale nedezvoltate încă, de curiozitate și curaj. Toate sunt motoare naturale ale procesului evolutiv, de dezvoltare în stare de prezență, ce generează nu doar întrebări, ci și deschiderea către găsirea răspunsurilor, a soluțiilor adaptative și creativ-evolutive. Ca urmare, inhibiția latentă a copiilor este foarte scăzută. Atenția și focalizarea lor se pierde ușor din acest motiv, dar au capacitatea creativă de a găsi valențe noi și inedite multor lucruri care pentru o minte de adult ar putea părea lipsite de importanță. Își creează personaje, prieteni imaginari cu care experimentează o relaționare fluidă, ideală (de care nu beneficiază în relațiile reale), realizează acordurile emoționale și de raport, eliberează traume și pulsuni, ceea ce e sănătos să validăm și să încurajăm la copiii noștri. Inhibiția crește odată cu dezvoltarea structurilor neocorticeale, dar în mare măsură și prin educație, prin credințele (limitative) pe care adulții le proiectează asupra copiilor, prin educația bazată pe performanță academică și concurență, în detrimentul creativității, al împlinirii nevoii bazale de conexiune reală, de relaționare – așadar, și în detrimentul inteligenței emoționale. O schimbare de paradigmă în cultură și

educație ar conduce nu doar la dezvoltare și evoluție prin capacitățile unor minți creative (dezvoltate și validate) și, implicit, la o deschidere către nou, către inovație, ci ar crește și capacitatea de conștientizare, gestionare și dezvoltare a structurilor intra- și interpersonale într-un cadru mai larg. Poate cel mai relevant e faptul că această schimbare ar produce și o scădere a ratei depresiei (precum și a multor altor afecțiuni) și a ratei sinuciderilor, ajunse acum la cote alarmante. De aceea, e chiar mai important (în sensul prevenției) ca în educație (în toate etapele) să punem accentul pe proces, ghidați de modul în care se scriu liniile de cod în Inconștient: să încurajăm experiența directă, încrederea în sine și în ceilalți, creativitatea sau acceptarea greșelii ca parte intrinsecă a învățării și evoluției. De asemenea, e mult mai eficientă raportarea sistemică în raport cu sine și în raport cu ceilalți – prin lucrul în echipă și nu doar prin dezvoltare individuală, egocentrică, în raport concurențial, comparativ etc. Să înlocuim astfel furnizarea unei mari cantități de conținut informațional, care astăzi e la îndemână oricând (prin care doar supraîncărcăm memoria explicită cu un aport valoric relativ pe termen lung), cu valori autentice, conective și evolutive, prin creativitate, prin instrumentele pe care le avem la îndemână prin artele spectacolului, în care și scenografia devine o meta-metodă.

Cu alte cuvinte, dacă încurajăm manifestările creative încă în copilărie, dacă propunem o educație holistică, în care să acordăm atenția cuvenită dezvoltării inteligenței emoționale și a creativității, vom crea generații de oameni echilibrați emoțional, capabili să relaționeze, să gestioneze conflicte, oameni cu o abordare constructivă. Vom crea minți creative, inovatoare, deschise și pregătite să înțeleagă, să accepte și să susțină și ideile altor minți luminate, înțelegând că împreună putem fi mai productivi. Toate acestea înseamnă evoluție. Limitările, presiunile sociale exacerbate, rigiditatea, educația bazată doar pe dezvoltarea capacităților intelectuale, prin inteligența academică, axată doar pe performanță și concurență, fac ca în perioada cea

mai dezvoltată din istoria omenirii să ne confruntăm cu cele mai multe cazuri de afecțiuni ale creierului, cu fenomene precum alienarea, *burnout*-ul și chiar cu sinucideri în rândul minorilor. Acestea sunt consecințele liniilor de cod blocante, distructive, care s-au tot scris în memoria noastră implicită (Inconștient) încă din viața intrauterină, fără să mai fi fost șterse/ rescrise. Ele pot fi însă rescrise prin conștientizare, prin vulnerabilizare, prin asumarea unui proces experiențial complementar, integrator, transformațional, prin repetiție și/ sau asociere – modurile specifice de asimilare ale Inconștientului.

Totodată, ne confruntăm cu o inflație academică ce determină nu doar ineficiență la nivel social și chiar evolutiv, ci generează și o criză a valorilor autentice. În măsura în care cultura, educația emoțională, creativitatea, sportul, somnul, recreerea, relaționarea interumană autentică etc. – surse ale sănătății și dezvoltării (individuale și colective) – sunt considerate ca fiind lipsite de importanță, abandonate în spatele inhibiției latente sau pur și simplu al ignoranței, ceea ce devine cel mai important, ceea ce poate face diferența este tocmai transferul atenției de la exclusivitatea performanței academice – o acumulare de informații teoretice și generale, fără o implementare experiențială. În atare situație, creierul are impresia că a primit multă informație, însă aceasta se pierde în cea mai mare parte (din memoria explicită, de lucru) dacă nu e integrată, mai ales când survine în volum mare. Este recomandabilă orientarea către o abordare activatoare a unor chei (coduri) prin relaționare directă, implicată și asumată între transmitător (emițător) și receptor, aplicată și integrată într-un proces experiențial, susținut, într-un climat sigur, pe care o școală și un profesor cu expertiză îl creează.

Curajul, curiozitatea și bucuria pe care experimentul și creativitatea le aduc generează relevanță emoțională, iar informația este integrată, fiind transferată din memoria explicită în memoria implicită, se fixează definitiv (inclusiv prin memoria corporală) și, în plus, se acumulează experiență prin câmpul de practică, care poate fi extinsă și mai

mult prin lucrul și împărtășirea informațiilor și a experiențelor în echipe, cu colegii de practică/ creație/ învățare. În acest fel, etapa de studii are cu adevărat relevanță, iar diploma academică are valoare în momentul când cei ce ies din sistemul educațional sunt pregătiți, au dezvoltat abilități atât intelectuale, cât și, mai ales, funcționale și creative, astfel încât să se adapteze cu ușurință, să fie productivi și inovatori în câmpul muncii.

În *sistemul spectacular*, prin componentele sale creativ-educaționale și transformațional-evolutive, prin focalizarea atenției pe proces, intra- și interconectat, intrinsec experiențial, scrierea și rescrierea unor linii de cod, atât în inconștientul creatorilor și al echipelor din spatele scenei, cât și în cel al spectatorilor, al tuturor celor implicați în proces, devine o miză și chiar un mod de validare prin confirmarea sensului.

Cercetând aceste aspecte ale etapelor copilăriei de formare a personalității, putem înțelege de ce creierul nostru, atunci când e tulburat de orice tip de suferință sau nevroză, care în general au cauze emoționale (declanșatori emoționali, conflicte ce stau și la baza somatizărilor, a tensiunilor sau a disfuncțiilor la nivelul întregului corp), trebuie condus în frecvențele de conexiune cu subconștientul și supraconștientul – la sursă, în copilărie, în imaginație și creativitate, care au componenta emoțională ca fundament, cale și limbaj pentru a-l echilibra (prin reconectarea și recalibrarea întregului și a părților). Pentru a putea rescrie acele linii de cod disfuncționale, soluția se află în generarea unor experiențe similare, cu atenție pe proces și schimbarea polarității experienței, precum și a *feedback*-ului – de la negativ/conflictual la pozitiv, empatic, încurajator și validant –, înstituind stare de siguranță, în care și greșeala e doar parte integrantă din proces. Altfel, o minte ce simte amenințare, invalidare, deconectare, lipsă de autonomie sau de control fie va lupta haotic să-și facă dreptate, fie, la fel de haotic, se va refugia, se va ascunde protector prin cotloane tot mai adânci și întortocheate, create inconștient tot de ea, putând

să și rămână blocată în propriile capcane, dacă nu primește sprijin și ghidare la timp.

În toate manifestările vieții noastre, suntem conduși de (trans)creierul nostru și de circuitele sale neurochimice, iar dacă suntem atenți la noi și la felul în care relaționăm cu mediul, ce exprimăm în interior și în exterior, dacă suntem conștienți de cine și ce suntem și ce/ cum manifestăm, avem capacitatea de a le echilibra, de a crea homeostazia. De aici, se poate manifesta liber și creativitatea. Când crezi și transmiți dintr-o zonă de echilibru, generezi, proiectezi tot echilibru în cei cu care te conectezi prin arta ta, căci poți exprima doar ceea ce ești.

Nu întâmplător am început această incursiune cu *dopamina*, pentru că ea e cea care ne pune în mișcare și, mai ales, este predominantă în structura neuro-chimică a artiștilor, în procesele noastre creative, precum și în dezechilibrele acestor structuri specifice. Pentru o înțelegere mai profundă a acestui mecanism complex și a bunei sale funcționalități, e nevoie să ne extindem atenția asupra întregului sistem neurochimic.

Artiștii sunt însă preponderent dopaminergici, ceea ce pe de o parte îi activează puternic în sens motivațional și creativ, dar, în cealaltă extremă, tot această caracteristică generează și pierderea limitei, a echilibrului. Creierul nostru folosește circuite complementare ca să poată controla cu ușurință și echilibra într-o funcționare coerentă. Circuitul dorinței dopaminice este unul foarte puternic, încât ne poate acapara întreaga atenție și implicit toată energia, ne motivează și chiar ne impresionează. Circuitele care se ocupă cu controlul dopaminic se află în „creierul rațional” din lobii prefrontali (neocortex), care ne conferă și unicitatea. El ne oferă și imaginația, dar și capacitatea de a crea instrumente noi de implementare a conceptelor abstracte, pentru a avea sens, a deveni utile. În lobul prefrontal drept se activează creativitatea și tot acolo, în cortexul prefrontal ventro-lateral drept, apar și modificările în creierul schizofrenicului.

Dopamina îl motivează, îl inspiră pe artist în transa creativă, îl determină să caute tot mai adânc, îl ajută să-și creeze noi *modele*, noi proiecții imaginare ale lumii, ce ne facilitează înțelegerea prin *esențializare* și recreare a elementelor considerate subiectiv importante din realitate. *Modelele esențializează și abstractizează*. Măsura în care modelele sunt compatibile cu realitatea face diferența între valoarea creativ-inovatoare sau delirant-nevrotică.

Stimularea dopaminergică ne face să ne „abandonăm creației”. Astfel, mai ales pe fondul unei experiențe traumatice cauzatoare de multă suferință în planul realității existențiale, context generator de adicții în general, artiștii pot deveni dependenți de aceste *modele* pe care imaginația lor le creează – de cele mai multe ori compensatorii și mult mai spectaculoase față de resursele realității imediate. Dorința dopaminergică perpetuează pofta, căutarea și satisfacția, iar dacă artistul se lasă prins în acest cerc vicios și ratează oportunitatea de a implementa și, respectiv, de a îmbunătăți lumea reală prin ideile și soluțiile lui creative, el pierde scopul și rămâne prizonier al lumii sale utopice, cu dorința chinuitoare de alimentare continuă a acesteia.

Iată cum Henri Delacroix descrie acest fenomen în lucrarea sa *Psihologia artei*: „A crea o lume iluzorie menită să înlocuiască realitatea; a înlocui lumea reală, care ofensează, printr-o altă lume, mai satisfăcătoare, acesta este principiul de disociere întâlnit în unele forme de artă. Dar există înși disociați care știu să păstreze contactul cu lumea exterioară și, de asemenea, să dea visului lor înfățișarea unei lumi. Există alții care eșuează și care se pierd în «narcisism» și în pură introversiune. Iată de ce a putut fi comparată uneori gândirea artistului cu gândirea bolnavului...”²⁴. Deși e dificil să delimităm și să etichetăm aspectele și mișcările subtile și sensibile în ceea ce privește „expresia Eului pur, dar încă incomunicabil”, conform lui Delacroix „ar fi cu totul temerar

24. Henri Delacroix, *Psihologia artei*, traducere de Victor Ivanovici și Virgil Mazilescu, București, Editura Meridiane, 1983, p. 159.

să negăm faptul că anumite tendințe estetice întâlnesc la schizofrenic un teren în mod special favorabil lor”²⁵.

Din ipostaza anterioară sau din cealaltă extremă a unei crize creative, a unui blocaj – ambele având aceeași sursă, adică experiențele traumatiche și conflictele – se trezește nevoia de a recurge la substanțe (droguri, alcool) care au exact acest efect, de impuls dopaminergic foarte puternic, ce generează o reacție chimică foarte intensă. Ele stimulează artificial sistemul dopaminic prin eliberarea forțată a unei cantități considerabile, anulând circuitele ce țin de surpriză și predicție, așa că procesul se blochează aici, în buclă, iar subiectul uită să mai caute relevanța, sensul sau soluțiile de implementare, ceea ce ține de finalizarea unui proces creativ sănătos și asumat, iar echilibrul delicat al creierului este practic distrus, mai ales pe termen lung.

Dopamina nu este însă singurul neurotransmițător ce ne face creierul să funcționeze, nici măcar în cazul artiștilor. Există hormoni ai fericirii (*happy chemicals*) precum *dopamina*, *serotonina*, *oxitocina* și *endorfinele* și hormoni ai supraviețuirii precum *cortizolul*, *adrenalina* și *noradrenalina*. O funcționare armonioasă a întregului sistem neurochimic ne creează sentimentul de sens, echilibru, împlinire și fericire.

Teatrul oferă contextul ideal pentru crearea acestei stări privilegiate, astfel încât să experimentăm echilibrarea neurochimică și să ne simțim împliniți. Iubirea mai creează acest cocktail complet, împlinitor. De aici putem începe prin a explica științific sintagme precum „teatru-iubire”, „iubesc teatrul”, „teatrul mă face fericit”, „m-am căsătorit cu teatrul” etc., atât de frecvent întâlnite printre creatorii de teatru.

Să începem cu *dopamina*, cu care ne-am familiarizat deja și care intervine în proces încă de la început. Atunci când ne dorim o colaborare cu anumiți artiști, într-un anumit context, plăcerea de a începe proiectul cu parteneri cu care rezonăm și în contextul dezirabil (chiar mult râvnit),

25. *Ibidem*, p. 160.

acceptarea provocărilor și generarea unor noi scopuri, provocări și idei, tot ceea ce ține de motivație, dorință și plăcere e alimentat prin activarea circuitului dopaminergic, în mod similar procesului de îndrăgostire.

Hormonul care s-a dovedit a fi cel mai important și mai puternic în crearea stării de bine, de fericire, de satisfacție, este *oxitocina/ ocitocina*, produs în hipotalamus și depozitat de hipofiză. Este hormonul colaborării, al relaționării și al încrederii, cel ce creează sentimentul de siguranță în relații, fiind de asemenea corelat cu sentimentul de apartenență la un grup/ sistem. Eliberarea de oxitocină are loc în cazul relaționării directe, autentice și complexe, care implică și contactul fizic, când se creează un câmp de rezonanță comun, în care se manifestă un flux energetic informațional integrat, atunci când împărtășim emoții, sentimente, idei, valori și credințe. Din acest câmp (flux) generăm idei noi, experiențe noi, construim împreună ceva valoros, iar creierul nostru produce plăcere, e fericit. În acest sens, relațiile armonioase (funcționale) ne aduc satisfacție și fericire, sunt constructive, iar cele disfuncționale generează stres și suferință, fiind distructive. Modul în care relaționăm își confirmă astfel importanța, iar calitatea relațiilor noastre devine relevantă implicit și în dezvoltarea conștiinței sociale – o componentă esențială a inteligenței emoționale și, respectiv, a creativității. În contextul complex al teatrului, munca în echipă și creația colectivă se dovedesc a fi un mod mult mai productiv și generatoare de satisfacție decât un raport de subordonare, bazat pe egocentrism. Acesta din urmă dezvoltă o comunicare preponderent unidirecțională, eliptică, în care realizarea unui câmp de rezonanță este relativă, prin diferențele de raport sau de nivel al rezonanței, ce pot scurtcircuita și fractura fluxul creativ și informațional. Dacă am asociat entuziasmul dopaminergic de la început de proiect spectacular cu etapa de îndrăgostire, voi continua în aceeași cheie, comparând acest raport din cadrul sistemului spectacular cu cea de a doua etapă a unei relații de iubire, aceea a *luptei de putere*. În această etapă, în ambele cazuri,

la polul indezirabil stă disfuncționalitatea, scindarea sensului, incoerența și conflictul. Drumul către împlinire necesită asumare biunivocă a responsabilității (bagajului emoțional și aportului creativ personal și al celuiilalt) și elementul cheie, *inteligență relațională*. Aceasta se bazează atât pe *inteligența cognitivă*, cât și pe *inteligența emoțională*, ceea ce determină congruența cu *creativitatea*.

Corelarea dintre teatru și iubire nu e doar o metaforă, ci poate fi dezvoltată și argumentată pe foarte multe paliere, fundamentat, desigur, pe faptul că teatrul este un fenomen vocațional, relațional și complex.

Creierul nostru este o structură relațională, noi funcționăm relațional. Ne naștem din relație, ne dezvoltăm în relații, suntem răniți în relații, ne vindecăm în relații, evoluăm în relații, creăm în relații. Calitatea și durata vieții noastre s-a dovedit a fi strâns legată de calitatea relațiilor noastre. Avem nevoie să știm că aparținem tribului/ sistemului nostru, că suntem capabili să ne onorăm atribuțiile și să fim acceptați și validați, prin încredere, în primul rând, în corelație cu *oxitocina* – hormonul încrederii.

O perspectivă din care mai putem privi acest raport este tocmai aceea a gradului în care sunt satisfăcute nevoile psihologice de bază ale celor implicați în sistemul spectacular, începând tocmai cu această nevoie de conectare și continuând cu cele de autonomie (control) și de competență, conform teoriei autodeterminării (a motivației interne/ autonome, care, deși se bazează pe resurse interne, le include și pe cele externe). Teoria a fost dezvoltată de Richard M. Ryan și Edward L. Deci în 1985 și s-a dovedit că, odată aplicată, poate asigura bunăstarea psihologică și, respectiv, o funcționare optimă, interconectată. Satisfacerea acestor nevoi asigură pe de o parte confortul psihologic, încrederea în sine și capacitățile personale și, implicit, motivația autonomă. Ea susține alinierea, integrarea organică a valorilor ce devin comune și dorința de a le exprima în acord. De cealaltă parte, în relații putem genera sau inhiba, putem sabota bunăstarea psihologică a întregului sistem, dar și

manifestarea nevoilor superioare de creștere, dezvoltare, creativitate, moralitate, dezinhibare și soluționare (concepte pe care le putem regăsi mai extins și în teoria, respectiv în *piramida nevoilor* lui Abraham Maslow [vezi Anexa 2], ce se bazează pe concepte similare, într-o formă diferită, cu referire directă la vârsta adultă). În mod evident, starea de echilibru psihologic sau armonizarea interconectată au ca efect descărcarea de *oxitocină*, ceea ce ne face să avem încredere în noi și în cei de lângă noi, să găsim inspirația și fericirea în a crea ceva valoros și unitar împreună, în echipă, aspect cu adevărat relevant în stabilirea echilibrului, a stării de bine și a bunei funcționări a creierului nostru, care este din primele momente de existență profund social.

În caz contrar, atunci când nu experimentăm o conexiune autentică, nu ne simțim văzuți, auziți sau validați, când nu simțim că aparținem în egală măsură sistemului, suntem condiționați în a ne exprima (autonom) întregul potențial creativ. Se creează acel gol psihologic din experiența „motivației controlate” – din surse exterioare, ce activează mecanismul motivațional de tip „pedeapsă-recompensă” (B.F. Skinner). Se pot activa de asemenea tipare de tipul „nu sunt suficient de...”, „trebuie să... ca să...” etc., ceea ce ne împiedică să funcționăm conform propriilor valori, iar atenția și energia se focalizează pe încercarea de a mobiliza acel gol, căutând motivații și validare în exterior. Cum așa nu găsim nici echilibrul psihologic, nici sursa creativității autentice, acest mecanism este contraproductiv, contracreativ, dezechilibrant și are ca efect activarea dopaminergică (din zona sistemului de recompensă), în detrimentul oxitocinei (și, după cum vom vedea, și al serotoninei). Acest lucru poate crea daune semnificative în creierul nostru pe termen lung, prin pierderea conexiunilor și a ancorelor relaționale până, din nou, la pierderea sensului.

Relaționarea sănătoasă și constructivă sau cea deficitară, de subordonare, precum și nevoia de a umple „golul emoțional” generat prin scindarea și deconectarea de sine și, implicit, și de ceilalți nu au doar un caracter conjunctural.

În mod cert, acesta este doar un efect al unei cauze mult mai adânc structurate, ce își are rădăcinile în stilurile de atașament dezvoltate în copilăria timpurie, în relațiile primare cu figurile parentale (de atașament) și a rănilor emoționale ce au fost generate de disfuncționalitatea acestora. Ele au fost ulterior amplificate, alimentate și adânc ancorate în structurile noastre, prin educația formală, bazată pe subordonare până la depersonalizare față de autorități, și pe principiul concurenței, al comparației, ceea ce produce separare, în detrimentul colaborării și interconectării. Abia apoi intervine contextul valoric prezent al societății sau al teatrului, în cazul cadrului nostru de discuție, ceea ce ni se înfățișează doar ca un efect, o dovadă în plus a funcționării sistemice și interconectate – ceea ce se întâmplă în micro-sistem se reflectă și în macrosistem și viceversa.

Astfel, dintr-o matrice a unui tip de atașament primar sigur, o conștientizare, asumare și adresare a propriilor nevoi, șansele dezvoltării unei *inteligente relaționale*, prin care să putem recepta și răspunde empatic propriile nevoi, precum și nevoilor celuilalt, sunt mult mai mari. Abia așa lucrul în echipă evoluează firesc, în conexiuni autentice, cu focus pe crearea unui ansamblu spectacular valoros comun, generator de satisfacție intrinsecă (în toți și în fiecare) și sens. Matricea internalizată de reprezentare a atașamentului ne influențează în mod cert toate relațiile interpersonale de pe parcursul întregii vieți, inclusiv la vârsta adultă, în lipsa conștientizării, integrării și reconfigurării. În cazul în care modelul de atașament internalizat de noi este unul nesigur/ nesecurizant, în oricare din cele patru tipuri, ne vom raporta inconștient și permanent disfuncțional. Vom alege inconștient experiențe în care să relaționăm pe tiparele pe care le-am învățat și s-au fixat adânc în memoria implicită, chiar dacă asta alimentează suferința, sentimentul de gol și de neîmplinire. Ne autosabotăm, devenim neproductivi, incapabili de a ne împlini nevoile superioare de autodezvoltare, specifice etapei de maturitate, așa cum adulții formatori nu ni le-au împlinit pe cele de bază, în

copilărie, poate nici în adolescență, ceea ce în esență nu ne permite maturizarea emoțională și nici o relaționare responsabilă, sănătoasă, matură și inteligentă. Cu alte cuvinte, rămânem captivi în propriul psihism, deconectați de sinele nostru autentic, conduși de părțile noastre rănite, respectiv protectoare. În nesiguranța și dezorientarea noastră, fie ne aruncăm prea mult în exterior, ceea ce creează „haos”, fie ne izolăm prea mult în interior, protector, ceea ce conduce spre „rigiditate” (Daniel Siegal).

În consecință, rămânem captivi în trecut, în ceea ce am preluat de la alții, când experiența reală, directă a teatrului se întâmplă aici și acum. Creativitatea este din acest punct de vedere puntea dintre prezent și viitor. Experiența teatrală, creativitatea colectivă și inteligența relațională nu presupun „abandonul” propriilor structuri, ci, dimpotrivă, o conștientizare, o vulnerabilizare integrativă, asumată, cu o setare mentală de creștere (*growth mindset*), una creativă (*creative mindset*), care să depășească limitările propriilor convingeri (*fixed mindset*) pentru un scop comun, mai valoros și mai mare.

Scopul este *emergența spectaculară*, acea conștiință comună, superioară și coerentă, acel organism viu mai puternic, ce se creează prin sincronizarea tuturor energiilor părților, în integralitatea lor (cu ceea ce este fiecare în prezent), într-o frecvență comună și coerentă. Efectul este transmiterea unui semnal/ mesaj mult mai puternic și mai coerent către spectatori și societate, global sau universal.

În acest sens, fiind conștient de neajunsurile și disfuncțiile pe care le generează matricea unui stil de atașament nesigur/ nesecurizant, fie că e de tip *evitant*, *anxios* sau *ambivalent*, în loc să îi vedem pe ceilalți ca pe niște potențiali adversari (surse de suferință) și să ne angajăm în comportamente de tip „luptă sau fugi” – inhibitorii din punct de vedere creativ, atât pentru noi, cât și pentru ceilalți –, suntem capabili de o conexiune autentică și deschisă. Generăm punți de comunicare, reglaje (compensatorii), dezvoltăm abilități de comunicare, descoperim mecanismele de funcționare optimă specifice,

construim inteligent relații și artă împreună cu ceilalți. Din acest raport *win-win* (în care toate părțile sunt avantajate), câștigăm armonia întregului sistem și libertatea de a crea. Creăm responsabil personaje, relații, povești autentice pe scenă prin relațiile, poveștile și raporturile autentice și asumate din spatele scenei. Eliberăm oxitocină, ceea ce ne face să ne simțim fericiți cu „tribul nostru”, suntem fericiți și cu ceea ce creăm și evoluăm cu fiecare experiență teatrală, ne satisfacem nevoia de creștere și autodezvoltare și ne simțim împliniți. Fiziologic, acest hormon al iubirii ce creează uniunea, motorul relaționării armonioase, oxitocina, chiar și la creșteri ne semnificative ale nivelului său, ajunge în amigdală (radarul de supraviețuire). Ca efecte, el anulează frica și anxietatea (ca în cazul copilului căruia îi dispare frica atunci când primește sprijinul, conexiunea și iubirea mamei), reduce furia și agresivitatea (de aceea, la un răspuns cu iubire și conexiune, orice om furios sau agresiv este dezarmat) și răcește circuitele de durere și suferință (produce alinare). Singurul circuit ce rămâne foarte activ și care este electrizant și magnetic este acela al iubirii și al bucuriei. De fapt, el este electromagnetic, după cum vom vedea ulterior, și de aceea vorbim de emoții „molipsitoare”.

Când nivelul oxitocinei este mai ridicat, atunci semnalele vor fi trimise la monoxidul de azot care, la rândul său, va trimite semnale factorului endotelial de relaxare. Acesta relaxează arterele, inima și plămâni. Efectul este acela de a simți că ne crește inima (ceea ce se întâmplă și real, fiziologic), simțim energia puternică la nivelul inimii, ceea ce ne conduce către un alt nivel de conștiință, ce corespunde și creativității. Se amplifică și respirația, folosind plămâni la întreaga lor capacitate. Având acel sentiment că iubim pe toată lumea, că iubim viața, nu mai putem simți frustrare sau ranchiună, că nu mai judecăm, iertarea, acceptarea, compasiunea, creativitatea și recunoștința pot surveni firesc, ceea ce ne menține în fluxul vieții și al creației.

Atunci când primim apreciere, respect și admirație din mediul nostru – aplauze din partea spectatorilor –, crește

nivelul de *serotonină*. Aceasta nu doar că ne satisface nevoia de validare/ acceptare/ apartenență, care ne crește stima, încrederea și imaginea de sine, ne produce plăcere, ne hrănește potențialul creativ, dar este și cel mai puternic antidepresiv, prin faptul că ne face să simțim că demersul nostru și viața noastră au sens.

Iată de ce, nu de puține ori, creatorii de teatru sunt foarte fericiți și plini de entuziasm, trăiesc intens când lucrează la un spectacol și pot experimenta depresia când nu lucrează sau după o premieră, când are loc o descărcare majoră, iar circuitul neurochimic al fericirii se diminuează brusc, simțitor. Și în acest caz, conștientizarea, acceptarea, procesul de integrare, capacitățile de autoreglare și cele adaptative fac diferența. Pe de altă parte, artiștii aleargă haotic, disperși, dintr-un proiect în altul, care de multe ori chiar se suprapun, tocmai din teama de a rămâne singuri cu ei și cu viața lor, de a parcurge și acea etapă. În esență, aceste pauze sunt o oportunitate de a procesa și integra tot cumulum energo-informațional, emoțional și de reîncărcare, de reechilibrare și recentrare. Abordarea compulsivă a creației teatrale este practic o fugă de responsabilitate față de propriul univers și față de propria experiență de viață, în totalitatea ei. În lipsa acestui proces de igienizare mentală, emoțională și energetică, se petrece ceva similar momentului în care, de abia ieșiți dintr-o relație, ne aruncăm în altele, de obicei prima ieșită în cale, nefăcând altceva decât să ne pervertim, să generăm acte creatoare pervertite. În consecință, aceasta duce către o lipsă de valoare autentică, spre manierism și, în final, spre o pierdere a respectului și valorii de sine, față de ceilalți și a celorlalți față de noi. În virtutea inerției, avem tendința de a ne raporta la ceilalți și la ceea ce facem rigid, impersonal, din sistemul nostru de credințe din *fixed mindset*, pentru că e la îndemână (dacă ne amintim că percepția ocupă 10%, iar proiecția 90%), dacă nu ne luăm răgazul de a dezvolta o relație profundă și conștientă cu noi și implicit cu ceilalți și nu acordăm atenție procesului (oricare ar fi el: al vieții, profesional, creativ etc.), în fiecare dintre etapele sale.

În perioada în care se construiește un spectacol, când e nevoie de un efort susținut pentru ca totul să fie bine făcut și în timpul stabilit pentru fiecare etapă de lucru (predarea decorului, a costumelor, premieră etc.), în care dopamina ne motivează să facem totul pentru a ne atinge scopul, se eliberează și *endorfine*. Ele ne maschează oboseala și durerea, astfel încât să putem continua.

Contrapunctul acestui cocteil neurochimic al fericirii, care vine să întregească și să echilibreze întreaga structură, este reprezentat de hormonii supraviețuirii, ai stresului – *cortizolul*, *noradrenalina* și *adrenalina*. În cantități echilibrate, ei ajută scenograful să se mobilizeze, să fie activ pe toate fronturile de lucru în care îi este necesară prezența, să găsească soluții rapide și eficiente în situații de criză, să-și îndeplinească sarcinile la timp. Acesta este *stresul optim*, care chiar potențează funcționarea neurotransmițătorilor înalți sau fericiți și face ca stările de satisfacție, de bunăstare sau de împlinire produse de aceștia să se simtă ca fiind binemeritate. Depășirea acestui nivel optim, prin intensitate sau durată, are repercusiuni atât asupra subiectului, cât și asupra muncii sale și poate altera întregul mediu (echipa), până la afectarea bunei finalizări și a calității ansamblului spectacular.

Iată cum echilibrul neurochimic al fiecărui creator și, respectiv, al întregului sistem spectacular face ca acesta să devină funcțional sau disfuncțional. Faptul că informația și mesajul spectacular pleacă dintr-un spațiu funcțional, de vibrație înaltă – de bunăstare, inspirație, bucurie, încredere, chiar de iubire – sau, la pol opus, din unul disfuncțional, de vibrație joasă – de conflict, rigiditate (neuroplasticitate inhibată de cortizol în exces), de deconectare, de stres, de suferință, până la *burnout* –, influențează și modul în care ansamblul spectacular este receptat de spectatori. Prin calitatea, coerența și acuratețea mesajului transmis, ne împlinim creator prin atingerea scopului final pe care ni l-am propus la început de drum/ proiect, ceea ce face și dovada unui proces consistent, plin de semnificație.

Din perspectiva artistului, a creatorului de teatru, dacă nu experimentăm bucuria și plăcerea (pe care, după cum am văzut, creierul nostru le produce în procesul creativ autentic), înseamnă fie că nu suntem pe calea sau în contextul potrivite nouă și sistemului nostru de valori și credințe, fie suntem deconectați, nu suntem în flux, ci mai curând suntem rătăciți în labirintul nostru inconștient sau al altora. Această situație face ca atingerea scopului propus (dacă ne este și acela clar) să devină foarte dificilă sau imposibilă. Soluția constă în a face alegeri conștiente, în asumarea responsabilității pentru ceea ce suntem și ceea ce facem/creăm – cu alte cuvinte, *creația conștientă*.

Așa cum am constatat, procesul creativ se desfășoară ciclic, manifestat prin alternanța dintre gândirea critică/analitică și cea creativă – imaginație, intuiție, emoție, inspirație –, dintre gândirea convergentă și cea divergentă și implică majoritatea structurilor creierului, toate circuitele neurochimice și toate frecvențele de undă cerebrale.

De asemenea, am înțeles că, fără conștientizarea, echilibrarea și asumarea responsabilității întregului sistem/ mecanism interior, fie ajungem în sfera rigidității, a blocajelor generate de liniile de cod ce s-au scris în sfera implicită a Inconștientului, ceea ce ne inhibă creativitatea, fie ne pierdem în sfera fanteziei, a imaginației mecanice, a incoerenței și a lipsei de sens. Niciuna dintre aceste variante nu reprezintă o cale spre fenomenul creativ autentic, spre creativitatea teatrală sau scenografică, în care atât componenta creativă, cât și cea practică, de implementare, sunt imperios necesare, ambele păstrând traiectoria responsabilă a valorii și a sensului.

Faptul că ne referim la procesul creativ al unei structuri sistemice, o creație colectivă bazată pe o conexiune/comunicare interumană pluri-direcțională, ne ajută să înțelegem că și impactul, efectele și implicațiile sunt ample. Acest lucru reclamă conștientizarea necesității de asumare a responsabilității fiecărei părți implicate, atât în raport cu sine, cât și cu întregul sistem emergent în care este integrat.

Dacă Daniel Siegel definește mintea ca fiind „un proces emergent încorporat și relațional, de auto-organizare, ce reglează fluxul de energie și informație, atât în noi înșine, cât și în relațiile cu lumea exterioară”²⁶, pentru o înțelegere mai bună, organică (conformă cu modul de funcționare al creierului nostru), facem o paralelă, printr-un exercițiu de imaginație, în care asociem *mintea* cu *ansamblul spectacular*. În aceeași cheie, *creierul încorporat* (cum îl numește Siegel) – *transcreierul*, în accepțiunea mea –, cu toate structurile sale specializate, incluzând astfel creierul inimii și creierul enteric, integrat în întregul *sistem mental integral* (Mintea), reprezintă în această viziune *sistemul spectacular* – intern și extins. *Spectatorii* sunt cei ce întregesc sfera *experienței performative*, fără de care aceasta nu ar fi posibilă, nu și-ar găsi sensul reprezentat prin *relaționare*. Toate sunt „aspecte ale uneia și aceleiași realități: *fluxul de energie și informație*”. Acest flux circulă continuu prin întreaga structură internă (*transcreier*, corp), între părți (între persoane – prin tiparele de comunicare) și cu sistemul mai vast (fenomenul teatral, spre exemplu), ce devine mediu pentru sistemul de referință. Dacă viața noastră psihică se desfășoară între „rigiditate” și „haos”, cum susține același cercetător, marea artă constă în a menține echilibrul, într-un flux coerent, fie că ne referim la axa convergent-divergent (rigiditate-creativitate), fie la raportul interior-exterior, important este să conștientizăm permanent unde ne situăm și să avem capacitatea autoreglajului, ceea ce se traduce prin *stare de prezență*. Fiind prezent cu tine, poți fi prezent și cu ceilalți, cu mediul, conectat la tot, iar fluxul de energie și informație curge fluid, armonios și coerent, între și prin toți și toate, neblocați sau alterați. În acest fel, ne conectăm și cu spectatorul, oferindu-i o experiență spectaculară autentică, plină de sens. Chiar dacă în ipostaza de scenograf, regizor sau coregraf nu suntem prezenți fizic pe scenă, însă suntem

26. Daniel J. Siegel, *Mintea. O călătorie spre centrul ființei umane*, traducere de Iustina Cojocaru, București, Pagina de Psihologie, 2017, p. 52.

întotdeauna prezenți prin semnătura și amprenta noastră energetică și informațională, care transmite, alimentează în flux continuu integrant și integrat, atât înspre scenă și în spatele ei, cât și către spectatori.

Fenomenul teatral este atât de complex și puternic încât devine cu ușurință acaparator. Pe fondul unui gol emoțional, creația teatrală pare să întrunească toate calitățile pentru a-l umple, iar creatorul o poate percepe ca substitut al iubirii, din care, dacă cercetăm acest fenomen, decurge firesc adicția, un raport de dependență, la fel de periculoasă ca și cele mai puțin dezirabile, mai ales că de multe ori se manifestă în complex adictiv. Astfel, expresii precum „sunt dependent de teatru”, „nu pot trăi fără teatru”, „mă obsedează acest spectacol” sunt foarte frecvent întâlnite, ba chiar cu titlu de laudă sau mai curând ca o justificare pentru neasumarea și eșecul propriei existențe, fugind și încercând să „existăm” prin poveștile și personajele pe care le creăm și care ne produc satisfacție, cel puțin pentru moment. Această dependență își poate avea originea într-o rană de abandon, de ne iubire, de nevalidare, în care facem totul pentru a (ne) demonstra că suntem suficient de buni, că suntem demni de iubire și de validare. Astfel, ne aruncăm, ne abandonăm compulsiv în actul artistic, îl personalizăm excesiv și avem tendința de a face prea mult, până ce totul devine copleșitor pentru noi și pentru ceilalți. Nu doar că ratăm forța evocatoare pe care *esențializarea* o deține, dar, preocupați de propria luptă, de propriile demonstrații, nu reușim să mai stabilim o comunicare reală, invadăm spațiul creativ al celorlalți, care nu mai pot avea un proces creativ și integrativ real. Astfel, dezechilibrul nostru se extinde pe toate nivelurile, iar rezultatul este sortit eșecului.

În altă ordine de idei, când reactivăm traume, în noi și în ceilalți, prin apel la memoria afectivă, prin asociere sau oglindire, e nevoie să găsim și să oferim și soluții sau mai degrabă căi spre potențiale soluții pentru unicitatea fiecăruia. Acest lucru nu e posibil dacă noi, ca generatori, suntem copleșiți, trăiți de propriile traume de la nivel

inconștient, incapabili să avem claritate și o viziune amplă, atotcuprinzătoare, în stare de prezență și vigilență. Iată de ce e nevoie ca actul creativ să fie unul conștient, responsabil și coerent. Ca să putem oferi soluții, însă, e important ca mai întâi să găsim soluțiile pentru coerența și claritatea noastră, astfel încât să le putem identifica și recunoaște, iar apoi ele să se reflecte în expresia noastră artistică, în mesajul pe care îl transmitem.

De unde pornim și cum se creează această coerență vom descoperi în cele ce urmează. Știm că informația circulă în corpul nostru prin fluxul electric al rețelei sistemului nervos, pe verticală. Fizica ne spune că descărcările electrice indică prezența unui câmp electric. Complexitatea sistemului uman, parte a sistemului universal, ne sugerează însă că suntem mai mult de atât, că simțim, suntem ființe sociale, relaționăm și creăm. Altfel, am fi fost ca niște „computere mergătoare”, niște roboți, și am fi avut nevoie doar să ne conectăm din când în când la o sursă de curent electric pentru a redeveni funcționali. Însuși faptul că suntem făcuți din atomi, iar atomii sunt alcătuiți din protoni (sarcină electrică pozitivă), neutroni și electroni (care sunt purtători de sarcini electrice negative în mișcare), ne reconfirmă prezența acestui câmp electric. Dacă revenim la fizică, vom vedea că un câmp electric generează un câmp magnetic, fie prin mișcarea sarcinilor electrice, fie prin variațiile câmpului magnetic. Un aspect pe care vreau să îl reținem pentru mai târziu este acela că doi conductori electrice (cum e și corpul uman) se atrag prin câmpul magnetic generat de primul conductor, iar acest câmp generat de primul conductor (emittătorul) acționează asupra fiecărei sarcini electrice a celui de al doilea, receptorul. Pe de o parte, Albert Einstein susține că nu există câmp electric și câmp magnetic, ci doar câmp electromagnetic, generat de sarcini electrice. Pe de altă parte, James Clerk Maxwell ne demonstrează că un câmp magnetic variabil creează un câmp electric variabil, care la rândul lui generează un câmp magnetic variabil. Generându-se unul pe celălalt (chiar dacă sarcina electrică

inițială nu mai e prezentă), ele formează unda electromagnetică. Dacă la aceste informații adăugăm faptul că Universul în care existăm nu este vid, ci energie, informație, vibrație, frecvență și undă, că trăim într-un *câmp electromagnetic* mult mai amplu, că acel câmp magnetic al Pământului ne ancorează și face ca mărul (lui Newton) să cadă, că lumina e tot un câmp electromagnetic, atunci putem deduce că și noi generăm câmpuri electromagnetice, generăm și receptăm unde electromagnetice. Emitem și receptăm energie (și informație) în câmp, ca niște antene de emisie-recepție, rezonăm, ne atragem sau respingem prin câmpuri magnetice. Cu cât *câmpul magnetic* este mai puternic și mai amplu, cu atât avem un impact mai mare asupra câmpurilor electrice ale celorlalți, iar forța de atracție este mai mare.

7. Arta cu inimă

Cercetarea mea a plecat de la o curiozitate: de ce toate „dramurile” vin și duc către inimă, cel puțin în ceea ce privește exprimarea artistică, dar nu numai?! De ce este atât de importantă pentru un artist corelarea coerentă dintre mână, ochi, creier și inimă și ce înseamnă ea? Voi pleca de la un citat din *Micul Prinț* de Saint-Exupéry, care răsună adesea în mințile artiștilor, generând întrebări în întreaga lume și care conține în esență întregul meu demers: „limpede nu vezi decât cu inima. Ochii nu pot să pătrundă în miezul lucrurilor. Esența este invizibilă pentru ochi”. Or, continuă textul, „[d]e-vii răspunzător pentru totdeauna pentru ce ai împlânzit” [...] «Ce înseamnă ‘a împlânzi’»?... «a-ți crea legături». Sigur, e doar o poveste plină de înțelepciune, veți spune, demnă de pus în scenă și a fi transmisă cât mai multor oameni. De ce? Ca să „le bucurăm inima” și să îi apropiem de înțelepciune, de adevărul vieții, de *esență*. Dar de ce în acest mod, cu acest tip de limbaj și nu doar comunicând niște informații inteligente, bine documentate, gândite sau bazate doar pe un adevăr științific, de la nivel mental? În teatru, întâlnim expresii ca „interesant, dar a fost prea tehnic” sau „prea

ermetic”, „n-a trecut rampa” versus „m-a emoționat profund”, „a fost adevărat”, „mi-a mers la inimă”, „mi-a umplut inima de bucurie”, „m-a marcat pe viață”, „a fost magnetic”. Toate aceste expresii sunt pentru cei din teatru un barometru pentru „adevăr” versus „fals” și, până la urmă, pentru succes sau insucces. Totodată, atunci când simțim și pornim într-un proiect cu „toată inima”, „cu inima deschisă”, constatăm că suntem și foarte inspirați, foarte creativi (simțim bucuria și ne crește inima, la propriu, ceea ce a și fost măsurat) și transmitem mai departe, indiferent de limbaj, foarte convingător. Devenim magnetici, iar receptorii sunt atrași în povestea noastră, impresionați, încântați, entuziasmați, chiar fascinați și cred în ceea ce le comunicăm, transformând informația în adevăr propriu. În sens contrar, când resimțim o „strângere de inimă”, o presiune sau un „nod”, constatăm că e foarte greu să găsim resurse motivaționale, se contractă/ blochează totul, parcă și mintea (în mod real, se blochează fluxul, conexiunile), fapt ce ne sperie și simțim apoi anxietate crescândă și stres, iar creativitatea ne este inhibată, se creează blocaje creative (ne pierdem inspirația). Desigur, un creator de teatru cu experiență va găsi o soluție, bazându-se pe reflexele mentale create în timp, dar rezultatul va fi doar onorabil, în cel mai bun caz. Fără o relevanță emoțională, fără un proces creativ autentic, profund, fluid și coerent, nu va străluci și nu va putea avea un impact real, ci va exista cel mult sub forma unei manipulari mentale, ceea ce ne îndepărtează de perspectiva unui scop autentic și valoros al teatrului și, implicit, de scopul acestei lucrări.

Actul teatral nu se poate limita doar la emisia și recepția unor concepte, o delectare și, respectiv, validare de tip intelectual datorită esenței sale, confirmată prin prezența umană și modurile diferite de expresie sau de limbaj. Necesitatea eliberatoare, cathartică reclamă afectul, trăirea, implicarea, experiența directă, intensitatea și rezonanța vibrațională, atât pe verticală, cât și pe orizontală. Dacă creierul poate genera minciuna (la nivel de neocortex), dacă „mintea ne minte”, la nivel de trăire (de afect) există doar

adevăr. În consecință, ne putem transmite sau recunoaște propriul adevăr sau Adevărul universal doar de la nivelul inimii, al sufletului, al esenței noastre, dincolo de filtrele mentale primite sau construite.

Un produs spectacular, indiferent de inteligența, de cunoașterea, cultura sau experiența unui creator, depinde de ceea ce acesta din urmă experimentează în prezent, în raport cu această experiență. Acumularea de informație cognitivă nu e relevantă fără *experiență*, iar ceea ce produce experiența este emoția. Dacă doar te gândești la o experiență, gândul vine și pleacă, fără a crea vreun efect în sine, fără a avea relevanță. Dacă însă trăiești sau retrăiești emoția experienței, atunci o resimți cu adevărat. Modul în care resimțim această emoție în inimă, nivelul de elevare al emoției resimțite influențează întregul parcurs al experienței.

Epigenetica ne confirmă faptul că emoțiile negative creează haos, ne afectează buna funcționare, nu numai a creierului, ci a întregului organism, resimțindu-se până în structurile ADN-ului nostru. În sens opus, însă, emoțiile pozitive creează coerență, echilibru, creativitate și capacitate de a lua decizii bune. Centrul de Cercetare HartMath Institute, care studiază de peste 30 de ani mecanismele de funcționare ale inimii, modul în care aceasta comunică cu creierul și influența pe care o are asupra întregului sistem, a deschis multe perspective de înțelegere, inclusiv asupra subiectului nostru, *coerența*. Ei demonstrează cu măsurători modul în care activitatea inimii afectează claritatea mentală, echilibrul emoțional, percepțiile, creativitatea, intuiția, eficiența noastră personală și relațională, cum, în cea mai mare măsură, capacitatea de procesare a creierului este influențată de ritmurile cardiace. Acest lucru capătă și mai mult sens dacă ne gândim că, încă din dezvoltarea intrauterină, inima se formează și pulsează când creierul nu a început să se dezvolte și tot ea este și cea care pune punctul, la finalul existenței noastre.

Cercetătorii J. Andrew Armour și Jeffrey L. Ardell au publicat în 1994 în *Neurocardiology* un studiu conform

căruia inima are propriul său creier, asemănător celui cranian, format din 40.000 de neuroni senzoriali și cu activitatea ei independentă, cu propriile amintiri și simțiri. Ea transmite semnale creierului (acest lucru a fost confirmat și în diferite cazuri de transplant de inimă, când au fost transmise și anumite amintiri, trăiri, chiar preferințe odată cu organul). Avem o astfel de structură nervoasă și la nivelul abdomenului, numit „creierul enteric”, unde de asemenea simțim anumite emoții, senzații sau pulsații, energia produsă de arderile metabolice și esența (energia) vitală/ sexuală. Acest circuit se stabilește, după cum putem deduce, prin energia în mișcare a emoțiilor (în limba engleză *e-motion*). Ele ne dau sens și scop și ne generează experiențe relevante. Principala legătură dintre aceste structuri este realizată prin nervul vag al sistemului parasimpatic, care are menirea de a echilibra, de a calma și de restabili homeostazia la nivelul creierului și al întregului sistem al organismului. El este considerat totodată „autostrada dintre inimă și creier”, mai exact, între cele „trei creiere”, creier cranian-inimă-creier enteric – *transcreierul* (creierul integrat). Majoritatea fibrelor nervului vag sunt de natură ascendentă, ceea ce indică un flux ascendent de informații, ce pleacă de la sistemul nervos cardiac și chiar de la cel enteric către creier. Aceste informații au o influență asupra cortexului frontal și a cortexului motor în privința atenției, motivației, a sensibilității perceptive și a procesării emoționale. Putem stabili tehnic acest flux electric vertical prin respirație abdominală (diafragmatică) completă, care și masează nervul vag, îl activează și face ca oxigenul și energia să alimenteze toate aceste structuri. Procesele biologice nu funcționează însă liniar, ci în complex. Mesajele emise din sistemul cardiac intrinsec circulă pe căi ascendente, prin nervul vag și coloana vertebrală spre bulbul rahidian, hipotalamus, talamus și amigdale, pentru ca apoi ele să fie procesate în cortexul cerebral. Inima și creierul nu comunică însă doar neuronal, ci și biochimic (prin hormoni), biofizic (prin undă de puls) și energetic (prin câmpuri electromagnetice). Sistemul cardiac intrinsec este

o structură complexă. Inima produce hormonul echilibrului, peptida atrială, care reduce activarea simpatică și inhibă eliberarea hormonilor de stres, influențând motivația și comportamentul (ceea ce are o mare relevanță în conflictele cu cei dragi, spre exemplu, schimbându-ne percepția asupra unei situații/ persoane, făcându-ne să conștientizăm că sentimentele pozitive, de fond, pe care le conținem sunt mai importante decât reacția emoțională de moment, generată amigdalian, care ține în fapt de narativul nostru personal). El conține celule ce sintetizează și eliberează norepinefrină, epinefrină, dopamină și, mai ales, produce aceeași concentrație de oxitocină ca și creierul.

Activarea intenționată a unor emoții pozitive are un rol important în generarea unei coerențe cardiace, stare fiziologică optimă ce se transmite atât în structurile emoționale subcorticale, cât și în cele corticale, prin creșterea funcției cognitive. Tocmai datorită influenței puternice a emoțiilor asupra activității cognitive, este mult mai eficientă intervenția la nivel emoțional în procesele mentale, în dizolvarea blocajelor, în schimbarea tiparelor și, nu în ultimul rând, în procesele creative. Alinierea dintre creier, inimă și emoții s-a dovedit că generează claritate mentală, decizii bune, creativitate crescută, capacitate de ascultare și reactivitate mai bună, coordonare (între gânduri, emoții și acțiuni, în cazul desenului etc.), precum și comunicare eficientă.

Din perspectiva fizicii, coerența se referă la cuplarea și gradul de sincronizare dintre diferite sisteme oscilante. Uneori, când aceste sisteme funcționează la aceeași frecvență de bază, ele devin fie blocate în fază, fie în frecvență – ceea ce poartă numele de coerență încrucișată. Acest principiu se aplică și în fiziologie, când două sau mai multe sisteme ale organismului devin antrenate și funcționează la aceeași frecvență. Coerența presupune corelare, conexiune, consistență și o utilizare eficientă a energiei (aceasta fiind focalizată cu sens și nu irosită haotic). Activitatea coerentă dintr-un sistem se definește prin auto-coerență. Un sistem cu o coerență crescută, când se corelează cu alte sisteme, le

atrage pe acestea într-o sincronizare crescută și o funcționare eficientă. Din punctul de vedere al sistemului uman, acesta cuprinde mai multe subsisteme conectate și interconectate: fizic, mental, emoțional, energetic și social. Tema cercetării noastre, din aceeași perspectivă sistemică, ne conduce către coerența socială și relațională, care se aplică perfect în sistemul teatral/ spectacular, susținându-ne demersul. Aceasta se referă la alinierea relațională stabilă și armonioasă dintre creatori, ce permite o fluiditate a fluxului de informație și energie, precum și la utilizarea eficientă a comunicării, având ca scop coeziunea și acțiunea colectivă optimă. În mod cert, în calitatea coerenței există, ca în orice sistem oscilatoriu, cicluri și variații, însă e necesar ca membrii grupului de creație să fie adaptați și aliniați emoțional, ca energia echipei să fie organizată și reglementată global de către sistem ca întreg. Într-o echipă coerentă, într-un sistem spectacular coerent, fiecare membru are libertatea și totodată responsabilitatea de a veni cu aportul său (creativ, cognitiv, emoțional, energetic), de a realiza partea sa de creație și de a evolua, prin procesul de *personalizare*, menținând permanent active coeziunea și rezonanța în cadrul intențiilor și scopului, al obiectivelor sistemului. Câmpul energetic (electromagnetic) ce se creează între membrii sistemului spectacular (câmp de creație/ câmp spectacular) se construiește pe acea „frecvență de bază”, generează comunicarea simultană și, de aceea, forța de expresie sistemică emergentă din câmp e mult mai puternică, transcende capacitățile și performanțele fiecărui creator în parte și manifestă *esența* fiecărei părți și a întregului, coagulat, intrinsec.

Studiind modele de comunicare și relaționare socială în grupuri, în micro-sisteme sociale, studii în urma cărora au și dezvoltat o teorie a comunicării generale, sociologul Raymond Bradley și neurochirurgul și cercetătorul în neuroștiințe Karl Pribram au descoperit că în majoritatea cazurilor grupurile consolidate, coerente, se bazează pe o organizare globală proprie (independentă de regulile și ierarhiile macro-sistemice – diferențe de cultură, rasă, ierarhie socială

etc.) și pe „o rețea coerentă de relații energetice emoționale, care interconectează toți membrii într-o singură ierarhie, pe mai multe niveluri”.

Dacă privim din perspectivă sistemică, suntem o amplă rețea energo-informațională multidimensională de subsisteme intra- și interconectate, în care procesele mentale, emoțiile, energia și sistemele fiziologice fuzionează indisolubil. Totodată, perspectivele emergente ale neuroștiinței demonstrează că ceea ce noi experimentăm la nivel de percepție și emoțional este rezultatul unui complex de stimuli primiți de creier, atât din exterior, din mediu, cât și din interior, prin senzații resimțite sau mesaje și semnale pe care alte organe (cum ar fi inima) le trimit spre creier. Luând în calcul aceste premise, putem contura ideea că toate subsistemele noastre sunt la fel de importante, sunt părți ale „rețelei fundamentale dinamice”, interconectate și interactive, căreia îi datorăm întreaga noastră experiență emoțională. Toate părțile aparțin sistemului și orice încercare de excludere creează dezechilibru, blocaje și incoerență. Aceasta este o lege universală (legea apartenenței), ce se aplică oricărui sistem. Tocmai pentru că inima se dovedește a fi o componentă importantă în sistem, nu o putem ignora, cu atât mai mult cu cât este un factor declanșator în crearea coerenței.

După cum știm, procesele emoționale se desfășoară mult mai rapid și cu un impact mult mai puternic decât cele mentale, de aceea, pentru a putea diminua această percepție, este nevoie de o resursă mult mai puternică, care să poată transcende circuitele emoționale (amigdaliene, spre exemplu). Amigdala este centrul declanșator și coordonator al răspunsurilor emoționale, până ce informația senzorială ajunge spre analiză și procesare la centrii superiori. Tot ea e răspunzătoare și de stabilirea tiparelor, de ceea ce ne este familiar. Acum ne putem aminti că inima are o comunicare directă cu aceste structuri, în sens ascendent. Totodată, și câmpurile energetice pe care inima le generează sunt implicate în această comunicare, energo-informațională de

această dată, care poartă numele de comunicare cardio-electromagnetică. Studiile au demonstrat că inima este cea mai puternică sursă de energie electromagnetică din organism. Printr-un studiu comparativ (pe ECG și EEG), cercetătorii de la HMI au constatat că acest câmp electric al inimii este de 60 de ori mai mare decât cel al creierului, în timp ce câmpul magnetic al inimii este de 100 de ori mai puternic decât al creierului (măsurat cu magnetometre bazate pe tehnologia SQUID, dispozitiv de interferență cuantică). Acest câmp cuprinde întregul sistem uman, fiecare celulă fiind inundată de aceste „forțe magnetice fluctuante”, poate fi detectat până la trei metri distanță și, așa cum știm din fizică, emite în toate direcțiile, radial, haotic, însă poate fi direcționat prin intenție și atenție. Unde conducem atenția (prin intenție), acolo se direcționează și energia. Fără intenție, atenția funcționează la rândul ei haotic.

În sistemul nostru intern, am constatat că nu putem rezolva un conflict dintre procesele mentale și cele emoționale prin mijloace cognitive, printr-o „dominare mentală a emoțiilor”, ci numai printr-o armonizare a celor două sisteme, inteligența cognitivă și cea emoțională. Pentru ca acest lucru să fie posibil, e nevoie să rescriem liniile de cod (tiparele) blocante de la nivelul amigdalei, prin crearea unui context ce ne „scoate din zona de confort”, ne fracturează familiaritatea, ne atrage atenția asupra discordanței dintre percepție și proiecție. Așa cum am susținut și anterior, experiența pozitivă are capacitatea de a rescrie liniile de cod, de a actualiza referința noastră internă, prin repetarea acelorași experiențe într-un context pozitiv, cu rezultate pozitive. Pe de altă parte, sentimentele pozitive generează un ritm cardiac mai coerent, ceea ce determină un flux energo-informațional coerent, pozitiv și puternic, atât către creier, cât și către mediu, prin câmpul electromagnetic. Dacă la aceste date adăugăm faptul că informațiile emoționale (starea emoțională a unei persoane) sunt codificate în câmpul (electro)magnetic al inimii și transmise, atât în întreg organismul, cât și în mediu și, odată receptate de

alți oameni, sunt procesate într-un mod similar semnalelor generate intern (se preia starea, se „contaminează” întregul câmp, prin urmare și celelalte câmpuri cu care interferează fiind afectat), putem să ne apropiem de o concluzie preliminară. De aceea putem simți starea unei persoane când intrăm în câmpul ei înainte ca aceasta să aibă vreo reacție sau să spună ceva, o resimțim intern și ne poate afecta, o putem prelua prin rezonanță. Spunem atunci că „m-a încărcat pozitiv/ negativ” sau că „mi-a schimbat starea”.

Avem capacitatea de a genera și menține conștient starea de auto-coerență, prin plasarea atenției la nivelul inimii, aducând o emoție elevată, de vibrație înaltă, precum bucuria, iubirea, recunoștința și compasiunea (vezi piramida lui David Hawkins), ceea ce, așa cum au dovedit-o și măsurătorile, nu numai că instalează echilibrul și bunăstarea, dar ne face să devenim și mai productivi, mai creativi. După cum am văzut, efectele nu se opresc aici. Câmpul magnetic al inimii se amplifică atunci când este generat de un câmp coerent și transmite în undă acest tip de vibrație înaltă mai departe, în mediu (în câmpul de creație, în familie etc.), „contaminându-i” pe toți ceilalți. Putem susține această idee și dintr-un alt unghi, cel al fizicii cuantice, care ne sugerează că o informație aplicată unei particule din câmp este resimțită de fiecare particulă a aceluși câmp.

Comunicarea energetică stabilă și cu impact are loc la nivel subtil, subconștient, și contribuie în mod evident la atracția sau repulsia „magnetică” dintre noi. Conectarea și respectiv comunicarea eficientă sunt puternic influențate de capacitatea noastră de a-l simți pe celălalt, de a empatiza, de a-l oglindi. Într-o conexiune profundă, sincronizarea se realizează pe toate nivelurile. Dacă însă propriul sistem nu este coerent, dacă ești disociat, nu te poți conecta cu tine, nu te poți simți pe tine, nu te vei putea conecta cu adevărat nici cu celălalt, nu-l vei putea simți, nu-i vei putea recunoaște emoțiile și stările pe care le experimentează, chiar dacă ajung și la tine prin câmpul ce vă leagă. Vei experimenta probabil doar o stare de disconfort, niște reacții amigdaliene

generate inconștient, de la nivelul protectorilor, a propriilor filtre mentale, însă nu poți experimenta autentic și nu vei fi capabil să experimentezi emoții elevate (de vibrație înaltă). Excepție ar face doar situația în care celălalt generează un câmp atât de puternic, de coerent și de elevat, încât te cuprinde cu totul, dincolo de conștiența ta.

Cercetătorii de la HMI au cercetat acest fenomen în experimente cu câte doi indivizi ce stabilesc o conexiune. Unul dintre ei a fost conectat la un dispozitiv ECG (electrocardiograf) și a fost numit „sursă de semnal”, iar celălalt, la un dispozitiv EEG (electroencefalograf) și a fost considerat „receptor de semnal”. Rezultatele au demonstrat că sistemul nervos și creierul funcționează ca o antenă ce este influențată, reglată și răspunde undelor magnetice pe care alți indivizi le generează de la nivelul inimii. Această comunicare energetică este firească, susținută neuroștiințific și chiar din perspectiva fizicii, și poate genera o creștere a gradului de conștientizare, mediind abordarea empatică autentică și o senzitivitate crescută față de ceilalți. Comunicarea energetică poate astfel îmbunătăți și eficientiza conexiunile și comunicarea interumană în general. De asemenea, coerența (pe verticală) a unui sistem influențează fluxul comunicării interumane (pe orizontală), pe de o parte prin amploarea și forța de impact a câmpului magnetic generat, iar, pe cealaltă parte, acționând asupra fiecărei particule din câmpul celui de al doilea conductor (individ). Altfel spus, fiecare om ce creează coerență amplifică gradul de coerență al întregului câmp în care se manifestă și contribuie la crearea unor unde mai stabile și mai ample și în ceilalți.

În artele spectaculare se vorbește mult despre magnetism, despre carismă. E o abilitate esențială ce face diferența atât în raporturile din scenă și din spatele scenei, cât și în raport cu spectatorii. De această abilitate depind, în cele din urmă, gradul în care ne facem văzuți, auziți și înțeleși ca artiști, succesul personal și succesul produsului spectacular final. De aceea, am considerat necesar să acordăm mai multă atenție acestui subiect, pentru o înțelegere mai amplă, mai ales că e o

abilitate ce poate fi dezvoltată conștient, în favoarea noastră și a tuturor și se integrează perfect în contextul cercetării noastre, prin care să conștientizăm și din care să putem extrage idei și metode utile demersului nostru.

În urma cercetărilor sale și a numeroaselor cursuri susținute pe tema carismei, Olivia Fox Cabane susține în cartea sa *The Charisma Myth. Master the Art of Personal Magnetism* că există trei elemente ce constituie fundamentul magnetismului personal. Primul dintre ele este *prezența*. Acest lucru se referă la faptul de a fi prezent cu tine, în stare de coerență, aici și acum, prin urmare să fii prezent și pentru ceilalți, să poți crea o conexiune autentică cu aceștia, să poți empatiza, ca ceilalți să te perceapă ca fiind prezent pentru ei, să se simtă incluși în conversație, în același câmp fertil, coerent, în care schimbul de informație se realizează fluid. Acest lucru se traduce mai curând prin hiperprezență sau prezență activă – adică să fim prezenți cu toată ființa noastră, să fim capabili să îi simțim, să îi ascultăm, să îi vedem pe ceilalți, să le răspundem și să le oferim necondiționat ce avem de oferit. Toate acestea hrănesc, emană imensă bucurie, iubire și compasiune, pentru care e important să fim recunoscători că avem privilegiul de a experimenta asemenea stări de grație. Această „cale regală” interumană este cel mai puternic și mai convingător realizată prin coerența inimii și câmpul magnetic al inimii, prin energia emoțiilor autentice. Dacă o comunicare ce se desfășoară strict la nivel cognitiv, mental, poate eșua, poate stârni contradicții, dezacord în principii, credințe și valori sau poate să nu fie receptată (omisă) sau înțeleasă, în comunicarea prin câmpul magnetic al inimii, prin fluxul coerent al emoțiilor autentice, informația ajunge și cuprinde instant (cu viteza luminii) receptorul, atenția este activată instant, ceea ce conduce spre conștientizarea informației și o integrare a ei în sistemul receptorului, generând *feedback*.

Al doilea aspect este *puterea*. Desigur, în context teatral nu ne putem referi la putere din perspectiva fizică, ca la un criteriu de selecție sau ca mod de a ne impune.

De altfel, acest lucru nu e valabil nici în viață, acest aspect fiind legat mai curând de conceptul de „forță” decât de cel de putere. Forța implică un vector, e liniară, măsurabilă, deci limitată, implică acțiune și reacțiune, forță-contrafortă, necesită justificări, ceea ce mă face să includ în această categorie și procesele intenționale mentale, generatoare de strategii și acțiuni intenționate, cu scop determinat. Puterea, în schimb, există pur și simplu, e liniștită, are mai curând caracteristicile unui câmp constant. David Hawkins, în lucrarea sa *Putere versus forță*, asupra căreia ne vom îndrepta atenția în acest context, pentru o înțelegere mai profundă a noțiunii de *putere*, mai cu seamă în raport cu arta și creativitatea, compară puterea cu gravitația (un argument favorabil, potrivit demersului nostru). Puterea acestui câmp magnetic, fără să acționeze împotriva a ceva, în nemișcarea sa, pune în mișcare tot ceea ce se află în câmp. În acest sens, corelez ideea de conectare, de ancorare, cu prezența ce creează totodată contextul potrivit manifestării fluide a fluxului de energie, de informație și de magnetism propriu, potențându-l. Când artistul se conectează conștient cu pământul, cu puterea gravitației, preia firesc din această putere, devine mediu fluid de circulație a energiilor și, în același timp, e ancorat în „aici și acum”, emite, transmite autentic și coerent. Dacă forța are nevoie de investiție energetică, generează reacții și e instabilă, puterea este completă, generează energie, elan și oferă sprijin. De aceea, forța este corelată cu judecata, critica și acuzarea, ceea ce conduce spre polarizare și, implicit, spre conflict și suferință, într-un raport neechitabil de câștig-pierdere, pe când puterea, împreună cu iubirea, compasiunea și bucuria, conduc spre unificare, spre un raport câștig-câștig (*win-win*). Sursa puterii este însăși conștiința, fiind corelată cu semnificația, cu sensul vieții, cu adevărul, cu valorile și principiile nobile, cu „manifestarea vizibilă a invizibilului”, de aceea doar există, fără necesitatea argumentării. Când pierdem semnificația și sensul vieții, ne pierdem puterea (pentru că nu suntem conștienți de ea, suntem neatenți la ea, căci ea este), putem ajunge la depresie

și la alte aspecte indezirabile. Totodată, în situația în care, conștienți și animați de puterea noastră, ne dedicăm viața frumosului, scopurilor nobile, iubirii, evoluției, aducându-le în prim-planul vieții noastre și al celorlalți, nu putem experimenta pierderea de sens, pentru că puterea generează resurse continuu. Așa cum am văzut, „sensul” are un rol esențial și în procesul de creație, făcând conexiunea între procesele creative, imaginative și invizibile ale minții și materie. Pierderea lui sabotează procesul și conduce spre ratarea obiectivelor/scopului, spre experiențe mentale indezirabile și inadecvare. Puterea transcende însă orice obiective, dar și golul rămas în urma atingerii acestora, de tipul experienței post-premieră pe care am consemnat-o anterior.

Hawkins susține că artiștii dețin o putere uriașă, ce izvorăște din însuși faptul că aceștia își dedică viața „creației și întrupării frumosului”, iar această sursă perpetuă de putere se asociază (conform studiilor) chiar cu longevitatea și vigoarea, în ciuda faptului că viețile lor nu sunt dintre cele mai echilibrate sau mai ușoare. Plecând de aici, vom investiga în cele ce urmează ce înseamnă puterea în artă, în creativitatea și geniul artistului, astfel încât să generăm o conștientizare prin care să putem beneficia de creativitatea noastră la potențial maxim.

Procesul creativ, mai cu seamă în momentele de vârf reprezentate de revelațiile (*insight*-urile) creative de vibrație Gamma, generează bucurie și fericire. Puterea are capacitatea de a crea aceste sentimente, spre deosebire de forță, care poate aduce cel mult satisfacții de moment, până ce se conturează o nouă nevoie (de mai mult, de mai bun, de altceva, de confirmare, de o altă satisfacție), ceea ce ne amintește de circuitele dopaminice hiperactivate. Iată cum putem contura o primă trăsătură a *puterii artistului*: dedicarea prin motivație intrinsecă actului creației, cu bucurie (necon condiționată), cu un scop superior oricăror obiective.

Artistul, în procesul creativ, captează informații din câmpurile energetice ale conștiinței (câmpul morfic/ cuantic, ce are tot un caracter static și omniprezent și acționează pe

principiul atracției magnetice), iar prin fenomenul de „cauzare formativă” sunt create modele, forme gând/ imagini. În acest model al tuturor posibilităților și universal disponibil din câmpul invizibil, conform *dinamicilor nonliniare*, limitele de percepție fac ca masa de informație să pară haotică, lipsită de logică și de coerență. Cu alte cuvinte, ideile/ formele gând/ imaginile par să ne vină haotic. În procesul creativ, însă, cu ajutorul conexiunilor lungi ale emisferei drepte, în *proces non-liniar, radial*, reușim să descoperim acea coerență interioară în haosul aparent, iar ceea ce vedem cu ochii minții, din ce în ce mai clar, pe baza modelelor noastre interioare ale unor sentimente și valori, exprimăm (exterio-rizăm, manifestăm) apoi în creația noastră. Creația teatrală revelează atât „esența ordonată a experienței umane”, prin intermediul personajelor, cât și universul sau mediul în care trăim, ceea ce se definește ca *frumos*.

Acest proces prin care creatorul transformă haosul în coerență, într-un autentic dat de ordonarea unică prin propriile modele interne, însă cu valoare și adevăr universal valabile (intrinsec), prin care transformă, distilează și condensează cele mai înalte valori spirituale ale umanității în forme materiale, tangibile, ce pot fi accesate de toți oamenii, descrie *esențializarea și personalizarea*, procese ce au ca sursă și confirmă *puterea creatoare*, iar ca amprentă, *frumusețea*.

În capitolul „Puterea în artă”, Hawkins aduce un argument foarte concludent în privința procesului de *esențializare* și a celui creativ în general. El face referire la capacitatea artistului, în acest caz, Michelangelo, de a avea viziunea coerenței ordonate finale (*Pietà, David*) a ceea ce va deveni haosul aparent inițial din forma brută (blocul de piatră/ marmură). Odată ce coerența a fost creată la nivelul câmpurilor subtile ale conștiinței și semnalată prin conturarea viziunii, artistului îi mai rămâne să alinieze planul material cu modelele puternice de atracție din câmpurile morrice. Acest lucru se realizează la nivelul *esenței*, prin *procesul deesențializare*. Creatorul transformă materia, înlătură conținutul nesemnificativ, irelevant, până ce acea

imagine perfectă, esențială, puternică prin intensitatea semnificației și completă intrinsec este scoasă la lumină. Acest lucru ne aduce în conștiință și un adevăr esențial ce poate genera o schimbare de raport, de paradigmă, acela că oricât de tangibilă sau de vizibilă ar fi arta noastră, ceea ce oferim de fapt este o moștenire de ordin interior, care prin puterea pe care o conține influențează, impregnează și transformă realitatea exterioară și realitățile celorlalți. *Cea mai mare putere pe care o putem experimenta constă în a reuși să aducem coerență în haosul cotidian prin puterea frumosului, cu puterea iubirii.*

„Fără iubire nu există artă. Arta este întotdeauna o realizare a sufletului, o îndemânare supremă a atingerii umane, fie că această atingere este una materială sau una a minții și spiritului.”²⁷ Creatorul se dedică cu tot sufletul, cu toată trăirea artei sale, care se naște astfel din iubire și este în esență iubire, pentru că și noi suntem la rândul nostru iubire (în esență), născuți din iubire, indiferent de forma ei de manifestare, conștientă sau nu. *Esența* este iubire, iar iubirea e manifestarea supremă a puterii. Această manifestare are caracterul unui câmp magnetic ce atrage și unește prin simpla prezență intens magnetică. Deplina manifestare a iubirii sau a puterii presupune implicarea autentică și nemișlocită a artistului, prin amprenta sa unică, originală, ce respiră întregul conținut de trăire și semnificație. Acest lucru a fost demonstrat de cercetători prin intermediul unor teste kinesiologice, care au evidențiat diferențe evidente în stările spectatorilor, pe de o parte în legătură cu artă autentică, realizată manual, când experimentau o stare de putere, de vibrație înaltă, iar pe de alta în prezența unei arte intermediare, realizate pe computer, sau când priveau reproduceri sau falsuri, în acest caz înregistrându-se stări de o vibrație joasă, de slăbiciune. Putem deduce astfel că

27. David R. Hawkins, *Putere versus forță. Determinanți ascunși ai comportamentului uman*, traducere de Robert Malischitz, București, Cartea Daath, 2005, p. 134.

atât manualitatea, *amprenta umană*, cât și *originalitatea* și autenticitatea fac parte din arsenalul de putere al artistului. În același timp, acest lucru este o dovadă de netăgăduit că teatrul este o sursă de putere, atât pentru creatori, cât și pentru spectatori, prin iubire, prin prezență și amprenta umană nemijlocită, prin originalitate, ca generator de experiențe unice, de împuternicire, cu caracter unificator.

Așa cum susțineam și anterior, pentru a iniția și a materializa un concept creativ, avem nevoie de motivație. Motivația intrinsecă se corelează cu puterea prin faptul că derivă din *semnificație*. Capacitatea de materializare a unui concept, de a deveni vizibil (din invizibil) se bazează pe semnificația și puterea lui intrinsecă, originală. Unele modele de atracție sunt mai puternice (au o vibrație mai înaltă), iar altele sunt mai slabe (de o vibrație mai joasă). Primele ne împuternicesc, iar celelalte, joase, ne fac slabi, ne poziționează de o parte sau de cealaltă a forței (respectiv contra-forței), în zona de conflict. *Puterea* crește, în mod evident, odată cu alinierea la modelele (atractorii) puternici. Există însă și o tendință a modelelor slabe de a le imita pe cele puternice („drumul spre iad e pavat cu cele mai bune intenții”). Cu atenție, cu prezență, putem diferenția un model puternic, autentic, de un imitator, atât prin calitatea vibrației, cât și prin faptul că modelul slab tinde să argumenteze, să justifice mult, să dovedească ceea ce puterea conține, calități evidente ce pot deveni ele însele argument. Iată cum *puterea, semnificația și autenticul creației au ca fundament modelele de putere la care artistul este aliniat*.

Grația, unanim acceptată ca valoare fundamentală a esteticului, privită în această lucrare ca fațetă a iubirii necondiționate, devine „expresia puterii sensibilității artistice”. Ea se reflectă fie în frumusețea sau armonia liniei, fie în eleganța și rafinamentul stilului, într-o fluiditate armonioasă ce reclamă o lipsă de tensiune și de efort sau în semnificația mesajului. Artistul aliniat la modele de putere manifestă *iubire față viață*, pe care o susține, *iubire de semeni*, cărora le respectă demnitatea, *smerenie*

și *recunoștință*, *generozitate spirituală*, prin capacitatea de a-i susține pe ceilalți și a recunoaște valoarea aportului lor, pentru care le aduce mulțumiri. Un artist mare e conștient că prin harul său are misiunea de a se dedica și a-și dedica întreaga creație unui scop superior, incluziv, spre binele și evoluția întregii omeniri. Chiar dacă forma de expresie a frumosului este un concept subiectiv ce ține de percepția fiecărui spectator, *esența*, bazată pe valori reale, pe modele de putere, rămâne aceeași, puternică în conștiința tuturor²⁸.

Creativitatea, după cum este ușor de intuit, culminând cu starea sa de grație, de geniu, reprezintă „locul geometric al atractorilor energici puternici”. Așa cum am văzut și pe parcursul acestei teze, în procesul creativ artistul experimentează acest fenomen de a capta, prin puterea atractorilor interni, forme idee, imagini, gânduri sau sunete din câmpurile subtile ale conștiinței, din câmpul cuantic/conștiința universală, pentru ca apoi să creeze noi câmpuri morfice, prin care să exprime sau să dezvăluie aceste revelații și adevăruri, acest univers invizibil celorlalți, într-o formă vizibilă, comprehensibilă. Aceste revelații și sclipiri de geniu (de vibrație Gamma) – mai curând neașteptate, surprinzătoare, decât conceptualizate – nu au nevoie de explicații sau completări, au caracterul unui adevăr autolămuritor și întreg. Dificultatea sau arta constă în a-i aduce pe ceilalți în ipostaza de a putea recunoaște acel adevăr. Modul surprinzător, neașteptat, vine din faptul că e nevoie să transcendem raționalul care se luptă și se blochează în argumente, printr-un salt spre modele energetice de atracție superioare celui inițial, un salt în necunoscut, ceea ce numim un *salt cuantic*, pentru a accesa acele informații inedite, valoroase. Ele sunt atrase de noi prin puterea modelelor noastre de atracție, a magnetismului nostru (a câmpului nostru magnetic).

Daniel Siegel susține aceeași idee din perspectiva sistemului mental integral. El consideră că „dispunem de o minte

28. *Ibidem*, pp. 134-137.

cuantică înzestrată cu toate diversele sale proprietăți cuantice, gata să fie activate, dar într-un corp newtonian clasic și într-o lume în care aceste proprietăți mai subtile (deși reale) sunt ascunse vederii”²⁹. Tocmai de aceea artistul, care are conștiința acestor dimensiuni ale Esenței, ale Adevărului, este dator să le aducă în conștiința colectivă spre cunoaștere. Altfel, oamenii nu pot percepe ceea ce se află în afara conștiinței lor. De aceea, de multe ori, oamenii nu înțeleg ceea ce transmite un artist, ca rezultat al conștiinței lui extinse, al atractorilor săi puternici, decât eventual mult mai târziu, când în conștiința lor a mai pătruns informație, suficient cât să fie pregătiți să perceapă măcar parțial mesajul.

Noi emitem în câmp vibrații, în funcție de consonanțele armonice ale atractorilor noștri energetici, a căror putere crește pe măsură ce frecvența armonică este mai înaltă și, prin rezonanță, primim răspunsul pe aceeași frecvență armonică cu întrebarea pe care am lansat-o inițial și care a activat modelul cu frecvența armonică respectivă.

Dat fiind faptul că atât creativitatea, cât și geniul sunt manifestări caracteristice conștiinței umane, iar conștiința are un caracter universal, deducem că ele se pot manifesta ca potențial în cazul fiecărei conștiințe umane. Dacă ele pot fi activate în anumite circumstanțe, atunci putem crea și, mai apoi, dezvolta și conduce spre potențial maxim aceste abilități, așa cum descoperim că ne putem dezvolta și carisma/ magnetismul.

Cel mai frecvent, declanșarea momentelor de geniu este asociată cu o schimbare de percepție, ceea ce presupune fie o schimbare a contextului, fie una de paradigmă, iar uneori ambele. Odată ce beneficiem de darurile acestei iluminări, ale acestei puteri superioare, este esențial să le manevrăm cu respect, să le întreținem, să le alimentăm cu puterea modelelor de înaltă vibrație, începând prin a fi recunoscători. Încercând să le atribuim/ asociem propriului ego, le vom pierde, deoarece ele nu sunt compatibile cu acele vibrații

29. Daniel J. Siegel, *Mintea. O călătorie spre centrul ființei umane*, p. 188.

joase, cu energia densă din arealul forței, a conflictului. Cu alte cuvinte, modelele de atracție puternice atrag *sine qua non*, au un caracter cuprinzător, unificator, incluziv, spre deosebire de cele slabe din structurile egoului, care separă, acționează „în forță”, producând reacție și contraforță, deci conflict. În același timp, dacă forța nu poate include puterea, conflictele egotice sunt dizolvate doar prin incluziune, atunci când sunt cuprinse și învăluite de acele vibrații superioare, de puterea iubirii, a iertării, a bucuriei fără scop sau a compasiunii.

În mod cert, experiența creativității, ca și cea a geniului, sunt de natură subiectivă, însă mai curând ca o mărturie a experiențelor, a vibrațiilor experimentate în câmpurile subtile, superioare egoului. Este adevărat că puterea geniului are ca sursă propria inspirație, propria viziune și că, fiind conștient de acest lucru, geniul este preocupat să își creeze climatul interior favorabil creației și cristalizării ideilor, ceea ce poate arăta straniu sau excentric din exterior, cum neobișnuite par și acele intuiții/ viziuni ce transcend înțelegerea comună sau capacitatea geniului de muncă neobosită, la o intensitate greu de imaginat, însă toate acestea provin tocmai din alinierea la acele vibrații înalte, împuternicitoare, iluminatoare, superioare umbrelor egotice, care de altfel tind să ne tragă înapoi în trecut sau să ne blocheze, să ne paralizeze. De aceea, emisiile geniului susțin viața, iar viața le susține, ele conțin lumina și puterea sursei din care provin, au capacitatea de a releva, revela și transforma, generând evoluție. O altă caracteristică a muncii geniului este aceea că totul pare că e realizat cu ușurință, fără risipă de timp și energie, ceea ce, de fapt, ne apropie de ideea că geniul este o stare de excelență pe care o putem atinge fiecare când, urmându-ne chemarea, ne dedicăm creării împrejurărilor necesare manifestării acestei stări de grație.

Acum că ne-am creat o imagine de ansamblu legată de ceea ce reprezintă puterea pentru un artist și legătura sa indestructibilă, intrinsecă cu proprietățile de a fi magnetic

și carismatic, vom constata că cea de a treia caracteristică necesară, pe care o aduce în atenție Olivia Fox Cabane, decurge firesc din celelalte două, *prezența și puterea*, ca într-un sistem de vase comunicante, în care lichidul purtător este reprezentat de conștiința umană/ universală, iar fiecare ingredient este imperios necesar și are rolul de a potența și susține în reciprocitate substanța rezultată, o conștiință de vibrație mai înaltă, deci mai puternică și, implicit, manifestând un magnetism considerabil (un câmp magnetic amplu, cuprinzător). Acest element este considerat a fi *căldura*.

Din nou nu ne vom referi la fenomenul fizic, deși există fără îndoială o legătură și în acest caz, ca și în cel al „forței” spre exemplu, și am putea chiar să o explicăm, până la un punct, prin termenii termodinamicii. Căldura presupune în esență un transfer de energie între un sistem generator (termodinamic) și mediu, între două sisteme (prin diferență de potențial, de temperatură, de la cel mai cald către cel mai rece) sau între părți ale aceluiași sistem. De asemenea, orice corp, inclusiv cel uman, are anumite funcții de stare precum energia internă și temperatura. Când energia este transformată în căldură, se schimbă atât energia internă a aceluși sistem, cât și a celorlalte sisteme din același mediu/ câmp. Aceleași principii se aplică și sistemelor umane și interumane la un nivel subtil, doar că se nuanțează abordarea. De obicei, în raporturile umane, asociem noțiunea de căldură cu energia vitală (energia/ combustia internă), cu circulația sanguină, cu inima și ritmurile ei, cu bunătatea și cu iubirea. Obişnuim să asociem căldura cu stările și emoțiile noastre și cu intensitățile lor. Spunem astfel „sânge cald” sau chiar „sânge fierbinte” când ne raportăm la un om emoțional, la un temperament sangvinic sau la emoții intense precum furie, entuziasm exacerbat, iubire intensă – „m-am încins”, „mi s-a încins sângele”, „îmi arde inima”. La pol opus, folosim „cu sânge rece” pentru un temperament flegmatic sau rigid, ermetic, dar și „mi-a înghețat sângele în vene de frică”. Voi încerca pentru moment să mă rezum la o formulare a unei definiții mai aproape de contextul nostru, acela de factor generator

de carismă, de magnetism. Căldura umană reprezintă, pe de o parte, confirmarea fluxului vieții și totodată a iubirii și bucuriei de viață, însă e implicit și un mod de a răspunde susținerii primite din partea vieții, prin grijă, prin iubire, în mod ciclic – a primi fuzionează cu a dăru. Magnetismul presupune această emanație de căldură ce îi cuprinde pe cei ce intră în câmpul nostru, atrași tocmai prin această incluziune care se traduce prin faptul că simțim că ne pasă de ei în mod autentic și că ne dedicăm lor prin actul nostru, îl împărțim cu ei, iar ei devin parte integrantă a lui. Energia noastră devine sursă de energie, de emoție, de inspirație, cuprinzându-i, nu venind ca o forță asupra lor. De aceea, căldura este generată de modele de atracție puternice ca iubirea, bunătatea, generozitatea, autenticitatea etc. și are proprietăți magnetice, e un factor generator de câmp magnetic.

Prin urmare, un ansamblu spectacular devine o expresie a puterii, a magnetismului, pe care le revarsă incluziv asupra spectatorilor, atunci când se naște din câmpul magnetic creat prin fuziunea tuturor acestor caracteristici dezvoltate anterior, pentru care toți creatorii și toți cei implicați devin surse și, implicit, responsabili. Cu alte cuvinte, un spectacol autentic, valoros și puternic nu poate fi creat doar prin reorganizare, prin aparenta reconstrucție a formei, mai mult sau mai puțin responsabil, în limita unor șabloane prestabilite de alții pentru experiența noastră personală. El impune asumarea propriului proces, intim și colectiv (împreună cu echipa), în raport cu specificitatea fiecărei experiențe spectaculare, căreia fiecare creator să i se dedice prin propria prezență și coerență, cu întregul aport creativ autentic animat de atractorii puternici, cu iubire și căldură, cu neobosită curiozitate, bucurie și curaj. Consider că astfel de argumente l-au determinat pe Robert Wilson să afirme importanța faptului de a putea povesti spectacolul unui copil, înainte de culcare, chiar dacă e „horror”, astfel încât să poată dormi liniștit. Chiar dacă aceste argumente pot fi corelate cu dimensiunea educațională pe care teatrul o conține, ar fi necesar să fie exprimate prioritar, ca o necesitate

esențială, mai mult sau mai puțin curajos exprimate de către toți creatorii, în unicitatea expresiei fiecăruia, dar ca un fond comun, ca o cale unică spre trezire înspre o percepție reală, spre conștientizare, evoluție și transformare.

Rămânând la același creator de spectacol, Robert Wilson, criticul Alina Epîngeac nota în cartea sa, în raport cu *Sonetele* lui Shakespeare: „Luciditatea acră se estompa, contemplarea rece se topea la *căldura* muzicii și a interpretării fără reproș (a Bufonului – «o bătrânică simpatică, luminoasă, jucăușă, nevinovată, cu ochi blânzi și *zâmbet cald*»), [...] după preaplinul de imagini, lumini, muzică, mișcare și vorbe frumoase [...] când parcă din nimic, din emoție estetică simți cum îți dau lacrimile, tăcem și ne bucurăm împreună... iar sala a uitat să respire”³⁰. Iată un exemplu al dizolvării în Întreg, în *fîrea* pură, eliberatoare, și al fericirii pure prin căldura și magnetismul experienței teatrale.

Din perspectiva scenografică, crearea unui spațiu după repere și șabloane exterioare experienței noastre interioare este contracreativ și reprezintă o tentativă de înșelăciune ce se perpetuează prin faptul că ne înșelăm propriile simțiri, propriul univers interior și transmitem mai departe o minciună, pe care o camuflăm eventual în „iluzie”³¹ – care, în cele din urmă, nu e decât o altă fațetă a minciunii. O încercare de reproducere sau recreare a lumii reale sau imaginate de altcineva, la o anumită scară, convențional, încercând să îi generezi spectatorului impresia realității, este o iluzie în sine. A (ne) înșela simțurile prin iluzie, a ne lăsa furați de strălucire, de monumentalitate iluzorie, copleșitoare (care cel mai probabil provine din faptul că, de-a lungul istoriei, mijloace similare au funcționat ca principale instrumente de manipulare a maselor, fiind astfel adânc înrădăcinate în Inconștientul colectiv), înseamnă de fapt separarea și îndepărtarea de noi, de natura noastră. Această

30. Alina Epîngeac, *Manipularea prin teatru. Criză-creație-catharsis*, București, Editura Universitară, 2020, pp. 250-251.

31. Hans-Thies Lehmann, *Teatrul postdramatic*, pp. 13-14.

lipsă a experienței autentice conduce la atrofierea simțurilor noastre. Sigur că această iluzie poate fi acceptată, chiar primită cu aplauze, tocmai dintr-un reflex al familiarității și, implicit, al unor așteptări congruente presetate, însă e o cale ce nu duce mai departe, nu conduce spre evoluție, nu are sens inițiativ, transformator, ci se consumă doar în acel prezent, ca orice altă experiență formală.

Pe de altă parte, „golirea” spațiului sau abstractizarea (excesivă) îl fac invizibil, ilizibil, ceea ce, în ciuda eforturilor spectatorului de a-l investi intelectual cu semnificație, sfârșește prin a fi necredibil tocmai din incapacitatea de a fi simțit. Astfel, s-a ajuns la o dematerializare excesivă a spațiului, ceea ce generează tot atrofierea simțurilor (prin conceptualizare în exces). De asemenea, se încurajează același fenomen și prin cultura digitală, din ce în ce mai invazivă, transferându-ne imaginația și abilitățile către alte dispozitive inteligente, dar incapabile să simtă și să genereze emoții și senzații reale, care nu pot conține spirit și conștiință.

Toate acestea sunt motivele care au condus către o monotonie spațială și vizuală, o atrofie senzorială, răspunzătoare atât pentru golul interior și senzația de alienare, cât și pentru pierderea valorilor autentice, a reperelor reale – în consecință, spre o *depersonalizare* și chiar o devitalizare, în ciuda invaziei de stimuli și realități iluzorii.

În sens opus, întoarcerea la simțuri, la *esență*, la natura noastră ne ancorează în existență, ne reabilitează percepția și înțelegerea, ceea ce ne reconectează indestructibil și cu creația noastră. Ne întoarcem la esență prin restabilirea raporturilor cu întregul, cu elementele primordiale, cu pământul – cu trecutul, cu rădăcinile –, cu cerul – Sursa, viitorul –, iar la întâlnirea lor, cu prezentul – prin natura și experiența umană, atât în ipostaza creației, cât și în cea a creatorului. Retrezirea, regăsirea simțurilor și a sinelui, a esenței conduce către refacerea echilibrului, transformă haosul în coerență.

Conectați la esența noastră, în coerență, cu simțurile fundamentale treze (cele opt descrise de D. Siegel, cu

ponderea mai mare a celui vizual și tactil), spațiul pe care îl construim devine o transmutare autentică a spațiului interior, prin fluxul coerent ce leagă inima, creierul, ochii (privirea interioară și exterioară) și mâna, în cel mai pur proces de *personalizare*, sub aspectul unicității în Unitate.

Magnetismul (inimii) joacă un rol esențial în acest proces de *personalizare*, cu dublu sens: atât în raport cu spațiul interior și sursa de creație, cât și în raport cu modul în care emitem, cu ceea ce emitem și cu impactul pe care îl generăm în exterior.

Vom începe, firesc, cu universul interior, cu esența creației. Primul pas necesar este reprezentat de *focalizarea atenției*. Unde plasăm atenția, plasăm și energia. Ne aflăm acum în primele două etape ale procesului creativ (prima, după modelul clasic). După cum ne amintim din contextele anterioare, pentru a pătrunde mai adânc în proces, e nevoie să trecem de filtre, de protectorii ce ne sprijină în supraviețuire (de vibrația Beta). Pentru a genera vibrația Alpha, care ne deschide calea spre universul interior/ subconștient, e nevoie să ne relaxăm mintea, închizând, pe cât posibil, accesul stimulilor exteriori, în primul rând prin mutarea atenției de la exterior la interior. Din acest moment, accesul în câmpul posibilităților, către sursa creației, în stări Theta și Gamma, procesul creativ fructuos, miracolele/ revelațiile creative apelează imperios coerența și magnetismul (inimii). Fără să ne deschidem inima, nu ajungem în coerență, în câmp. E necesar să cultivăm energia (de vibrație înaltă, atractorii de putere) în inimă pentru a transmite impulsul la creier. Acest lucru e posibil prin canalizarea atenției la nivelul inimii, însoțită de emoții elevate (ea poate fi susținută și de atingere). Când inima atinge un nivel ridicat de coerență, se amplifică câmpul electromagnetic, iar emoția elevată din inimă este chiar câmpul magnetic (puterea, atractorul puternic) care atrage revelațiile sau ideile creative către noi. Cu cât mai coerente ne sunt inima și creierul, cu atât mai puternic și coerent este mesajul (întrebarea) pe care îl (o) lansăm în câmp și, implicit, cu atât mai clar putem

citi informația din câmp (răspunsul). Acesta e „locul” și „momentul” în care haosul aparent (de informație și energie) devine tot mai coerent, mai relevant pentru noi, ni se configurează acel spațiul interior specific, pe care urmează să îl materializăm (în schițe), prin revenirea la undele Beta din ultima etapă, cea de implementare a procesului creativ.

Am folosit ghilimele pentru coordonatele de spațiu și timp, pentru că în câmpul cuantic se pierde raportul obișnuit cu spațiul și timpul, nimic nu se mai desfășoară liniar, timpul devine infinit într-un prezent continuu, iar spațiul devine prezent prin colapsarea undei în particulă. Noi modelăm timpul și spațiul prin prezența, coerența și respectiv magnetismul nostru.

Din perspectivă cuantică, în vibrația Beta, focusul este pe particulă și, de aceea, în Beta creăm mai multă materie. În Alfa, Theta și Gamma creăm tot mai multă energie și informație, mai multe posibilități și mai puțină materie. Creăm coerență, prin energia/ puterea inimii, schimbăm semnătura electromagnetică, mărimd câmpul electromagnetic. Ideile și imaginile colapsează prin relevanță emoțională, prin rezonanța cu atractorii pe care i-am generat de la nivelul inimii. De aceea, inima este considerată centrul creativității. În aceste momente de creativitate, de stare de flux, simțim bucurie, iubire necondiționată (de tot și toate) și împlinire, avem sentimentul că totul e posibil, prin accesul la posibilități, fără a fi nevoie de efort sau de timp pentru a ajunge la ele, ci doar le atragem magnetic și le colapsăm.

În Theta, creierul conștient/ neocortexul doarme, de altfel aceasta fiind și frecvența din timpul somnului, iar conștientul fuzionează cu subconștientul. În aceste vibrații se dizolvă conflictele, se creează ordinea, echilibrul și homeostazia. Aici se operează în subconștient – în mod evident, cu emoții, cu imagini și simboluri, nu cu gânduri. În frecvențele Gamma înalte, creierul funcționează însă ca un conductor, devine o antenă ce captează frecvența purtătoare de informație și o transformă în imagine, mult mai clară ca în realitate, el descarcă informații din câmp în singularitate.

Se mai întâmplă un aspect fundamental în procesul creativ: se face transferul de la focusul pe trecut la focusul pe viitor, prin acțiunea conștientă din prezent. Cu alte cuvinte, ne desprindem de memorie, nu mai analizăm, nu mai alegem prin prisma credințelor primite din partea altora și ne focalizăm și ne facilităm accesul spre nou, necunoscut și inedit, ceea ce este corelat cu creativitatea, cu inovația. Conform studiilor și măsurătorilor efectuate, creierul nostru are la propriu aspectul unei constelații, a unei rețele luminoase, datorat fluxului electric din conexiunile neuronale multiple, la frecvența înaltă Gamma. De aceea, unele de tip Gamma și respectiv revelațiile creative sunt asociate cu iluminarea. Experiența îmbogățește întotdeauna creierul, însă aportul unor astfel de experiențe creative face cu adevărat diferența în randamentul său funcțional și chiar în calitatea vieții și longevitatea creatorului ce îl posedă. Aceasta se datorează în mare măsură și faptului că produsul final al experienței este emoția, iar emoțiile generate de experiențele creative sunt înălțătoare, vindecătoare, revitalizante și susțin viața. Procesul creativ în sine este un factor generator al neuroplasticității, ca și practica meditativă ce presupune un proces similar creativității, bazat pe aceleași principii și aceleași stări de vibrație ale creierului.

Procesul de *personalizare* începe astfel cu transformarea necunoscutului, a universalului în cunoscut, în personal, a invizibilului în vizibil, în prezent pentru noi, prin magnetismul nostru, prin puterea câmpului nostru magnetic, prin *emisie* puternică, *rezonanță* și *atracție* a ceea ce își va găsi coerența în *spațiul interior*. Modul în care acest conținut energo-informațional este integrat și exprimat în exterior, nivelul de coerență al sistemului de transmisie reprezentat de inimă, creier, ochi și mână (cel puțin în cazul unui artist vizual cum este scenograful) conturează al doilea nivel al procesului de *personalizare*, care rămâne în continuare strâns corelat cu magnetismul, prin toate cele trei aspecte ce îl confirmă: *prezența*, *puterea* și *căldura*. În mod firesc, în perfectă concordanță cu armonia sistemului care l-a

generat, transmitem mesajul nostru, semnătura noastră energo-informațională într-un mod specific, unic. Și în această etapă a personalizării, magnetismul/ câmpul nostru magnetic face vizibil diferența. Cu cât suntem mai conectați (la noi, la mediu/ context și la ceilalți), mai prezenți și mai coerenți (în inima și, implicit, în creierul nostru) și aducem în inimă căldura vibrațiilor înalte ale unui scop mai înalt și ale empatiei, iubirii și compasiunii pentru ceilalți, câmpul nostru magnetic/ magnetismul se extinde, devenind tot mai amplu, puternic și incluziv. Astfel, mesajul nostru va cuprinde receptorii/ spectatorii și impactul va fi puternic, fără să agrezeze, ci va trezi în ei acele vibrații înalte, coerente, din care va decurge firesc și integrarea.

Ceea ce doresc să evidențiez aici este faptul că personalizarea este un proces amplu, complex, corelat indestructibil cu esența noastră, cu procesul de esențializare, ambele aparținând unei dimensiuni profunde ce transcende egoul (cu care ar putea fi indezirabil asociată în special personalizarea, până la un anumit nivel de înțelegere).

Ambele procese au ca sursă Întregul, marea complexitate. Prin urmare, ele conțin Întregul intrinsec, sunt întregi (complete), pline de semnificație și de aceea creează sentimentul de plin, de împlinire. În contrast, egoul operează cu separarea, din care rezultă lipsa, insuficiența sau cauze ale stărilor conflictuale. Din lipsă, transmiți lipsă și în consecință primești ca răspuns/ atragi lipsă – conform Legii universale a atracției. Iată o dovadă a incompatibilității celor două fenomene cu structurile egotice. În plus, egoul („minte egotică”) este construit pe credințe moștenite, preluate din sistemele familiale și sociale, ignorându-ne esența, iar ca structuri exterioare au legătură cu noi doar iluzoriu, prin aparenta percepție exterioară. Neputând fi considerat autentic personal, egoul se referă la rolul pe care îl jucăm inconștient în viața noastră, în societate, pe pilot automat, conduși de cele mai multe ori de emoții de vibrație joasă, un rol (persona) dictat și regizat de alții, construit din limitele noastre, derivate din trecut și din

lipsa capacității noastre de discernământ din perioada copilăriei. Aceste structuri ne-au fost cândva foarte utile în procesul de supraviețuire și adaptare, însă acum, în ipostaza adultului presupus responsabil, independent, ele au caracterul inadecvării, ceea ce generează conflictul (starea conflictuală) și suferința (la nivel mental, emoțional sau chiar fizic). Dacă revenim la raportul nostru cu contextul spectacular, putem considera acest tip de subordonare în care execuți „comenzi artistice” – fără o percepție extinsă și o abordare autentică, creativă, prezentă, coerentă, integrată și responsabilă – ca pe o reală piedică în accesarea esenței și, implicit, în procesul creativ și de personalizare, de exprimare a unicității autentice.

Așadar, facem referire prin această lucrare la dimensiunea „sacră” a artei și a teatrului, pe care Peter Brook o susține, în ceea ce el numește „teatrul invizibilului-care-se-face-vizibil”, fără a ne afilia total și conceptului de „spațiu gol” ca un „spațiu al memoriei”, ci, mai curând, printr-o cercetare interdisciplinară, tributară noilor descoperiri științifice, urmărim schimbarea, evoluția și transformarea, prin rescrierea unor linii de cod ale memoriei, fără a-i ignora aportul valoros în existența și devenirea noastră, în determinarea prezentului. Prin fluxul creat de conexiunea la conștiința universală, Esența creatoare în care totul există într-un *spațiu al prezentului continuu* (timpul-spațiu), accesăm întregul potențial. Trecutul, prezentul și viitorul devenind astfel o realitate unică, fundamentală, toate există în simultaneitate. Susținem un proces creativ conștient, ce integrează totul și nu exclude materialitatea ca finalitate – cu raportare atât pe verticală, cât și pe orizontală – ce are ca scop și efect imersiunea. „Spațiul gol” rămâne valabil ca loc al nașterii creației (vid creator), prin devenirea/ transformarea invizibilului în vizibil ca urmare a unui proces de creație conștient, într-un spațiu spectacular (scenografic) plin de semnificație esențială, cu aceeași capacitate de incluziune a Sursei. Nu „orice spațiu gol” poate avea în sine valoare de spațiu scenografic spectacular, fără a purta amprenta

procesului creativ conștient al unui creator de spațiu și al unui ansamblu spectacular implicit³².

Creatorul de teatru nu este astfel doar un executant (pe orizontală) și nici doar intermediar (pe verticală). Prin cunoaștere, creatorul însuși devine o conștiință extinsă, iar prin câmpul pe care îl generează pe de o parte are acces la informația autentică și este un mediu de procesare și transformare revelatoare, iar de altă parte transmite prin câmpul său electromagnetic spectatorilor (pe care îi cuprinde), experimentând astfel noul, evoluția și transformarea împreună. Așa cum am văzut, din câmp atragem informația prin magnetismul nostru, prin atractori de putere, iar ceea ce atragem, în rezonanță cu ce emitem, sunt tot emoții magnetice și electrizante. În momentul în care revelațiile ne electrizează (și resimțim acel flux în creier, în inimă, chiar în întreg corpul), conștiința se extinde, inima noastră își extinde câmpul magnetic, întregul nostru sistem electromagnetic se extinde și emitem în câmpul extins și incluziv acele emoții magnetice și electrizante.

Perspectiva dezvoltată de Brook, conform căreia arta „îl construiește” pe artist – „dacă e relaxat, deschis și în armonie cu ea, atunci invizibilul îl va lua în posesie. Și, prin el, va ajunge la noi...” – reprezintă fără îndoială un pas evolutiv esențial pentru artistul de teatru, prin „calitatea nobilă a prezenței” și conexiunea în flux cu Sursa/ câmpul creației, dincolo de structurile egotice ale psihismului nostru, însă îndrăznesc să consider că limitează dimensiunea creatoare a artistului. El ne relevă imaginea unui creator posibil inconștient, ceea ce și explică atașamentul față de structurile memoriei. Prin comparație, alți mari artiști contemporani precum Robert Wilson, Ariane Mnouchkine, Richard Foreman, Simon McBurney și mulți alții ce l-au luat ca reper pe Brook duc mai departe demersul său, explorând și alte dimensiuni ale conștiinței prezente și solicită în

32. Peter Brook, *Spațiul gol*, traducere de Monica Andronescu, București, Nemira, 2014, *passim*.

mod imperios o stare de prezență și de conștiință extinsă tuturor participanților la actul artistic. Brook a generat însă o nouă paradigmă – intuită și pregătită de Gordon Craig, la rândul său un ghid pentru primul –, care a cuprins cu magnetismul său puternic întreaga planetă și pentru care, în numele evoluției, îi suntem foarte recunoscători. În conferința ce purta un nume în rezonanță cu teza noastră, „Spre esență”, el a vorbit despre „omul integral, care și-a integrat perfect energiile, degajând, la rândul său, o energie care este transformată, prin intermediul trupului și vocii sale, într-un limbaj plin de sens”³³, în relație cu cel ce nu deține această capacitate și ale căror cuvinte sunt lipsite de semnificație, dar care poate experimenta un moment revelator, când ceva îl atinge suficient de puternic și se poate transforma instantaneu (atunci el experimentează un salt cuantic). Noua sa energie trezită va transforma tot nonsensul în sens. Dar cum poate fi declanșată această miraculoasă transformare, prin experiența spectaculară, atât timp cât pe scenă ipostaza de „vehicul unic” de expresie teatrală este un om banal, „așa cum este el în viață, omul cotidian”, fără conștiința potențialului creator și transformator? Și dacă acea „calitate a vieții lăuntrice” este dată de calitatea energo-informațională a mesajului teatral, transmis fără a fi integrat și recreat prin amprenta de sine, își mai păstrează cuvintele acea forță transformatoare, atunci când „observi că trupul și vocea au funcții diferite”? Cu siguranță, nu, pentru că aceste dovezi ale scindării sunt totodată și dovezi ale inconștienței și, implicit, ale limitării potențialului creativ și transformator, contravenind „omului integral”, generator al creatorului integral ce are capacitatea de a aduce sens și putere de impact prin sine. Oricare ar fi forma noastră de expresie, întotdeauna ne exprimăm doar pe noi, doar prin ceea ce suntem, sunt doar perspective diferite de abordare.

33. Peter Brook, *Împreună cu Grotowski. Teatrul e doar o formă*, traducere de Anca Mănuțiu, Eugen Wohl și Andreea Iacob, București, Cheiron, 2009, p. 71.

În definitiv, orice creator își dedică întregul demers căutării esenței și valorilor sale fundamentale. Fiecare pas înainte spre evoluție generează alți pași, totul este în continuă schimbare, nimic nu se pierde, însă totul este supus transformării, conform legilor universale.

Acest lucru legitimează un nou pas și în creația artistică, teatrală în special, ce se realizează prin intermediul cunoașterii și generează schimbarea de paradigmă, de la *creator inconștient*, pe care arta și memoria îl construiesc, la *creator conștient*, desăvârșit în creația sa, ca urmare a unui proces conștient, asumat, responsabil, generos și incluziv. Acesta din urmă nu doar manifestă, nu doar execută o transpunere a „invizibilului în vizibil”, ci este animat și dedicat intenției de contribuție spre evoluție, în uniune cu toți și toate, fără a aborda o poziție superioară. Prin *esențializare* și *personalizare*, creatorul conștient realizează Esența prin opera sa, împărtășind-o celorlalți responsabil. De aceea, teatrul a devenit o structură imersivă, în care toți suntem cuprinși, experimentând viața esențializată prin teatru împreună, artiști și spectatori, în calitate de co-creatori. Nu mai există un raport de separare, în care Dumnezeu este sus, iar artistul este jos, primind un mesaj (perceput sau nu ca fiind divin, copleșitor sau nu), ci Dumnezeu (Esența Divină, Creatoare, Geniul Universal) se manifestă deplin în tot și toate, se manifestă conștient prin creatorul care poate decoda această totalitate. Acesta îi dă sens și coerență specifică și îi magnetizează pe ceilalți prin câmpul extins al inimii sale energetice, cu iubire de oameni și de esența vie a vieții trezită prin artă în fiecare, artist și spectator deopotrivă.

Rămânem așadar conectați cu Peter Brook, prin îmbrățișarea conceptului de „Artă și inimă” (*Art and heart*), ceea ce ne confirmă prezența pe aceeași cale a unor intenții identice, în definitiv fiind vorba de aceeași esență și, implicit, același adevăr. Brook declara: „Mulți spectatori din întreaga lume vor răspunde afirmativ, bazându-se pe experiența personală, spunând că au văzut chipul invizibilului, prin intermediul unei experiențe pe scenă care le-a marcat viața.

Vor susține sus și tare că, dacă sunt jucate cu frumusețe și dragoste, *Oedip*, *Berenice*, *Hamlet* sau *Trei surori* aprind spiritul și le aduc aminte cât de puțin necesară le este monotonia de zi cu zi”³⁴.

8. Arta cu lumină

În mod cert, creatorul cunoaște lumina (iluminarea), pentru ca apoi să o răspândească pe scenă și asupra spectatorilor, prin mijloace specifice, într-o experiență la care toți sunt părtași și prezenți, pe care toți o trăiesc specific și sunt supuși transformării, în grade diferite.

Cum teatrul implică intrinsec prezența luminii, fie ea vizibilă sau nu (*lumina esențială*), propun să cercetăm puțin această prezență, pentru a înțelege mai bine și raportul față de ea, în contextul nostru spectral și al temei noastre de dezbateră.

Lumina, în forma ei fizică, este un câmp electromagnetic, o undă electromagnetică (James Clerk Maxwell). Câmpul electromagnetic este alcătuit din particule numite fotoni. De aceea, și noi suntem alcătuiți din (bio)fotoni. Fotonul – cuanta de lumină – este particula elementară responsabilă de toate fenomenele electromagnetice. Nu putem vedea fotonii, care se deplasează constant cu o viteză enormă (viteza luminii), fără a se opri vreodată, nu au masă (fiind doar energie) și nu experimentează timpul. Tocmai de aceea, par să aparțină unei alte dimensiuni, din afara lumii noastre, a Universului nostru. Fotonul este particula oricărei forme de lumină, fie ea vizibilă sau invizibilă.

La nivel subtil, invizibil, biofizicianul rus Vladimir Poponin a demonstrat printr-o serie de experimente că ADN-ul nostru influențează materia și lumea din jurul nostru prin câmpul său informațional extins (câmp de torsiune), la nivelul particulelor elementare, al fotonilor. Experimentele

34. Peter Brook, *Spațiul gol*, p. 66.

demonstrează că ADN-ul nostru organizează fotonii (inițial în mișcare liberă) conform structurii sale informaționale, aceștia rămânând astfel organizați (impregnați informațional) și după ce respectiva structură de ADN nu mai este prezentă (de aceea se și numește experimentul „ADN-ul fantomă”). Pe de altă parte, epigenetica ne demonstrează că emoțiile influențează ADN-ul. Noi comunicăm, relaționăm cu lumea și, în cazul nostru, cu spectatorii, prin emoții (tot energie și informație, în esență). Aceste descoperiri confirmă necesitatea unei creații conștiente, cu prezența noastră și influența pe care o exercităm asupra celorlalți, a spectatorilor, prin amprenta noastră energetică. În același timp, lăsându-ne conduși de ceea ce alții au scris ca linii de cod în memoria noastră implicită sau în cea colectivă, amprenta noastră ar fi alterată (și alterantă), în orice caz lipsită de autenticitate, ceea ce am putea numi o „plagiere subtilă”.

Fotonii au atât proprietăți de undă, în timpul propagării libere, cât și de corpuscul (particulă), cel mai frecvent atunci când interacționează cu materia, ceea ce este numit dualism undă-corporcul. Particula este în definitiv și ea doar o vibrație a câmpului cuantic. Interacțiunea fotonilor cu materia ne-o face perceptibilă, vizibilă. De fapt, prin actul „vederii” recepționăm lumină. Cunoscând relația luminii cu timpul, e necesar să înțelegem că prezentul și calitatea informației sunt date de obiectul (subiectul) care a reflectat acea lumină. Când este absorbit, fotonul transmite materiei energia, impulsul și momentul său cinetic. Acestor interacțiuni le datorăm faptul că putem percepe lumea din jurul nostru, undele (radiațiile) electromagnetice din spectrul vizibil (între 400 nm și 700 nm), pe care creierul nostru le transformă, în funcție de frecvență, în senzații vizuale și culori.

În câmpul spectacular, lumina este esențială, însă nu poate spune în sine o poveste fără prezența materiei, cum nici aceasta din urmă nu ar putea intra în percepția noastră fără lumină. Povestea poate fi comunicată și percepută doar prin prezența amândurora, într-un dans direcționat dintre vizibil și invizibil, esențial și neesențial, frecvență (undă)

și vibrație (particulă), lumină și materie, în timp și spațiu, pentru ca, la final, fiecare spectator să rămână sub impresia stărilor create, în propria variantă de poveste experimentată interior, la toate nivelurile, în întregul sistem.

În același timp, există un raport direct proporțional între cantitatea de energie pe care o deține un foton și frecvența undei electromagnetice. Acest lucru este valabil atât la nivel subtil, invizibil, dacă ne referim la iluminarea din Gamma și la frecvența la care emitem prin aceste unde, însă se aplică și în mediu, respectiv în spațiul spectacular. Atunci când concentrăm lumina pe materie, prin această interacțiune (mai ales când este studiată și controlată și capacitatea de reflexie sau absorbție a materiei și posibilitatea de potențare reciprocă) se amplifică unda electromagnetică, informația pe care materia o deține fiind astfel transmisă instant (cu viteza luminii) în câmp, cuprinzând și celelalte corpuri-materie, respectiv spectatorii. Lumina nu conține intrinsec informația, o face însă vizibilă pe cea pe care o deține și reflectă materia. Totodată, un actor poate comunica mai bine, mai mult sau mai puțin convingător, în funcție de factori precum coerența sau gradul de integrare a mesajului său, magnetismul său etc. Atunci când el primește lumina, însă, totul se exacerbează, energia emoției amplifică fluxul vertical ce generează câmpul magnetic mult mai amplu, iar spectatorii, cuprinși de încărcătura energo-informațională din undă, rezonează și răspund prin unda de *feedback*. De aici și expresia „a strălucit pe scenă”.

În aceeași idee, un decor poate fi frumos, funcțional și în lumina relativă din atelier, prin conținutul cu care este amprentat, însă predomină materia, energia e mai densă. Abia când întâlnește lumina din scenă, direcționată cu sens, pentru a-i activa potențialul non-material, devine viu, vibrează, preia proprietăți de undă, de câmp, devine spațial. Se creează astfel trecerea de la preponderent material, decor(ativ), la spațiu scenic, preponderent energie și informație, astfel împlinindu-și menirea, prin întregul său potențial (energo-informațional).

Putem considera că lumina este liantul dintre non-materie (imaterial) și materie și, totodată, calea prin care putem exprima și experimenta dimensiuni temporale și spațiale infinite, în clipa prezentă, aici și acum. Așa ia naștere miracolul, magia în formă pură în spațiul teatral, la care suntem părtași și beneficiari cu toții, creatori și spectatori. Uneori aceste miracole se petrec în liniște nobilă, dincolo de cuvinte (când spunem că „a trecut un înger”), iar alteori sunetul și energia cuvintelor potențează sau completează starea și emoția până la catharsis.

Lumina este acea prezență permanentă ce însoțește scenograful, atât în universul său interior, invizibil (pentru ceilalți), cât și în universul exterior, ce nu ar putea fi exprimat în deplinătatea sensurilor sale fără prezența luminii. Gândim spațiul spectacular, în evoluția sa temporală, direct în lumină specifică, pentru a exprima stările pe care dorim să le transmitem. Cromatica este lumină, texturile și materialitățile sunt gândite în raport cu lumina, proporțiile, volumele, schimbările, transformările, costumele, machiajul, acțiunea, narațiunea vizuală, totul este în raport direct de potențare sau anihilare, de vizibilitate și non-vizibilitate, cu lumina și, implicit, cu umbra și întunericul. Acest joc al luminii cu materialitatea, contrastele puternice sau curgerile line de clar-obscur, capacitatea de reflexie și absorbție, cromatica luminii (din filtrele pe care le folosim) și conviețuirea cu cromatica materiei (decor, costume, machiaj), jocul dintre cald și rece reclamă încă o dată necesitatea unei cunoașteri profunde, ample, prezență și demers conștient, precum și *caracterul transdisciplinar* al acestei arte/ meserii, pe care considerăm a fi justificat să o numim *artă-cunoaștere* sau *meta-artă*. Robert Wilson, adept al „totalitarismului vizual”³⁵, ce a și declarat că gândește „cu ochii”, susține, ca și Appia și mulți alții, că „elementul cel mai important din teatru e lumina. Fără lumină nu există spațiu.

35. Oltița Cîntec, *Teatrografii*, Iași, Timpul, 2008, p. 17.

Lumina e cea care ne ajută să ascultăm și să vedem mai bine [...], mă preocupă încă de la începutul proiectului”³⁶.

Adolphe Appia, ca un adevărat creator al luminii spectaculare, surprinde și valențele *luminii esențiale* într-o viziune mai cuprinzătoare, ca dovadă a cunoașterii Esenței și totodată în armonie cu expunerea noastră. Pornind de la Esență, ca origine a „elementelor *vii*”, el susține ideea că „trebuie să dominăm conflictele, reacțiile, pentru un scop superior”. Apoi, cu perseverență și credință „să păstrăm cu iubire flacăra, dar să purtăm această flăcără cât mai sus, [...] să luminăm cu ea pe aceia care se află în acel spațiu. Ea va aduce lumini nebănuite, va aduce umbre revelatoare, iar noi vom pregăti astfel [...] spațiul nou cerut de dorințele noastre, Spațiu *viu* pentru ființele noastre *vii*”³⁷.

Astfel, ansamblul spectacular este o împletire perpetuă și indisolubilă dintre materie și non-materie. Așa cum noi nu am putea experimenta energia și non-materialitatea ideilor și a emoțiilor fără materia ce ne găzduiește corpul fizic, nici teatrul nu ar putea exista doar material sau doar non-material, virtual, iar noi nu l-am putea experimenta astfel. Scopul și responsabilitatea creatorilor constă tocmai în a găsi forma optimă specifică de conviețuire a celor două componente (spirit și materie) pentru crearea echilibrului și potențarea cunoașterii transformatoare prin actul spectacular.

În spațiul cuantic, există o continuă creație și anihilare a materiei și a anti-materiei, totul petrecându-se/ deplasându-se la viteze uimitoare, greu de conceput pentru mintea noastră. Colapsarea particulelor create la nivel de posibilitate, cu alte cuvinte, transpunerea lor în realitatea perceptibilă și materializarea lor se realizează prin furnizarea de energie, focalizată prin *atenție* și cu *intenție* din acest „vid cuantic”, similar acțiunii prin generatoarele/acceleratoarele de particule.

36. Mihaela Tonitza-Iordache, George Banu, *Arta teatrului*, București, Nemira, 2004, p. 476.

37. Adolphe Appia, *Opera de artă vie*, traducere de Elena Dragușin Popescu, București, Unitext, 2000.

Câmpurile sunt acele aspecte, fie compatibile, fie contradictorii, ce umplu continuu spațiul. *Vibrațiile* (pulsatiile) din aceste câmpuri poartă numele de *corpusul/ particule*. Fizicienii au descoperit foarte multe tipuri de particule elementare, însă pentru contextul lucrării noastre este util să ne raportăm, pe de-o parte, la cele trei ce construiesc întreaga noastră lume, protonii, neutronii și electronii, iar din altă perspectivă, a componenteii energetice (a câmpurilor electro-magnetice), la fotoni. Acestea ne vor ajuta să înțelegem, „să facem lumină” în extinderea perspectivei dincolo de viziunea liniară și materialistă, spre a cuprinde multiplele niveluri ale minții (de altfel, întregul Univers este mental) și în special ale creativității, pe care nu o putem separa de Universul cuantic. Perspectiva cuantică ne lărgeste orizontul de cunoaștere și înțelegere a unei realități mai cuprinzătoare, chiar infinite, deci implicit și al realității noastre creative, al Universului nostru creativ care, de la un anumit nivel/ o anumită frecvență, intră în osmoză cu Întregul (când depășește planul separării). Această perspectivă extinsă definește *creația conștientă*. Fără asumarea acesteia, nu am avea acces la întregul potențial și nu am putea recunoaște ceea ce depășește granițele realității noastre evidente, oricât am visa. Ce e în afara conștienței, a realității noastre, nu există pentru noi, nu poate fi perceput.

O astfel de abordare transdisciplinară ne poate genera o extindere a percepției și, implicit, și o dezvoltare a orizontului creativ. Pentru a ne extinde percepția, este necesară o expansiune a conștienței. Acest fenomen face ca în starea conștienței extinse să putem crea o conexiune între două puncte, între două idei situate inițial cât mai departe una de cealaltă. Ideea constituită prin acea conexiune nu este doar inedită, ci și mai cuprinzătoare și deschizătoare de alte noi potențialuri prin alte noi conexiuni. Anularea distanței dintre puncte/ idei anulează și noțiunea de timp liniar, de care nu mai e nevoie pentru a ajunge de la un punct/ idee la altul/ alta, căci totul se întâmplă cu viteza luminii, deci ele doar devin, există și se transformă fuzional (ca în imaginile

fractale). Astfel, spațiu-timpul devine timpul-spațiu – acel timp al prezentului continuu, în care totul devine, este. Totodată, această transformare corespunde unei stări de coerență, de aliniere până la nivel subatomic. Când câmpul electric este aliniat, câmpul magnetic devine foarte puternic și toate câmpurile magnetice se aliniază pe aceeași direcție, direcționate prin atenția noastră, atât în raport cu atragerea ideilor, viziunilor și soluțiilor, cât și în raport cu manifestarea, în creație și comunicare, către spectator.

Teatrul este arta prezentului și acest adevăr îl diferențiază de toate celelalte arte. Decorul, costumele și recuzita, chiar dacă sunt deja create, prin intenția și atenția inițiale din procesul de creație, ulterior, prin atenția și interacțiunea cu actorul, cu spectatorul, prin lumină, prin capacitatea de transformare și prin mișcare își mențin calitatea prezentă prin permanenta actualizare în interacțiune. Prin energia informațională activă, în raport cu un observator, scenografia își menține caracterul continuu, își afirmă prezența și existența.

Anterior, se poate considera lumina în superpoziție cuantică, însă ea colapsează într-una dintre pozițiile potențiale, în funcție de percepția observatorului și interacțiunea cu actorul/ spectatorul. De aceea considerăm că „actorul îi dă viață”, îi activează potențialul sau îl face să devină acel potențial maxim. În formele spectaculare imersive, spectatorul e cel ce prin experiență directă devine generator și accelerator de potențial nemijlocit.

Orice formă devine pe de o parte în raport cu adevărul creatorului, la nivel de potențial, iar pe de cealaltă parte, în raport cu observatorul. Valoarea de Adevăr Unic, care doar este, fără necesitatea argumentării, se află însă dincolo de forme, este conținut de Esență, de dimensiunea sacră, pe care Peter Brook o numea „a invizibilului ce devine vizibil”. Acesta poate fi captat doar printr-o percepție extinsă a unei conștiințe extinse. Aceste capacități se dezvoltă prin educație interioară, ce reclamă o stare de prezență continuă în percepție și acțiune (manifestare), pentru ca apoi să confere

posibilitatea captării Întregului esențial, respectiv a esenței de dincolo de formele exterioare, de carcasa conceptuală pe care o minte limitată de filtrele inconștiente ale credințelor și tiparelor prestabilite le receptează și interpretează ca realitate unică, evidentă. În lipsa conștienței, a prezenței (de spirit), omul rămâne captiv într-o bulă iluzorie și conflictuală (duală), departe de acel Adevăr Unic. De altfel, transcenderea acestei condiții limitatoare este o necesitate pe care creativitatea o impune, și de aceea o susțin și prin această lucrare.

Deschiderea și curiozitatea unui copil, permanenta întrebare, curajul de a pătrunde în necunoscut și acceptarea acestui disconfort pot deschide porțile cunoașterii și înțelegerii profunde a realității, a Adevărului pe care Universul exterior și cel interior deopotrivă le conțin și le ființează.

Teatrul este o cunoaștere a prezenței, a prezentului continuu, o urgență, o conștiință extinsă, vie, conținătoare de energie și informație a vieții, a umanității, de Adevăr esențial. De aceea, este nevoie de o atenție trează, de un observator la fel de conținător, ca să poată fi înțeles și să poată fuziona și conviețui împreună, așa cum, de asemenea, e nevoie ca artistul să devină spectacolul, să încorporeze aceleași calități, aceleași sacralitate, ca să poată cuprinde și spectatorii în această realitate, iar aceștia din urmă să poată percepe adevărul, sacralitatea acestuia, în care să se recunoască, să se regăsească, dincolo de relativele adevăruri personale. Doar așa, spectacolul poate genera un salt cuantic în conștiința lor, aducând catharsisul și, implicit, transformarea, chiar dacă aceasta presupune și disconfort, chiar suferință sau distrugere – ca în cazul unor credințe/tipare ce se dovedesc a fi depășite sau inadecvate.

Să cercetăm cum se poate realiza o transformare prin extinderea percepției, de la cea limitativă, a filtrelor subconștientului, spre capacitatea de captare a unei realități mai ample, redefinind totodată noțiunea de Adevăr, pentru a putea accepta și valida un adevăr ce poate se afla în afara realității noastre perceptibile.

Din punct de vedere neuroștiințific, orice proces de învățare și de asimilare se realizează prin repetiție și asociere. În același mod, putem realiza și resetarea sau transformarea tiparelor, a modului de a percepe lucrurile și, respectiv, a modului în care acționăm și reacționăm. Ca să depășim aceste tipare, în primul rând se cere acceptarea situației prezente, ca efect al cauzelor trecute, apoi curiozitate, o deschidere către noi perspective poate necunoscute până acum, dar care ne pot facilita crearea unor cauze cu efecte diferite în viitor, aspect posibil prin accesarea cunoașterii. Cunoașterea poate fi integrată doar experiențial. Ceea ce face diferența între bagaj informațional și cunoaștere este experiența, practica. În acest mod, reușim să aducem un alt tip de experiență în realitatea noastră, să trăim o experiență „inedită” suficient de puternică încât să ne zdruncine credințele, să ne punem întrebări despre validitatea acestora și să ne impacteze întregul parcurs ulterior, scoțându-ne din automatismele inconștiente.

Permanentă interogație și reevaluare a valorilor prezente și investigația sunt căi ce ne conduc spre cunoaștere și spre Adevărul care se află întotdeauna dincolo de ceea ce știm deja. Credința și impresia găsirii/ deținerii Adevărului este ceea ce ne blochează căutarea, deci evoluția și, astfel, acel adevăr devine doar o altă credință limitativă. Adevărul este întotdeauna dincolo de ceea ce știm deja. De aceea, calea Adevărului este infinită și necesită căutarea și descoperirea continuă, non-liniară, multi-dimensională și holistică.

Același lucru este valabil și în teatru. Aici intervin procesele de *esențializare* – pentru a accesa un Adevăr mai amplu, universal valabil pentru cât mai multe câmpuri de percepție, care în fapt poate fi recunoscut, rezonează în fiecare om, chinezestic, în planuri mai subtile decât nivelul mental – și de *personalizare*. Prin aceasta din urmă fie adoptăm un adevăr personal, fie ne racordăm la un Adevăr esențial.

Integrarea unei alte realități, a unui alt Adevăr nu poate avea loc fără a crea spațiu pentru aceasta, prin reevaluarea și schimbarea vechilor tipare și cauze ce au condus către

acel adevăr trecut, invalid acum. Presentul este singurul timp în care, conștient, putem genera continuu cauze care să producă, să hrănească acel Adevăr actualizat, acea nouă realitate, până ce devenim acea realitate. Doar atunci o putem manifesta ca atare.

Suntem suma credințelor noastre, a ceea ce am creat, realitatea pe care am creat-o, iar mâine vom fi ceea ce creăm acum, în prezent, singurul timp în care putem să ne manifestăm, să creăm continuu. A crea permanent, a evolua permanent, căutând Adevărul actual, prin transcenderea limitelor și micilor noastre adevăruri și a fi permanent conectați la întreg, la Vidul creator, la Esență generează permanent procesul de *esențializare* și totodată reclamă *creația conștientă*.

Acest proces repetitiv, ciclic – după cum însuși procesul creativ o cere, conștient și în permanent raport cu acel Adevăr mai mare, Sursa – îmbracă haina unui ritual al creației, sacru prin esență și conținut. Iar ritualul sacru este calea regală spre esență, Adevăr și Divinitate. El se manifestă pe orizontală, însă permanent susținut pe verticală, iar puterea generată pe orizontală determină alte conexiuni verticale, în cicluri complete, perpetuate la infinit. Totodată, dezvoltarea pe verticală ne conferă capacitatea de a percepe orizontala într-o clipă, fără a mai necesita o investire a energiei într-un lung proces analitic. Într-un limbaj al creației, toate acestea definesc conținutul/ conținerea, relevanța și fluxul coerent, continuitatea. Acestea sunt caracteristici valabile din orice perspectivă, fie a creatorilor de teatru, fie a spectatorilor în ipostaza lor de co-creatori și, extinzând perspectiva, a oricăror creatori de artă și de viață.

Astfel, extinderea dincolo de limitele perceptuale pe care realitatea noastră evidentă le conferă presupune o extindere a conștiinței și a conștiinței, într-un proces evolutiv, transformator.

9. Fluxul creativ

În acest proces, prima regulă este *prezența*, transferul de la o minte a trecutului (ce rulează permanent pe baza unor repere fixate în trecut – pe memorie), la o minte trează, deschisă, adaptabilă în raport cu reperatele prezente. Aceasta creează permanent prin ceea ce captează prin atenție conștientă, în stare de observator, integrând ritualic (repetitiv) reperatele până sunt complet integrate. Totodată, el acceptă și se adaptează permanentei schimbări, în procese de *update* și *upgrade* permanente, al reperelor de realitate și Adevăr, în contact/ conexiune cu realitatea și conștiința mai amplă ce le conțin. În acest mod, viziunea întregului, energia potențială de creație sunt uriașe, iar puterea de impact asupra realității noastre și a celorlalți, pe măsură.

Principalul efect al acestor aspecte asupra procesului creativ este acela de generare a *stării de flux*. În această stare de absorbire totală, precum cea din *transa creativă*, o stare modificată de conștientă în care timpul își pierde măsura și relevanța, mintea funcționează la maximum fără o percepție a efortului, fără ca oboseala sau diferite „gânduri și senzații irelevante”³⁸ să ne mai poată distra. Tot ceea ce experimentăm în această stare este fericirea (euforia) și o prezență amplificată, în care atenția este total captată de acțiunea pe care o desfășurăm, „perfect acordată la cerințele schimbătoare ale momentului”³⁹. Această absorbire totală/ imersie euforică este asociată de neurocercetători cu cea foame dopaminergică de consum (droguri, alcool), sex sau efort intens, ce devin ușor dependențe. Diferența dintre una și celelalte este faptul că starea optimală de flux (cum o numește Csikszentmihalyi) este un act de prezență activă, conștientă, productivă și benefică, cu potențial evolutiv și transformator, în timp ce celelalte pot altera starea de

38. Mihaly Csikszentmihalyi, *Flux. Psihologia fericirii*, traducere de Monica Lungu, București, Publica, 2015.

39. Daniel Goleman, „Concentration Is Likened to Euphoric States of Mind”, *New York Times*, 4 martie 1986.

conștientă și chiar pe cea funcțională, cu potențial distructiv (la nivel de dependență, sunt în mod evident acțiuni inconștiente și distructive). Această stare optimă modifică percepțiile și „împuternicește” omul/ creatorul, crește gradul de motivație și încredere, înlăturând plictisul dat de monotonia acțiunilor automate sau anxietatea resimțită în momentele de copleșire, de lipsă a controlului.

Pentru ca acest fenomen să atingă potențialul și productivitatea maximă și să nu rămână doar la o capacitate de imersiune, este necesară o disciplină mentală, facilitată de ceea ce Ellen Langer, psiholog la Universitatea Harvard, a numit „atenție completă” și ceea ce eu numesc *creație conștientă*, ce implică prezența activă și atenția totală, neîmpărțită.

Cercetătorul, profesorul și psihologul Mihaly Csikszentmihalyi, cel care a și creat conceptul de *flux* și ale cărui cercetări sunt orientate către creativitate și fericire, atinge aspecte cu adevărat relevante pentru contextul nostru.

El ne prezintă întâi ceea ce nu e *stare de flux*, referindu-se la acea „dezordine interioară”/ psihică generată de informații, de fenomenele ce nu se aliniază cu intențiile, scopul și valorile noastre prezente, care ne perturbă conștiința și, implicit, eficiența printr-un Eu derutat și dezorganizat, stare pe care el o denumește „entropie psihică”. Eu am numit-o stare contra-creativă sau creativ inhibitorie⁴⁰. Această stare activează în general modul de fugă (abandon de sine, scindare) sau, mai mult, pe cel de luptă, în care lupta nu este cu tine sau cu ceilalți, ci în esență este o luptă cu dezordinea, cu entropia, o luptă de recâștigare a sinelui, de control asupra prezenței și atenției/ energiei. Pornind de aici, e nevoie să accesezi starea de flux optimal, congruent cu armonia, homeostazia, bucuria, creativitatea și, în general, cu starea de coerență, de concentrare coerentă – „negentropie”.

În *experiența optimală de flux*, atenția, percepția și energia beneficiază de libertate maximă pentru a fi investite

40. Mihaly Csikszentmihalyi, *Flux*, pp. 60-61.

cu sens împlinitor, integrator, spre împlinirea scopurilor și a potențialului personal.

Același cercetător își îndreaptă atenția și către potențialul evolutiv, de dezvoltare a Eului. El consideră că experiența optimală generează o dezvoltare a complexității Eului, prin acea coerență sistemică integratoare ce caracterizează starea de flux. În viziunea sa, această complexitate este generată prin intermediul a „două procese psihologice importante: *diferențierea și integrarea*”⁴¹. În mod evident, diferențierea se referă la preocuparea față de unicitate, în timp ce integrarea se referă la uniunea cu ceilalți, cu sisteme mai ample, la fuziunea cu alte concepte și idei. Complexitatea Sinelui vine din fuzionarea acestor forțe opuse. Complexitatea, în viziunea lui, se referă la „funcția diferențierii și a integrării informației în conștiința persoanei”⁴².

Revelator pentru mine este faptul că cele două noțiuni sunt perfect congruente cu ceea ce eu am ales să numesc *personalizare* și *esențializare*, abordate într-un context similar, starea optimală de flux suprapunându-se perfect cu conceptul nostru de *flux creativ conștient*.

Astfel, diferențierea sau personalizarea apar din acel tip de raport în care Eul realizează capacitățile sale de transcendere a limitelor proprii, ceea ce schimbă percepția, crește încrederea de sine și, prin urmare, dezvoltă noi capacități, creează lucruri mai încărcate de semnificație și potențial evolutiv și transformator. Brâncuși afirma în acest sens că „simplitatea este o complexitate rezolvată”, ceea ce putem explica prin faptul că doar o conștiință complexă poate accesa esența, într-un proces de esențializare. Abia când „deținem” complexitatea poate începe și procesul de epurare, de scos la lumină esența în unicitate (personalizare), pentru a-i crea spațiu de respirație, de exprimare a puterii de impact intrinseci – în cuvintele lui Antoine de Saint-Exupéry, „[u]n designer știe că a atins perfecțiunea

41. *Ibidem*, pp. 67-68.

42. *Ibidem*, p. 68.

nu atunci când nu mai e nimic de adăugat, ci atunci când nu mai e nimic de scos”.

Totodată, starea de creație conștientă este o experiență optimală, în care integrăm părțile în sistem, atât în raport cu propriul eu și propriul sistem, cât și în raport cu aspectele exterioare, toate aparținând și fiind integrate în sistemul mai amplu/ complex pe care îl luăm ca referință, prin faptul că în această perspectivă este implicată o conștiință extinsă, „deosebit de ordonată” și aliniată.

Frumusețea complexității este dată tocmai de armonizarea și perfecta funcționare sistemică a întregului și a părților. Abordarea din perspectiva separării/ diferențierii ar crea haos, în lipsa emergenței integratoare. Astfel, percepția negativă a complexității poate fi asociată doar cu diferențierea, ceea ce ar confirma doar o percepție limitatoare și incompletă.

Putem considera astfel că experiențele optimale ale creației conștiente, prin procesele de esențializare și personalizare, ne generează starea de echilibru, de coerență și de împlinire integratoare, atât în ipostaza de creator de teatru/ artă, cât și în calitatea noastră general umană prin care ființăm în această realitate. Creația conștientă devine astfel o formă de cunoaștere, de educație interioară, cu potențialități infinite de evoluție și transformare.

10. Terminologie esențială și concluzii ale procesului de creație conștient în unitatea cunoașterii

Pentru mai multă claritate și o bună integrare a celor expuse, ne vom opri asupra unor termeni.

Personalizarea/ diferențierea se raportează în principal la identitatea noastră, ce cuprinde corpul și mintea (mai mult sau mai puțin scindate sau integrate), care implică și limite.

Realitatea este determinată de starea de conștiință a unei conștiințe, care face posibilă orice experiență. Ne raportăm astfel la conștiință ca la realitatea fundamentală.

Conștiința este suma tuturor cunoștințelor și a tuturor experiențelor, realizându-se prin trinitatea corp-minte-spirit. De aceea, ea ne deschide un univers multidimensional (cu potențial infinit), pe care îl putem experimenta și trăi.

Realitatea fundamentală este acel câmp al conștiinței pure, de potențial infinit, răspunzător de creativitate, de sincronicități, de imprezizibil, paradoxal și de transformare perpetuă. Ea este astfel și sursa intențiilor și a atenției. Datorită interconectării indestructibile a acestor experiențe, atunci când intervine o modificare asupra uneia, se răsfrânge asupra tuturor aspectelor. Astfel, dacă schimbi perspectiva și modul de gândire, se schimbă și percepția, implicit și gândurile, emoțiile, creativitatea, imaginile, sunetele și imaginația.

Realitatea fizică este o interpretare perceptuală a conștiinței umane, prin urmare, nivelul de extindere al conștiinței determină și extinderea perceptuală, în raport direct proporțional.

Realitatea perceptuală/ evidentă este determinată de informația pe care o captăm prin intermediul simțurilor – văz, auz, miros, gust, tactil –, iar apoi este procesată și rescrisă (reinterpretată) de creier, ceea ce îi generează limitarea. Astfel, noi experimentăm doar propriile percepții și interpretări ale acestora. Ceea ce se află în afara conștiinței noastre nu există pentru noi. Minte și emoțiile sunt aparente, forme modificate de conștiință.

Atașamentul față de orice formă, fenomen, experiență, mod de gândire, de cunoaștere sau chiar identificarea cu acestea ne limitează.

Doar prin întoarcerea la Esență, la Sursa cunoașterii, a experiențelor și fenomenelor devenim liberi. Acea ipostază ne permite o percepție limpede, detașată, holistică și coerentă. La nivel macro (al Universului) nu există haos, ci totul doar există, unificat, coerent, într-o perfectă ordine care este totuși non-liniară. Aparența haosului este generată tot de limitele perceptuale⁴³. În această ipostază, artistul se

43. David Hawkins, *Putere versus forță*, p. 95.

poate conecta la câmpurile morfice (Câmpul M) sau la cele energetice ale conștiinței (care are capacitatea intrinsecă de a se modifica pe sine), ce stau la baza formelor gând sau a imaginilor (fenomenul de „cauzare formativă”) și, prin acea atracție magnetică, poate capta astfel idei valoroase, iar în conformitate cu dinamicile non-liniare poate transforma haosul în coerență, în ordine și semnificație⁴⁴. La acest nivel esențial, potențialul este astfel infinit și interconectat – cu energia, informația și materia. După cum declara Nicola Tesla, „dacă vrei să înțelegi Universul, trebuie să gândești în termeni de energie, frecvență și vibrație”. Materia este astfel tot vibrație, doar că mai densă, iar informația este legată de frecvență.

Sursa gândului este sursa oricărei percepții, a oricărei senzații sau emoții. Creierul este la rândul său o experiență perceptuală, o altă formă creată, un reper conceptual. Ceea ce este în sine o experiență perceptuală nu poate fi și sursa acesteia, cum nu poate genera nici conștiința.

Esența vitală/ energia forței vitale animă conștiința pură, îi desemnează activitatea acesteia. Ea este o energie subtilă ce cuprinde întreaga înlănțuire a experiențelor și a activității noastre pe toate nivelurile.

Dacă realizăm că, dincolo de narativele noastre mentale, suntem conștiință infinită, vom deține și *cheia creativității infinite*. Aceasta se poate accesa într-un proces de creație conștient, prin care transcendem toate filtrele și narativele din mintea noastră (ceea ce ne spunem și experimentăm), pentru a crea noua poveste pe care dorim să o creăm conștient.

Cu alte cuvinte, e necesar să ne desprindem de memorie, de experiențele trecute, care deja nu mai există, pentru a crea prezent, în raport cu întregul potențial al prezentului și ce e relevant aici și acum. Altfel, prin tot ceea ce experimentăm acum, recreăm, „reciclăm” trecutul ca iluzie a prezentului. Nu putem depăși cu nimic „bula” realității noastre evidente. Acest lucru ne restrânge aria de impact

44. *Ibidem*.

asupra spectatorilor, fără o actualizare și o racordare la timpul prezent și o raportare la o conștiință colectivă, mai amplă, unificatoare, care să îi cuprindă și pe ceilalți.

Când ne detașăm de propriile emoții re-simțite, de propriile traume re-trăite, nu mai re-trăim aceeași viață repetitiv, automat, nu mai re-creăm același conținut în forme mai mult sau mai puțin asemănătoare și ne simțim confortabili cu incertitudinea, cu ambiguitatea, cu nefamiliaritatea, cu greșeala, deci și cu inovația, cu creația autentică. Devenim astfel creatori autentici, poate chiar geniali.

Creativitatea presupune crearea unui context nou, a unor sensuri noi. Creativitatea nu este un algoritm, ci distrugerea/ întreruperea oricărui algoritm. Ea reprezintă procesele de transformare, de descoperire, de schimbare. *Creația conștientă* implică *sine qua non* transcenderea gândurilor, a emoțiilor, a oricăror filtre limitatoare și ajungerea la sursa acestora pentru a genera ceva diferit și nou. În acest demers, *observarea* imparțială, fără judecată, este calea regală spre Esență.

Capacitatea de observare prezentă, imparțială, este legată de focalizarea atenției noastre, de ceea ce putem percepe și capta acum. Unde este atenția, acolo este și energia creatoare. Dacă mintea este în trecut și nu e prezentă, nu captăm nimic. Vom prelua tot aceleași povești re-re-recreate de creierul nostru.

Este relevant ce ne transmite acum costumul pe care îl purtăm, nu ce credem sau știm noi că ar trebui să fie, ce ne transmite acum partenerul de scenă, care nu mai e același ca ieri sau altădată, pentru că e într-un alt context sau moment, în altă experiență, cu altă stare. Totul este în continuă schimbare, de aceea e necesară permanenta actualizare în prezent. Cum rezzonează în mine spațiul, mediul meu acum, cum îl percep din starea pe care o experimentez, ce noi valențe ale sale descopăr prin atitudinea mea prezentă? Spectatorii sunt diferiți, îmi transmit o energie diferită față de cei de la reprezentația trecută. Cum relaționez cu ei, cum îi iau cu mine, cum îi impactez acum? Iată câteva exemple

de interogare, din perspectiva actorului, în contextul teatral, o artă eminamente a prezentului. Desigur, sunt întrebări pe care și le pune și regizorul, scenograful sau coreograful, în momentul în care creează contextul spectacular viu, versatil și adaptabil pentru fiecare moment prezent. De aceea, eu, ca scenograf, am reușit într-un moment dat să înlocuiesc o actriță care s-a îmbolnăvit, în avanpremieră, doar cu o repetiție anterioară de două ore. Deși extrem de emoționată în acea ipostază de vulnerabilizare totală, eram suficient de conectată cu sistemul spectacular și de ancorată în prezent încât să pot recrea și adapta personajul pe structura mea, în raport armonios cu întregul, fără a-l altera. A fost și un risc asumat, o aruncare liberă în necunoscut, însă a devenit o experiență memorabilă, o lecție de asumare, pentru care am primit și aplauze. A fost una dintre marile șanse în care, schimbând perspectiva, am putut accesa o mai bună integrare a întregului și a procesului creativ în sine.

Totul este schimbare și transformare. Ce a fost spectacolul trecut, nu mai este la fel acum. Inclusiv decorul și costumele sunt diferite, în funcție de actor și de ceea ce experimentează acesta în acest moment, în funcție de intenția, atenția și percepția unui observator (spectator) în fiecare moment. Doar esența rămâne neschimbată, iar aceasta se simte dincolo de forme. „Adevărul are ceva care se simte [...], vine de undeva din însuși centrul corpului tău”, declara Bob Wilson în interviul din emisiunea Garantat 100%⁴⁵. Altfel, cunoaștem numai acea esență pe care pică lumina. Accidentele și durerea ne aduc în prezent.

Nu avem limbaj pentru experiențele interioare, iar acelea reprezintă expresia autentică, nemijlocită – „emoția adâncă”, „senzația interioară”, în cuvintele lui Wilson, și măsura adevărului. „Un actor (artist) mare pleacă din interior, nu din exterior” – atunci e adevărat, autentic. Limbajul articulează doar ceea ce percepem. El are un alt înțeles pentru fiecare, în funcție de fondul cultural. Prin

45. V. <https://blog.sibfest.ro/2017/06/18/garantat-100/>.

limbaj transmiți doar ceea ce se află în realitatea ta interioară, narativul tău personal. La fel, și comportamentul sau gesturile devin reacții la ceea ce se întâmplă în interior, indiferent de ceea ce am dori sau intenționa, vor fi o „concluzie interioară”. Doar prin imagini, sunet, energie și vibrație poți accesa zone mai profunde, mai subtile, în raport cu timpul-spațiu.

De asemenea, creația are nevoie de timpul și spațiul infinitului continuu pentru a fi experimentată real. „Ai nevoie de timp ca să reflectezi”, „acordă timp de reflecție”, nu bombardează cu informație. „Dilatând” timpul, până ce îl aduci la valoarea sa reală (acordat la ritmurile naturii, ca în teatrul No), avem timp să captăm, să surprindem tot ce se întâmplă, toate energiile, întreaga informație, în diverse grade de subtilitate, putem experimenta (în timp real), nu doar să procesăm mental, la suprafață. Frecvența creierului se schimbă, din Beta în Alpha și Theta, stări specifice extinderii conștiinței și integrării. „Timpul nu are niciun concept. Asta este ceva ce am experimentat... Să experimentezi ceva, e un mod de gândire”, sugerează Wilosn. Experiența e un act de cunoaștere integratoare. Nu experimentăm la nivel intelectual, accesând doar nivelul mental, ci holistic, la nivelul corpului, la nivelul emoției și la nivelul energiei. La nivel mental, conceptual, tragem doar concluziile.

III

PERSPECTIVARE ȘI FORME DE EXPRESIE ALE CREATIVITĂȚII SPECTACULARE ÎN TEATRUL CONTEMPORAN

1. Suprarealismul în scenografie – forța creatoare liberă și eliberatoare. Suprarealitatea/ supraconștientul sau câmpul cuantic. Suprarealismul și caracterul cuantic al creativității – generator al noilor forme de artă spectaculară

În viziunea holistică a acestei lucrări, nu putem îndrepta atenția către formele de expresie ale artei spectaculare fără a porni de la una dintre principalele surse generatoare ale acestui tip de raport deschis, complex și transdisciplinar, ce încă își face simțită prezența în foarte multe viziuni spectaculare – suprarealismul.

Acesta se naște într-un context prolific și interconectat, în care preocupările și cercetările artiștilor se sincronizează și se întrepătrund cu cele din psihologie prin psihanaliza lui Freud (1904), cu cele din știință/ fizică prin descoperirea cuantei de către Max Planck (1900) sau prin descoperirea teoriilor relativității (restrânse – 1905, generale – în 1915) de către Einstein. În 1907, Picasso dă naștere artei moderne prin lucrarea *Domnișoarele din Avignon*, în timp ce Kandinsky devine tatăl picturii abstracte în 1910. În anii '20, paradoxurile cuantice au demonstrat existența mai multor planuri și moduri de abordare a percepției și a logicii. Din tot acest mediu fecund, clocotind de creativitate, inovație și cunoaștere, în care, la o cercetare atentă, este foarte greu de stabilit cine pe cine a inspirat sau influențat,

dată fiind relaționarea interconectată dintre toți acești creatori vizionari, în 1924 apare, din același cerc de influență, *Primul manifest suprarealist*, semnat de André Breton.

Astfel, este lesne de înțeles tendința către transdisciplinaritate, către abordarea extinsă, intra- și interconectată a viziunii suprarealiste. Inconștientul, adus în atenție și dezvoltat de Freud, devine principala sursă, izvorul inspirației creatoare a suprarealiștilor, din perspectiva lui Breton. Aceștia etalează procesul prin care transformă haosul aparent într-o coerență specifică și autentică, atât prin formă, cât și prin conținut, într-un raționalism diferit, nou și lipsit de prejudecățile și clișeele limitative ale mentalului comun. În viziunea lor, suprarealitatea reprezintă Esența, Sursa și Întregul atotcuprinzător. De aceea, ea nu poate fi exprimată decât în limbajul cel mai aproape de adevăr, în forma și logica sa cele mai pure. Prezența suprarealității și raportul permanent la aceasta confirmă unul dintre pilonii transdisciplinarității, principiul terțului inclus.

După *Al doilea manifest suprarealist* (1929), artiștii afiliați mișcării ating vârful expresiei transdisciplinare, prin fuzionarea teoriei psihanalitice cu cea a relativității și a mecanicii cuantice. De altfel, în tot acest tumult creativ de început de secol XX, atât arta (nu doar prin suprarealiști, ci încă de la impresionisti, care au deschis calea, iar apoi prin cubism, arta abstractă etc.), cât și știința și-au canalizat atenția și preocupările spre ceea ce se află dincolo de aparențe și de capacitatea noastră de percepție prin simțuri. Artă explorează și răstoarnă raporturile spațio-temporale, revoluționează, dezvăluie adevăruri, noi realități, noi perspective, dincolo de realitatea imediată ce se dovedește înșelătoare și insuficientă, chiar dezamăgitoare prin limitarea cunoașterii. Acest fenomen ne confirmă afirmația lui Basarab Nicolescu conform căreia „transdisciplinaritatea este o avangardă generalizată”¹.

1. Basarab Nicolescu, în prefața cărții lui Petrișor Militaru, *Știința modernă, muza neștiută a suprarealiștilor*, București, Curtea Veche, 2012, p. 8.

O altă caracteristică a transdisciplinarității, principiul complexității, ne demonstrează că suprarealismul reușește prin complexitatea sa să își păstreze o identitate clar conturată atât în unicitatea fiecărui artist, cât și în sistemul curentului de gândire, totodată reușind să creeze și astăzi contextul eliberator de creație pentru o mare parte a creatorilor de avangardă din diversele forme de artă, chiar și după o sută de ani, încă hrănind unicitatea în unitate. Acest lucru face din suprarealism o meta-artă.

De altfel, niciun curent artistic nu poate fi comparat ca fecunditate, ca nivel de transdisciplinaritate și noutate, precum și prin capacitatea de autoactualizare permanentă, cu suprarealismul. El este cel ce conferă nelimitarea creativă, inovatoare, chiar și dincolo de granițele artei, dovedind însăși capacitatea prin care viziunea artistică poate anticipa gândirea științifică. Estetica suprarealistă a generat un nou „nivel de realitate a artei și un nou nivel de receptare a acesteia”². Totodată, spiritul complex și ludic afirmă abordarea conștientă a creației.

Creația conștientă în abordare transdisciplinară se sprijină pe trei piloni centrali, cel puțin în acest context al suprarealismului, la care se mai adaugă alte direcții, în specificul fiecărei viziuni.

Primul pilon este psihanaliza, prin care sunt accesate și analizate dinamica psihice inconștiente (proprii sau extinse), ce implică procese de observare activă, conștientizare și transcendere a rezistențelor și a limitelor. Semnalele transmise de inconștient pot fi sesizate și analizate la nivel de gânduri, cuvinte, acțiuni, „acte ratate” și vise, dar mai cu seamă prin formele libere de expresie vizuală precum desenul, pictura sau teatrul. Dalí și Antonin Artaud au fost dintre cei extrem de preocupați de psihanaliză.

Al doilea pilon este știința, care ne ajută să înțelegem în macro și micro modul în care funcționează Universul și lumea. Cel de al treilea este reprezentat de artă în sine, cea

2. *Ibidem*.

care ne susține în modul cum percepem și, respectiv, interpretăm totul. Luând cazuri particulare, cum e cel al lui Dalí, arta sa se îmbogățește, pe lângă domenii precum psihanaliza și mecanica cuantică, cu abordări precum „misticismul nuclear”, geometria sacră – cu origini în Cabala (Kabbalah), ocultism, alchimie și altele. În abordarea scenografică suprarealistă, aceste domenii vin în completarea celor de bază, ce țin de relația cu textul, de relaționarea sistemică, de tehnică, de arhitectură, design de costum sau obiect etc., cu care de asemenea Dalí a cochetat.

Suprarealiștii erau preocupați să surprindă și să exprime non-liniaritatea spațiului și timpului, transcenderea limitelor gândirii liniare, a logicii clasice, descoperind aspecte ale vastității inconștientului, susținând paradoxurile pe care mecanica cuantică le dezvăluie ca formă de manifestare a realității fundamentale, pe care le ameliorează prin principiul terțului inclus.

Giorgio de Chirico, cel ce generează conceptul de *pittura metafisica* în 1917, pentru ca apoi să se alăture suprarealismului, este primul care contrazice legile fizicii newtoniene, distorsionând spațiul, exacerband perspectiva dezvoltându-i dimensiunea infinită și atotcuprinzătoare. Prin jocul luminii și al umbrelor el reușește totodată să surprindă atemporalitatea, anulând astfel percepția liniară a timpului. Toate acestea sunt susținute prin reprezentarea oniricului, a visului lucid ca expresie a inconștientului cercetat într-un proces conștient.

René Magritte, un adept al teoriei relativității, a recunoscut faptul că de Chirico este primul pictor care și-a extins viziunea și discursul artistic dincolo de granițele domeniului său. Interesant este că el aduce în atenția publicului aceste preocupări anterior teoriei lui Einstein, ceea ce ne face să concluzionăm că el se baza mai degrabă pe cunoaștere metafizică și cercetarea empirică în stare de conștiență activă și extinsă.

Această sincronicitate dintre evoluția științifică și cea artistică a provocat cercetători precum Leonard Shlain

la o abordare mai profundă a acestui raport dintre artă și știință. Nu doar că ele se află într-un raport de complementaritate, ci unii cercetători susțin că ele sunt două jumătăți ce creează întregul. Shlain, spre exemplu, susține că acestea reprezintă fiecare câte o emisferă (știința, emisfera stângă, iar arta, emisfera dreaptă) a creierului, de unde putem deduce că împreună pot realiza sistemul mental integral sau integralitatea sistemului de gândire. Tot el susține că artiștii, prin creativitatea lor, au generat idei care au inspirat oamenii de știință și chiar au generat mari schimbări ale lumii și ale istoriei prin faptul că pot articula într-un limbaj specific (vizual) simboluri, ceea ce încă nu poate fi exprimat în cuvinte, aspecte ce încă nu au fost conceptualizate.

Relația dintre artă și fizică, spre exemplu, ne conferă gradul de coerență în ceea ce privește percepția și înțelegerea asupra lumii în care ființăm. Orice dezechilibru în acest raport ar avea ca efect fie rigiditate și goliciune interioară, fie haos.

Revoluția suprarealiștilor, datorată tocmai caracterului lor transdisciplinar, a deschis porți către noi forme de percepție și expresie artistică complexe și inovatoare, determinând astfel, direct sau prin influență, noile tipuri de limbaj și raport, atât în arta plastică, cât și în teatru. Limbajul suprarealist încă reprezintă un mod eficient prin care cunoașterea unificată, ca efect al transdisciplinarității, poate fi accesibilă publicului și spectatorilor prin intermediul limbajului fundamental al imaginilor.

După cum am mai punctat, a exprima o complexitate esențializată presupune să stăpânești acea complexitate. Lucrul acesta este reflectat și în abordarea suprarealistă, care presupune să fi trăit și integrat experiența simultaneității, a continuumului spațiului-timp, ce devine timp-spațiu la nivelul Suprarealității, ca să îl poți exprima coerent, aducându-l în atenția și înțelegerea celorlalți. Doar prin coerența discursului vizual poate fi generată mai departe coerență și în experiența spectatorului.

Plecând de la suprarealism și apoi extinzându-ne la formele spectaculare, remarcăm bogăția și varietatea resurselor

și dincolo de noile descoperiri științifice și cercetarea profunzimilor inconștientului din psihologie. Constatăm, de asemenea, și influențe din cunoașterile străvechi, din metafizică și alchimie, din artă primitivă și din forme de teatru provenite din aceste culturi/ filosofii, precum teatrul chinezesc, teatrul balinez sau cel japonez, care au ajuns astfel și în conștiința creatorilor și a publicului din Occident. Și acestea au avut un aport considerabil în extinderea viziunii și în abordarea holistică, atât pentru suprarealiști, cât și pentru creatorii de teatru, respectiv pentru mentalul colectiv.

Toate acestea au condus către „acea scânteie emotivă”, iluminatoare, ce „reprezintă originea mecanismului fundamental din poetica suprarealistă, cunoscut sub numele de *merveilleux*, care la nașterea sa era asociat cu noua viziune despre spațiu și timp”³.

Urmează să facem o incursiune, analizând viziunea unor figuri reprezentative, din care să extragem câteva repere esențiale pentru demersul nostru.

M.C. Escher a reușit să reprezinte, în lucrarea *Cubul*, superpoziția cuantică, în care același cub poate fi perceput în două moduri, din două perspective diferite în același timp (tehnic, acest lucru se datorează lipsei perspectivei). Această ambiguitate paradoxală poate fi înțeleasă din perspectiva cuantică, pe care avem capacitatea mentală să o și percepem și să o interpretăm astfel diferit. Tot artistul oferă alte indicii ce pot rezolva această ambiguitate, ceea ce demonstrează conștiința actului său și intenția clară în experimentarea și exersarea perceptuală – a sa și a spectatorului. Acest lucru este valabil în fiecare dintre experimentele creative ale lui Escher și ale suprarealiștilor în general – prin integrarea experiențială a acestor cunoașteri, care apoi, într-o abordare transdisciplinară și interdisciplinară, dobândesc sensuri și semnificații multiple și autentice. Ambiguitatea asumată, realizată în urma unui proces de esențializare, generează întrebări și punți de cunoaștere, evoluție și transformare prin potențialitatea multiplelor soluții interpretative.

3. *Ibidem*, p. 163.

De aceea, arta suprarealistă persistă în timp și rămâne o alegere constantă pentru mulți dintre artiștii ce urmăresc o abordare holistică și transdisciplinară cu finalitate integratoare și evolutivă – cu atât mai mult în artele spectaculare, ce susțin astfel de experiențe complexe în care spectatorii sunt absorbiți. În acest fel, și aceștia pot asimila cunoașterea prin experiență directă. Suprarealiștii abordează adesea aceste teme ale prezenței mai multor planuri, ale conviețuirii concomitente a mai multor realități sau a mai multor fațete ale aceleiași realități în acest continuum al spațiu-timpului sau al timpului-spațiu. Tema unirii contrariilor și principiul universal al schimbării și transformării perpetue este realizat ca un firesc al ciclicității universale.

Max Ernst a fost inspirat de imagini științifice contradictorii, ce conțineau în imaginația sa potențialul de a crea prin intersecția lor noi perspective inedite, neconvenționale. El transforma astfel obiectivitatea științifică în viziune proprie, inedită, indiferent de modificările pe care le propune acest act, ca urmare a proceselor de esențializare și personalizare.

Ernst a subliniat limitarea perceptuală prin simțuri în raport cu exteriorul, însă considera ca necesară „limitarea voluntară” a acestora de către artist, pentru a putea accesa bogăția interioară, echivalentă unui nou nivel de percepție artistică. Acest aspect face referire la stările de tip Alpha, Theta și Gamma, specifice procesului creativ și *transei creative*, ce susțin accesul către „ochiul interior”, clarviziune și imaginație, către nivelurile profunde ale subconștientului, inconștientului și chiar supraconștientului. Astfel, el demonstrează că evidențele realității imediate sunt insuficiente în conținut pentru o minte de artist căutător și cercetător al profunzimilor. Totodată, el anulează contrariile pe care le pot presupune la nivel perceptual planurile diferite de realitate prin însuși actul artistic conștient.

Ernst abordează metoda pe care o numim „puzzle mental” și o voi dezvolta în al doilea volum, prin care imagini din diferite publicații științifice, în cazul lui, ce par să nu aibă nicio legătură între ele, vor genera împreună o formă

cu totul nouă, cu conținut și sens unice în creația finală a artistului, ca reprezentare a forței personale din perspectiva unicității. Această metodă își poate găsi mult sens în formele non-liniare ale creației teatrale contemporane.

La Magritte, principalele caracteristici ale operei sale sunt simplitatea și precizia, la care el adaugă elemente ce subminează ordinea inițială, generând astfel întrebări și noi piste de înțelegere potențiale, ceea ce pune sub semnul întrebării modul în care noi ne percepem pe noi și realitatea din jurul nostru.

Pentru Magritte, procesul de cercetare se oglindește în fiecare desen și schiță, nu doar în lucrările elaborate, fiecare reprezentând o poveste în acțiune, o parte din proces. Regăsim acest aspect și în creația scenografică.

Totodată, acest lucru este dovada unei minți/ percepții active în complexitatea sa, ce tinde permanent să relaționeze diversele planuri ale percepției sau ale realității, în sens creativ, presupunând o permanentă interogare, căutare și necesitate de soluționare echilibrantă.

Acest tip de prezență și activitate mentală generează și în receptor/ spectator aceeași stare prezentă și activă a minții, aceeași stare de interogație, precum și nevoia de căutare și realizare a propriilor soluții.

Deși structuri non-liniare, creațiile lui Magritte conțin prin complexitatea și dinamismul lor intrinseci o „narativitate implicită”, misterioasă și magică totodată, ce fascinează și imersează spectatorul.

În acest fel, emanația artistică a creatorului cuprinde în extinderea sa spectatorul, fuzionează prin câmpul creației, iar receptorul poate accesa sensurile pe care întregul proces creator le conține, depășind astfel nivelul de percepție al formei exterioare, finale, ce reprezintă doar o carcasă a procesului și a profunzimilor creatorului.

Teoria relativității este prezentă în opera lui Magritte și a celorlalți suprarealiști. Prin jocul neconvențional al proporțiilor în raport cu firescul și nefirescul, prin consistența materiei și prin alăturarea într-un firesc și nefiresc simultan

al elementelor ce aparțin unor realități diferite, se naște în mod evident contradicția într-o percepție liniară. Toate sunt însă ameliorate integrator prin raportul la percepția interioară a creatorului.

Magritte redescoperă caracterul fundamental al imaginii ca limbaj și înlocuiește conceptul/ cuvântul cu imaginația/ simbolul –, ceea ce în teatru, deși acceptat cu greu, devine un limbaj preponderent și convingător datorită unor creatori vizionari care cercetează noi moduri de comunicare teatrală eficientă și profundă, incluzivă, în noile forme de expresie teatrală.

Preocuparea pentru unificarea contrariilor își găsește expresie și în unificarea zilei cu noaptea, realizându-se astfel acel timp-spațiu, timpul unificat al prezentului continuu, realitatea fundamentală în care soarele și luna, lumina și întunericul conviețuiesc în simultaneitate, dincolo de iluzia noastră perceptuală. Regăsim acest aspect atât la Breton (*Clar de pământ*, 1923), cât și la Max Ernst (*Zi și noapte*, 1942) sau la Magritte, în *Imperiul Luminilor*. Este o temă recurentă în operele suprarealiste, exprimată în diverse moduri și dezvoltată mai apoi în forma cea mai pură și evidentă de Robert Wilson, care își extinde aria în creația multor artiști cu viziune holistică și totodată suprarealistă.

Magritte nu își asumă partea de incursiune în inconștient, de automatisme (modele interne), prin psihanaliză, temându-se de ce ar putea ieși la lumină, aspect pe care l-am dezvoltat anterior, constatând că i-a influențat și creația. El a găsit mult mai potrivită o fugă înspre o realitate mai amplă și iluzoriu exterioară, pe care o consideră infinit mai complexă și, implicit, mai interesantă. Ceea ce a omis însă el este faptul că cele două niveluri de realitate nu se exclud, ci, dimpotrivă, nu există una fără cealaltă. Ele au o conexiune indestructibilă, fuzională, până la identificare – „precum înăuntru, așa și afară”, după cum ne dezvăluie științele hermetice, taoiste sau cabalistice. În cele din urmă, sistemul de referință, de cunoaștere este o alegere ce nu necesită a fi judecată, însă respingerea sistemului ce reprezenta unul

dintre pilonii macro-sistemului care l-a adoptat este și motivul pentru care Magritte intră mai apoi în conflict cu Breton și curentul suprarealist.

El preferă să se raporteze la procesul prezent și continuu ce include o paletă vastă de trăiri, vibrații și experiențe, de iluminări (Gamma), frământări, „dorințe”, „plăceri”, „somniați” și „treziri” – un proces prin care se naște opera de artă, disociat de un conținut, de o istorie preexistentă.

La nivel teoretic, mental, el refuză să accepte ideea că acest prezent este un efect al experienței trecute, o consecință a istoriei fără de care nu ar putea exista – aspect lesne de înțeles prin prisma experiențelor traumatizante din trecutul său, ce au generat un sistem puternic de protecție împotriva suferinței, care însă și limitează, fără acceptare și o integrare totală.

La nivelul creației, inconștientul iese la lumină și în acest caz, ca întotdeauna, prin diversele teme abordate (pe care le-am amintit deja anterior), prin cum sunt abordate și soluționate aceste teme, ce vin cu un sens de sublimare a acelor suferințe profunde. Un alt aspect ce confirmă scindarea este evitarea conceptului de „spațiu unificator” al diversității obiectuale (contradictorii) din „cabinetul curiozităților”, în locul caracterului incluziv, fuzional, accentul fiind pus tocmai pe spațiul ce le desparte, pe care îl numește „spațiul interstițial dintre obiecte”. Acesta intră în conflict cu principiul fundamental al corespondențelor universale, pe baza căruia se crează o teorie conform căreia niciun fenomen natural nu poate avea loc izolat de spațiul înconjurător.

Dacă suprarealiștii sunt preocupați să creeze conexiuni ce par de multe ori imposibile, descoperindu-le pe cele mai ascunse și mai greu accesibile, inclusiv între obiecte alăturate întâmplător, Magritte rămâne subordonat nevoii sale de control, creând fiecare obiect cu intenție și plănuiind minuțios ansamblul creației, fără a lăsa loc necunoscutului creator să-l surprindă. El renunță astfel în lucrările sale la principiul discontinuității, ce dezvăluie prin libertate surprinzătoare continuități și coerențe inedite.

Nimic nu ne poate însă știrbi aprecierea față de valoarea creației sale și tocmai astfel de problematici ne fac sufletul să vibreze în rezonanță. Putem astfel sublinia și calitatea de *trigger* (declanșator) a artei pentru propriile traume/ suferințe.

Am adus în lumină aceste aspecte pentru a păstra coerența demersului și, totodată, pentru a atrage atenția asupra acestui tip de abordare în raport cu creația, pe de o parte, și cu asumarea responsabilității propriilor istorii și structuri interioare, în ceea ce privește creatorul de teatru și influența pe care acesta o exercită asupra spectatorilor.

Magritte mai folosește două procedee pe care le regăsim în abordarea scenică, și anume *trompe-l'œil*-ul și principiul ramei în ramă (întrămarea interioară), devenit la Brecht „teatru în teatru”, fiind ușor să generăm corespondențe între cei doi, să descoperim conexiuni la un nivel mai extins. Și Brecht exclude dimensiunea empatică, creând un cadru critic, provocând publicul nu numai prin divertisment, dar și să gândească științific. Câteodată, acesta ascunde identitatea interpretului în spatele măștii/ machiajului, cum și Magritte o face în creația sa, în diverse ipostaze, precum cea a siluetei bărbatului cu melon – fie văzută din spate, fie reprezentată doar ca un contur sau ascunsă după un măr etc. În lucrarea *Sărutul* (1928), chipurile sunt chiar acoperite cu drapaje, care, de asemenea, par mai degrabă să separe, chiar să sufoce, decât să creeze starea conexiunii și a uniunii prin iubire.

Ne vom apropia și mai mult de universul spectacular abordându-l pe Salvador Dalí, ca personalitate artistică vizionară, complexă și transdisciplinară, ce a experimentat aproape toate domeniile de manifestare artistică, până la a deveni primul artist care s-a expus pe sine.

Dalí este fascinat de noile perspective asupra realității, „noua geometrie a gândirii”, pe care fizica cuantică o propune, pentru ca mai târziu (în perioada newyorkeză), impactat de bomba atomică și de efectele nocive pe care le poate avea dezvoltarea fizicii nucleare, lucrările sale să suporte o transformare – de la ceasurile în proces de topire

continuă și realități diferite în conviețuire simultană, ca manifestări curajoase și lucide ale inconștientului, la acele lucrări în care subiectele sau obiectele vor fi descompuse în multiple particule plutitoare, în suspensie.

Deși foarte conectat la noile descoperiri științifice, el se bazează mai degrabă pe o cunoaștere intuitivă și imaginativă decât pe un studiu științific aprofundat. Această calitate este foarte apreciată chiar și de contemporanii săi din lumea științei, totodată prin aceasta el păstrând prospețimea aplicată a operei sale și crescând potențialul de transmisie și impact asupra mai multor consumatori de artă.

Dalí este fascinat de discontinuitatea și de non-liniaritatea materiei, dar și de structura sa nemanifestată, ceea ce demonstrează un proces intens de cercetare în privința esenței universale. El îi recunoaște pe impresioniști ca fiind deschizători de drumuri, prin diviziunea luminii.

Acest principiu fizic a avut un mare impact asupra operei multor artiști. Dintre aceștia, aș dori să îl menționăm pe Picasso, prin relevanța abordării sale în contextul demersului nostru. Acesta abordează teoria discontinuității materiei cu un sens „reintegrativ al realității”, prin esențializare și personalizare. Fragmentarea din lucrările sale păstrează astfel unicitatea prin caracterul figurativ al elementelor componente, integrate într-o realitate mai amplă, pe care o reprezintă.

Cu alte cuvinte, chiar dacă la nivel micro sistemul nostru are caracteristicile și consistența materiei universale, a macro-realității, ne păstrăm unicitatea conform principului unicității în Unitate.

Dalí consideră că această abordare a complexității pe care suprealismul o propune necesită a fi susținută de capacități de geniu, talent și abilități consistente ce țin de tehnica de reprezentare – precum desenul, pictura, scrisul, modelajul etc. –, abilități imperios necesare și pentru procesul de asimilare, de integrare a informațiilor subtile și complexe de către artist, nu doar cu valoare estetică. Totuși, prin reprezentare, artistul își face vizibilă cunoașterea,

generând și un impact considerabil asupra publicului, tocmai prin amprenta sa puternică și convingătoare din experiențele interne, pe care o produce și forța de incluziune pe care opera o conține – mai cu seamă în formele 3D, spectaculare, prin care se exprimă artistul scenograf.

Dalí urmărește atât unitatea interioară cu „divinitatea proprie”, cât și integrarea în macro-realitate prin prezența supra-realității în tot și toate, unind până și fenomenele paradoxale.

Dacă în prima etapă (cea suprarealistă) Dalí era fascinat să creeze „iconografia lumii interioare”, inspirat de lumea inconștientă pe care Freud o propunea spre cercetare, deși nu a abandonat această direcție a psihologiei, pe parcurs ce descoperirea mai mult din noile revelații ale fizicii, a fost tot mai fascinat să dea forme acestei complexități, care îi hrănea imaginația și setea de cunoaștere și care, de altfel, s-a extins asupra întregii mișcări (*Manifestul anti-materiei*, 1959). Astfel, teme precum super-poziția cuantică, în care particula poate experimenta două stări diferite în același timp, sau puterea atenției focalizate a observatorului de a face ca un obiect să existe într-o formă specifică devin predilecte. În cele din urmă, Dalí percepe psihologia ca reprezentând comportamentul uman în raport cu această realitate fundamentală, pe care fizica cuantică o revelează. Aceasta devine o cale de extindere a percepției, a conștientței și conștiinței, depășind limitele realității evidente, iar împletirea celor două cunoașteri conduce către împlinirea prin *cunoaștere unificată*.

Acest adevăr dovedește necesitatea abordării lor fuzionale într-un demers complet, ce are ca preocupare, scop și finalitate omul și înțelegerea vieții, cum este cu atât mai mult cazul în situația demersului artistic teatral.

Iată cum putem sesiza că, așa cum a constatat și Irina Mavrodin, avem de a face cu „o fertilizare fără precedent a actului creator care, prin suprarealism, se deschide în toate și spre toate sensurile”⁴, ceea ce conduce către paradigma

4. Irina Mavrodin, „Viața conceptelor: dadaism, suprarealism (II)”, *Convorbiri literare*, nr. 11, noiembrie 2004, p. 18.

pe care o susținem, de *unitate a cunoașterii prin creație conștientă* și responsabilă.

Dalí este un maestru al tehnicii asocierilor de idei (preluată de suprarealiști de la Pierre Reverdy și folosită cu predilecție), ce poate fi considerată expresia pură a creativității. Astfel, creația are cu atât mai multă forță evocatoare, de impact, pe mai multe planuri (emoțional, mental și spiritual), cu cât conexiunile sunt realizate între realități mai îndepărtate, reușind totodată să genereze o coerență justă și inedită. Chiar dacă susțin și păstrează caracterul spontan, involuntar, de impuls inconștient, ulterior ele suportă intervenții raționale, necesare de altfel în realizarea sensului, a semnificației finale ale creației – ceea ce o distinge de delirul nevrotic, cu care suprarealiștii, și în mod special Dalí, cochetează ca într-un mers pe sârmă, asumându-și astfel riscul și curajul pe care demersul creativ îl presupune.

Nu întâmplător, metoda pe care conștient a creat-o Dalí ca fiind una „spontană, de cunoaștere irațională, bazată pe obiectivitate critică și sistemică a asociațiilor și interpretărilor delirante” este numită „paranoia critică”. Ceea ce el numește „paranoia” este o construcție logică cu sens creator, care nu se confundă cu cea din istorie sau cu delirul. De fapt, ea face referire la ceea ce eu am numit *transă creativă*. Aceasta îl susține în ambiția sa de cunoaștere a iraționalului și a invizibilului, pentru de a-l aduce astfel în lumina conștiinței proprii și a celei colective. Totodată, el vizează și o extindere a percepției, fapt confirmat prin metamorfozele sale perceptuale. Prin toate provocările la care recurge, prin care accesează diversele planuri de percepție și înțelegere ale publicului, Dalí deschide multiple porți de abordare creativă cu efect transformator, reprezentând o sursă inepuizabilă de inspirație pentru creatorii oricărei forme de artă, și mai cu seamă pentru cei în raport direct cu spectatorul, cum este teatrul.

În 1939, Dalí își începe și experiența teatrală, realizând prima scenografie pentru Balets Russes, cu *Bacanală* (*Bacchanalia – Venusberg*), pentru care a scris și libretul,

pe muzica lui Richard Wagner, la Metropolitan Opera din New York, în coregrafia lui Leonide Massine.

Deși inițial l-a avut ca mentor pe Picasso, ulterior s-a creat un raport concurențial și contradictoriu între marii artiști. Ceea ce a reușit să restabilească o conexiune între cei doi a fost scenografia spectacolului *Le Tricorne* de Manuel de Falla, chiar dacă la 30 de ani distanță.

Picasso a creat decorul, costumele, machiajul și chiar a creat noi personaje, pentru care Falla a mai scris muzică, determinat de creațiile lui, pentru spectacolul care a avut premiera în 1920, la Paris, și în 1921, la Madrid. Astfel, prelungirea timpului prin muzică crea răgazul spectatorilor de a admira în voie fundalul pictat de către artist. Picasso mai crease scenografia și pentru *Parade*, în 1917, primul spectacol al celor de la Ballets Russes, pentru care libretul a fost scris de Jean Cocteau, pe muzica lui Erik Satie.

Revenind la Dalí, după succesul răsunător al primei variante de spectacol, care a avut și valoarea celebrării finalului de război prin bucuria artei, s-a dorit o reiterare a acestui succes și în America, după cel de Al Doilea Război Mondial. Astfel, Dalí, alături de colaboratorii săi, coregraful L. Massine, de Falla și Ballets Russes de Monte Carlo, realizează în maniera sa și totodată într-un specific spaniol decorul și costumele pentru producția din 1948-49, care la sugestia lui a primit și o a doua variantă de nume, *The Miller's Sacks (Sacii morarului)*. Și publicul românesc a beneficiat de lucrările celor doi artiști – atât de spectacole, cât și de creațiile ulterioare pe tema *Le Tricorne* – în cadrul expoziției organizate de Art Safari, bazată în principal pe colecția lui Manuel de Falla, ce a fost curatoriată de Oscar Carrascosa.

Dalí a mai realizat în acea perioadă și scenografia pentru spectacolul *Don Juan Tenorio*, în regia lui Huberto Perez de la Ossa, în 1950.

Anterior, a mai realizat *Tristan și Isolda* (1944), cu Leonide Massine, și *Labyrinth* (1941), la care, ca și la *Bacchanale*, a scris și libretul.

De asemenea, el a fost implicat și în spectacolul lui Peter Brook, *Salomé*, în 1949, iar 1953 a realizat *The Harversters*, un frumos proiect în coregrafia lui Serge Lifar.

În 1961, Dalí și-a încheiat experiența cu lumea baletului colaborând cu Maurice Bejart pentru spectacolul *Galla*, la Veneția.

Putem remarca aceeași oscilație dintre planurile de realitate – teluric, oniric, cuantic și mistic – în toate formele de expresie pe care alegea să le experimenteze. Tocmai prin complexitatea și ambiguitatea rezultate în urma acestei fuziuni, el reușește să fascineze și să imerseze, generând o mare putere de absorbție a spectatorului.

Casa sa muzeu de la Figueras este concepută ca un organism dezvoltat prin viscere, afect și mental – planuri ce reprezintă cele trei structuri ale transcreierului –, o realitate unică ce include multe alte realități, o structură sistemică de instalație imersivă, în cele din urmă. De aceea, ea are capacitatea unui ansamblu spectacular, a unui univers imersiv și incluziv, în ciuda unicității sale, ce a generat reale salturi cuantice în conștiința spectatorului, odată ce acesta își abandonează propria realitate, lăsându-se absorbit de emanația daliniană. Același fenomen se manifestă și în cazul Expoziției retrospective Dalí de la centrul Georges Pompidou, încă de la intrarea prin sasul în formă de ou, continuând incursiunea prin tot universul ființei și prin inima artistului, pentru a se finaliza în „creierul” acestuia. Un flux ascendent, evolutiv, între personalizare și esențializare, între subconștient și câmp cuantic unificator, Dalí și-a expus calea cunoașterii și a devenirii sale, oferind-o oamenilor într-o abordare specifică, imersivă, trezind astfel potențialuri de cunoaștere și în spectator.

Fascinat de lumea filmului, Dalí colaborează cu Luis Buñuel pentru filmul *Câinele andaluz și Vârsta de aur*, cu Alfred Hitchcock la *Spellbound (Fascinație)* și cu Walt Disney la două proiecte care însă nu s-au finalizat niciodată.

Dalí este totodată primul artist care se expune pe sine, se vulnerabilizează, chiar dacă într-un mod ce poate a și atras acuzații de exhibiționism, narcisism sau megalomanie,

creând ceea ce se vor numi happening-uri și *performance art*, care au rămas filmate și au fost expuse în lumea sa teatral-expozițională.

Astfel, putem face treptat trecerea către formele de artă teatrală începând cu primul „import” din lumea artei, instalația și respectiv teatrul-instalație, inițiate tot de curentul suprarealist în primă fază și care sunt amplu reprezentate în creația daliniană și extinse în expresia suprarealistă.

Dalí este totodată în acord cu artistul polyvalent și regizorul suprarealist Antonin Artaud, prin necesitatea distanțării față de realitatea imediată, pentru a putea accesa „logica fantastică, interioară și spirituală” a imaginii filmice, a cărei spiritualitate o declară ca fiind incontestabilă.

În teatru, suprarealiștii eliberează scena de rigorile oricăror reguli prestabilite, pentru a o transforma într-un univers al nelimitării imaginative, prin intermediul convențiilor declarate.

Ei își manifestă fanteziile suprarealiste cu precădere în teatrul „Alfred Jarry”, fondat de Artaud, preocupați să aducă în scenă „illogicul” sau logica atipică, prin care elogiază imaginația și nebunia.

Conceptul cheie este „folosirea rațională a neverosimilului” – „dramaturgia alegorică”⁵.

Non-liniaritatea narativă a acțiunii scenice este caracteristica noii dramaturgii propuse. Prin juxtapunerea celor mai diverse medii și planuri ale realității, se realizează o apropiere de universul filmului printr-o structură filmică a teatrului. Visul devine însăși drama – acel vis lucid experimentat intens, real, contrar stării de visare simboliste.

Un alt profet al regiei și teatrului din contemporanitate, o altă figură a complexității transdisciplinare ce s-a extins în multiple arii de expresie, fiind regizor, scenograf, grafician, actor, dramaturg, poet și scriitor, în orientarea sa spre o *unificarea cunoașterii*, a fost Antonin Artaud.

5. Marie-Claude Hubert, *Marile teorii ale teatrului*, traducere de Doina Nicoleta Mitroiu, Iași, Institutul European, 2011, pp. 249-251.

Artaud, prin „teatrul cruzimi”, face apel la „limbajul teatral pur”, la experiența de dincolo de cuvânt, inspirat de puritatea metafizică exprimată în spectacolele balineze.

Prin conceptul de „teatru ciumă”, Artaud încearcă să explice că, asemeni unei boli, teatrul este o expresie a zburciului interior, a mediului psiho-emoțional intern care, într-o abordare holistică, necesită cunoaștere pentru a fi înțeles (ca mesaj), integrat și, respectiv, soluționat.

Cunoscând și controlând sistemul energetic al corpului ca mediu de manifestare și, prin analogie, sistemul spectacular (reprezentat și prin dinamica emoțională, prin preaplina interior), Artaud susține că astfel are capacitatea de a induce spectatorului o stare de „transă magică” – ceea ce noi putem asocia cu inducerea lucidă a *trasei creative* prin creație conștientă, realizând astfel Uniunea intra- și interumană și, prin extindere, cea universală – Unitatea cunoașterii.

Creatorul suprarealist consideră că arta nu este doar o reprezentare imitativă a realității imediate, a vieții, ci „viața este imitarea unui principiu transcendent cu care arta ne repune în legătură”⁶.

Artaud visează la un spațiu spectacular în care spectatorul să fie în mijlocul acțiunii scenice, astfel încât să aibă o experiență perceptuală completă, sferică, perspectivă ce a inspirat în abordări ulterioare creatori precum Adriane Mnouchkine sau alți artiști similari care se exprimă prin formele imersive contemporane.

„Mișcarea Panique”, de sorginte suprarealistă, a pornit tot de la Artaud și pare să cuprindă întreaga complexitate experimentală a preocupărilor grupării suprarealiste. Tot de la Artaud pleacă și ideea de teatru de improvizație, ca mod de a schimba lumea prin a trăi și a acționa în prezent, preluat în contemporaneitate de Mnouchkine sau de Julian Beck și al său Living Theatre.

„Poezia limbajului” este astfel înlocuită de Artaud cu o poezie spațială, „o poezie pentru simțuri”, posibilă doar

6. Apud *ibidem*, p. 264.

prin prezența activă, care ține de un limbaj vizual, de un „limbaj al semnelor”, cum îl numește el⁷.

Am putea conchide prin faptul că Artaud și suprarealismul promovează nelimitarea prin unificarea cunoașterii, prin esențializare, ceea ce determină unificarea spațio-temporală infinită în desfășurarea continuă a prezentului prin mișcare multidimensională. Astfel, spațiul spectacular este unic, în el toate există și se pot manifesta, iar costumele nu pot fi reduse la o realitate limitată, purtând aceeași amprentă a universalității și, totodată, a ancestralului. În acest context, sigur că imaginea devine principalul mijloc de expresie, singurul mijloc ce poate cuprinde întreaga complexitate pe care suprarealiștii își propun să o capteze și să o evoce în maniera imersivă specifică. În fapt, doar prin experiență totală spectatorul poate percepe și integra noi forme de realitate nefamiliare, ce afirmă o logică atipică față de experiența lui anterioară.

Artaud considera că, în starea de declin în care se află societatea, metafizica e necesar să ne pătrundă în spirit prin toți porii, un context pe care numai arta îl poate genera, ca formă dezirabilă de a experimenta cunoașterea sau ceea ce el numește „teatrul cruzimii”. Ca alternativă a stării transcendente de viață, oamenii vor căuta transformarea, mai mult sau mai puțin (in)conștient, în suferință, în conflicte, în moduri distructive ce creează iluzia eliberării sau în haos.

Artaud consideră că, în lipsa imaginii, adică a imaginației, teatrul bazat pe cuvânt devine doar un „imens proces verbal psihologic de constatare”⁸. E o perspectivă ce pare a fi acceptată și integrată, iar acest lucru poate fi confirmat prin orientarea ulterioară a creatorilor către un teatru de imagine. Teatrul cruzimii trimite la a merge până la capăt în descoperirea și uzitarea mijloacelor prin care sensibilitatea să fie trezită și experimentată total, prin imersiune și fuziune cu

7. Antonin Artaud, *Teatrul și dublul său urmat de Teatrul lui Seraphin și de alte texte despre teatru*, traducere de Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu, București, Tracus Arte, 2018, pp. 42-43.

8. *Ibidem*, p. 194.

forțele de acțiune ale spațiului spectacular: „Vreau să ating, mărturisește el, dincolo de bine și rău, acea noțiune de viață universală care comunică atâta forță Misterelor din Eleusis”⁹.

În întreaga complexitate a viziunii sale, Artaud găsește o rezonanță cu totul specială cu Balthus, cu care colaborează ca scenograf.

Ghidat de cunoașterile ancestrale de care este atras, Artaud își propune ca scop necesar atingerea tuturor nivelurilor ființei – corp, suflet/ emoție și spirit/ minte –, printr-un „teatru integral”.

El descoperă capacitățile transformatoare ale teatrului, într-o formă de „teatru alchimic”. În mod evident, forma pe care o propune este aceea de *teatru cunoaștere*. De altfel, el consideră că „teatrul este în realitate geneza creației”¹⁰.

Viziunea lui Artaud este în perfectă rezonanță cu cea a lucrării prezente și, mai mult decât atât, ea reprezintă un puternic declanșator și, respectiv, o influență covârșitoare asupra formelor de expresie spectaculară viitoare, ale contemporaneității noastre, ce urmează să le prezint.

2. Creația colectivă – generatoare a noilor forme spectaculare. Teatrul instalație/ instalația teatrală

Vom reveni la spațiul spectacular contemporan, pentru a înțelege aplicabilitatea și necesitatea teoriilor susținute anterior, precum și necesitatea acestei abordări holistice, experiențiale și integratoare în cadrul domeniului artelor spectacolului și, în mod expres, al scenografiei.

Instalația în artă se referă la o formă de expresie artistică care implică crearea unui mediu sau a unui spațiu tridimensional într-o galerie, muzeu sau într-un loc public, care îmbină fuzional mai multe medii, mai multe elemente aparent distincte, dar care, legate prin esență, doar

9. *Ibidem*, p. 209.

10. *Ibidem*, p. 271.

împreună pot comunica mesajul integral. Este o formă de artă contemporană care se diferențiază de arta tradițională prin faptul că nu se limitează la o lucrare statică, ci implică spectatorul într-o experiență interactivă și imersivă. Opera de artă suportă o transmutație de la un „cadru pictural”, bidimensional, la un cadru tridimensional, incluziv, care absoarbe spectatorul, pentru care opera devine o experiență.

Spectatorul poate fi implicat prin incursiunea și cercetarea îndeaproape a mediului, fiind surprins permanent de ceea ce descoperă pe parcurs, sau poate fi solicitat să acționeze în așa măsură încât experiența să devină *happening*. Instalația poate presupune astfel o stimulare complexă, multisenzorială.

Instalația are o calitate sistemică. Astfel, fiecare parte și element conține esența, mesajul întregului, iar întregul cuprinde semnificația fiecărei părți. Acest lucru îi conferă integralitatea, care reprezintă mai mult decât suma părților. Acest aspect este susținut și de Clair Bishop: „Arta instalațiilor creează o situație în care privitorul intră efectiv și insistă ca această experiență să fie văzută ca un întreg singular”¹¹.

Arta instalației generează o schimbare consistentă de raport, de la percepția vizuală a formelor din exterior la o percepție extinsă și complexă, prin care experimentăm formele dinăuntru lor, înlesnindu-ne accesul către o înțelegere mai profundă a esenței acestora, prin rezonanță conștientizând aspecte ale propriei esențe.

Putem considera instalația o „experiență holistică”, după cum au exprimat-o suprarealiștii, care au realizat o primă formă de artă astfel exprimată, cu ocazia Expoziției Internaționale a Suprarealiștilor în 1938, la Galeria de Arte Frumoase din Paris. Remarcăm astfel o sincronizare dintre artă și teatru în privința spațializării.

După alte tatonări ale acestui tip de experiență artistică, din 1958, Allan Kaprow autentifică acest stil prin lucrările sale, în care a înlocuit pictura cu „crearea evenimentului

11. Clair Bishop, *Installation Art*, Londra, Tate, 2005, p. 6.

pictural”. Aceluiași artist prolific îi datorăm și conceptele de teatru ambiental și *happening*, ele fiind forme de expresie artistică spațială interactivă ce pot interfera până la fuziune totală și forme conexe genului numit *performance art*. Instalația își păstrează totuși identitatea personală.

Acest mod spațial de expresie și de interacțiune directă în timp și spațiu cu spectatorul va fi curând transferat și adoptat în teatru, care de asemenea experimenta o tatonare a schimbării de raport față de spectator, prin excluderea barierelor spațiale pe care scena le impune. Terenul a fost pregătit de Richard Wagner, cu conceptul lui de operă de artă totală (*Gesamtkunstwerk*), ce presupunea o fuziune interdisciplinară a artelor, printr-un proces de creație colectiv, cu scopul de a cuprinde în totalitate publicul și a-l imersa în ansamblul spectacular. Acesta este și punctul de contingență dintre teatru și instalația de artă, prin această structură sistemică complexă și multisenzorială.

Instalația teatrală devine astfel o formă de exprimare artistică hibridă, care combină elemente ale instalațiilor din artă cu elemente specifice teatrului. Într-o instalație teatrală, spațiul este conceput și configurat pentru a crea o experiență scenică interactivă și imersivă pentru spectatori, integrat în conceptul general al spectacolului.

Spre deosebire de un spectacol tradițional de teatru, în care acțiunea se desfășoară pe o scenă, o instalație teatrală implică adesea întregul spațiu al unei săli sau chiar al unui loc public. Spectatorii sunt invitați să exploreze spațiul și să interacționeze cu elementele scenografice, cu obiectele, cu instalațiile multimedia sau cu actorii din cadrul instalației.

O instalație teatrală poate utiliza elemente de teatru fizic, dans, muzică, video-proiecții, lumini sau sunete pentru a crea acea experiență teatrală complexă și multisenzorială. Aceste instalații pot avea un caracter performativ sau pot fi mai puțin orientate spre acțiunea în sine, concentrându-se mai mult pe starea, atmosfera sau mesajul pe care doresc să îl transmită.

Ele pot aborda o gamă largă de teme și pot implica participarea activă a spectatorilor, care sunt invitați să

interacționeze cu actorii, să exploreze spațiul sau chiar să-și creeze propriile narative în cadrul instalației.

Termenul de „instalație teatrală” poate fi folosit în mod diferit de creatori, iar astfel de proiecte pot varia în funcție de viziunea și conceptul specific al fiecărui artist sau al echipei spectacolului. Vom aduce în atenție câteva exemple de instalații teatrale care au fost realizate de artiști și companii de teatru în diferite contexte și perioade.

The Encounter – Creația regizorului britanic Simon McBurney și a companiei de teatru Complicité. Această instalație teatrală explorează povestea jurnalistului Loren McIntyre și călătoria sa în adâncul pădurii tropicale din Amazon. Spectatorii poartă căști audio, permițându-le să experimenteze o experiență auditivă autentică și imersivă.

Sleep No More – Una dintre producțiile de acest gen care a cunoscut un succes fără precedent, prin experiența totală pe care o generează în spectator. E o instalație teatrală interactivă realizată de compania de teatru Punchdrunk, în 2011 și co-regizată de Felix Barrett și Maxine Doyle (care e și coregraf al spectacolului). Inspirată de piesa lui Shakespeare *Macbeth*, instalația are loc într-un hotel ficțional, presupus reabilitat (într-un depozit vechi) din New York, numit Hotel McKittrick, unde spectatorii pot explora peste 100 de camere și să se plimbe liber prin scenografie, să caute prin toate sertarele și toate spațiile pe care le oferă decorul, descoperind și experimentând multisenzorial trăiri extraordinare și tulburătoare. Ei sunt invitați să urmărească actorii și să descopere povestea într-o manieră non-liniară.

Tree – O colaborare între regizorul Kwame Kwei-Armah și compozitorul și cântărețul sud-african Ladysmith Black Mambazo. Această instalație teatrală combină teatrul, muzica și dansul pentru a explora povestea unui tânăr care călătorește în Africa de Sud pentru a descoperi rădăcinile familiei sale. Spectatorii sunt invitați să se plimbe prin spațiul scenic și să se implice în poveste, făcând la nivel profund o incursiune în propria esență, către propriile rădăcini.

Theatrum Mundi – Un proiect internațional de instalații teatrale inițiat de regizorul Romeo Castellucci. Această serie de instalații explorează tema teatrului ca loc de întâlnire între diferite culturi și discipline artistice. Fiecare instalație reprezintă o interpretare unică și provocatoare a teatrului și a relației sale cu lumea înconjurătoare.

Și Katie Mitchell a creat și regizat diverse instalații teatrale în cariera sa. Aceste instalații teatrale sunt caracterizate prin abordarea inovatoare și utilizarea tehnologiei în scenografie și în jocul scenic. Un exemplu notabil al unei instalații teatrale create de Katie Mitchell este *The Forbidden Zone* (*Zona interzisă*), la Salzburg. Această instalație teatrală de tip *live cinema* a fost o adaptare a filmului mut omonim din anul 1929 și a fost reprezentată într-un spațiu amplu, unde publicul putea explora diferite camere și secțiuni ale instalației. Utilizarea proiecțiilor video și a efectelor de sunet a creat o experiență imersivă și cinematică, ca în multe dintre spectacolele sale, bazată pe principiul lui Vsevolod Meyerhold, de „cinificare” a spectacolului teatral, cu scopul unui impact mai puternic, pentru spectatorii care interacționau imersiv, multisenzorial, cu spațiul instalației.

Five Truths – Prin această instalație teatrală, Mitchell prezintă nebunia și moartea Opheliei din perspective diferite, ale unor regizori esențiali ai teatrului secolului XX: Konstantin Stanislavski, Antonin Artaud, Bertolt Brecht și Peter Brook.

Reisende auf einem Bein – Această instalație teatrală a fost realizată la Deutsches Schauspielhaus, în Hamburg, în 2015. Instalația a implicat crearea unui spațiu labirintic, în care spectatorii puteau explora diferite zone și să urmărească fragmente ale piesei *Reisende auf einem Bein* (*Călător pe un picior*) de Herta Müller.

În general, instalațiile teatrale create de Katie Mitchell își propun să extindă limitele teatrului convențional și să ofere spectatorilor o experiență teatrală imersivă și inovatoare. Aceste instalații integrează tehnologia, spațiul și elementele multimedia pentru a crea un dialog provocator între public

și mediul spectacular, punând accentul pe experiența intensă și participarea activă a spectatorilor. Mitchell este preocupată să experimenteze incursiuni în trăirile adânci ale personajelor, apelând la principiul simultaneității între medii și planuri de reprezentare diferite (*live cinema*). Prin această abordare, ea „îi ține pe actori în alertă, ei continuă astfel să trăiască”, de fapt obligându-i la o prezență hiperactivă și pe actori, și pe spectatori.

Îl vom aminti aici și pe cel ce e denumit și „alchimistul teatrului vizual modern”, Robert Lepage. Acesta consideră că raportul spiritualizat, pe verticală, al teatrului clasic e necesar să fie adaptat noilor cerințe ale lumii contemporane și modului de percepție actual, „non-liniar”, printr-un raport „pe orizontală”, ceea ce implică o conectivitate sporită și poate fi realizată prin limbaj vizual și experiență fizică, forme ale limbajului fundamental, non-verbal. Robert Lepage este un artist teatral total, ce creează spectacole totale, inovatoare și avansate tehnologic. El combină într-un mod spectaculos teatrul fizic de înaltă performanță cu formele multimedia, cu mecanisme și mașinării, cu lumini și cu tehnologie. Vom aminti câteva exemple de instalații teatrale create de Robert Lepage, deși selecția poate fi dificilă.

The Seven Streams of the River Ota a fost creată în 2003, la Schaubühne, Berlin și este considerată una dintre cele mai semnificative lucrări ale lui Lepage. Instalația a combinat diferite medii, precum teatrul, filmul și artele vizuale, pentru a explora tema războiului și a traumei colective. Spectatorii au fost invitați să exploreze mai multe spații și să urmărească povestea din mai multe perspective. Lepage este preocupat să experimenteze modalități multiple de limbaj dincolo de cuvinte, limbajul în sine fiind o temă predilectă a regizorului.

El explorează această temă (a limbajului) în mod special în *Lipsynch*. Această instalație teatrală monumentală, creată în 2007, a abordat tema vorbirii și a vocii umane. Instalația a implicat un ansamblu mare de actori și o poveste complexă, care a fost prezentată în mai multe spații scenice conectate

între ele. Lepage a integrat tehnologia video și proiecțiile în instalație pentru a explora legăturile dintre identitate, limbaj și comunicare. Unul dintre aspectele remarcabile ale spectacolului-instalație *Lipsynch* este abordarea sa multidisciplinară. Instalația integrează teatrul, dansul, muzica, proiecțiile video și tehnologia avansată pentru a crea o experiență teatrală complexă, imersivă și cu impact puternic. Fiecare act al instalației explorează o perspectivă diferită asupra vocii umane și a impactului său asupra vieții personajelor.

Mă voi opri la doar aceste câteva exemple, lumea instalațiilor teatrale fiind în continuă expansiune, cu diferite proiecte și concepte care apar în diverse contexte culturale. Fiecare instalație teatrală oferă o experiență unică și inovatoare, prin diversitatea și fuziunea formelor de expresie artistică, pentru a crea experiențe memorabile, transformatoare pentru spectatori și pentru creatori totodată. Acest tip de abordare preponderent vizuală, pluridirecțională, non-liniară, interactivă și multi-senzorială deschide perspectivele noilor forme de experiență teatrală, generează libertate de creație și de experiment în raport cu nevoile reale ale spectatorului contemporan. Tumultul vieții actuale, excesul de stimuli și de informație permanentizează starea de stres, de surescitare și totodată generează alienare și lipsă de sens. Ca răspuns la această realitate, creatorii de teatru vin către spectator cu soluții teatrale permanent actualizate, tot mai incluzive, până ce spectatorul însuși devine centrul de atenție al creației teatrale și co-creator. În acest context se stabilesc conexiuni reale, iar experiențele devin totale și transformatoare.

Bernard Dort sărbătorește prin noua reformă pe care „instalația-spectacol” o aduce prin câștigarea libertății față de text, față de autoritatea tutelară, de multe ori tiranică și distructivă a regizorului. Spațiul spectacular este un mediu care își comunică propriul mesaj, propria poveste, antrenând spectatorii într-un proces nemediat, într-o experiență

declanșatoare a stării de prezență, de conștiență activă și, implicit, de cunoaștere reală și autocunoaștere¹².

Pentru a aborda acest subiect, vom începe prin a defini termenul de „imersie”. Imersia este o stare sau experiență în care o persoană este complet absorbită și implicată într-un mediu sau o activitate într-un mod intens și captivant. Este o senzație de a fi „înghițit” de ceea ce faci sau experimentezi, pierzându-ți parțial sau complet legătura cu lumea exterioară.

Termenul de imersie provine din zona tehnologiei și a divertismentului digital, în special cu trimitere la jocurile video și realitatea virtuală (RV). În acest context, imersia implică crearea unei experiențe virtuale captivante care permite utilizatorului să se simtă complet absorbit în lumea virtuală, ignorând sau uitând temporar mediul real înconjurător.

Tehnologia RV, de exemplu, folosește ochelari sau căști speciale pentru a oferi utilizatorului o perspectivă virtuală și a simula un mediu înconjurător tridimensional. Aceasta poate crea senzația că utilizatorul este prezent fizic în lumea virtuală, cu ajutorul efectelor vizuale și auditive realiste și a interactivității.

Cu toate acestea, imersia nu se limitează doar la tehnologie. Ea poate fi experimentată și prin implicarea într-o activitate artistică ce solicită întreaga ta atenție. Pentru că se plia perfect pe preocupările creatorilor de artă și mai cu seamă de teatru, la începutul anilor 2000 a pătruns în lumea spectacolului, iar în 2004 a fost adoptat termenul de „teatru imersiv” pentru a denumi această tendință a noului val de creatori.

Această direcție este relevantă pentru lucrarea noastră, deoarece transformările sunt în mare parte în raport cu spațiul scenic care devine, împreună cu spectatorul, centrul constelației spectaculare. Paradoxal, deși termenul provine

12. Steven Connor, *Cultura postmodernă*, traducere de Mihaela Oniga, București, Meridiane, 1999, p. 186.

din zona IT, în teatru și-a găsit sensul tocmai în reacția față de excesul de tehnologie și multimedia care deja sufocau esența teatrală și calitatea umană, relațională și conectivă a lui, așa că aceasta devine o expresie a întoarcerii la această esență printr-o experiență totală, conectiv-integratoare.

Termenul este recent, însă semnificația acestuia și, mai mult, preocupările artistice pe care le reprezintă ne indică un fir istoric mai lung. Pentru o contextualizare mai clară, vă propun să-l cercetăm pentru a ne stabili niște repere. Vom realiza că aceste repere reprezintă momente-cheie în procesul de reformare teatrală și că spațiul scenic este cel ce generează diferențele de raport și, respectiv, dintre paradigmele teatrale, în sensul imersării spectatorului. De aceea, cel mai adesea un scenograf, un regizor-scenograf sau un artist vizual este „visătorul”, vizionarul generator de schimbare, dintr-o nevoie a libertății expresiei, de extindere incluzivă, de conectare în întreg ca sistem unitar și de afirmare a existenței în același spațiu, în definitiv, aspecte pe care un artist cu o percepție vizuală extinsă le poate cuprinde mult mai ușor și le resimte ca pe o necesitate.

Primul pas al aducerii omului către om a fost teoretizat de Adolphe Appia, prin afirmarea tridimensionalității, a libertății spațiale în mișcare, amplificate de prezența luminii, care totodată focalizează atenția, deci și energia. El nota: „Cu o mână, actorul domină textul, cu cealaltă ține mănunchi artele spațiului, apoi, unindu-și cele două mâini, el creează prin mișcare opera de artă integrală”¹³. El consideră în același timp că decorurile pictate „restricționează” mișcarea ca flux integrator. De asemenea, el cercetează raportul dintre corpul viu și spațiu, care la rândul lui devine viu prin opoziția acestor structuri – a formei naturale, organice, cu formele rigide, artificiale, ale spațiului, și tocmai prin acest raport nemijlocit al contrastelor poate genera experiența. În același timp, dacă asupra limitării corpului nu putem

13. Adolphe Appia, *Opera de artă vie*, traducere de Elena Drăgușin Popescu, București, Unitext, 2000, p. 16.

intervenii, libertatea ne revine în alegerea limitelor spațiului. Prin cucerirea și manipularea timpului și a spațiului putem crea un teatru viu, „absolut liber”, a cărui „existență nu este posibilă fără spectator”. El susține că „principiul esențial al artei” este „să suferim împreună”, pentru ca apoi „să fim fericiți împreună”. Concluzia sa este că „arta vie este o atitudine personală, care trebuie să aspire a deveni comună tuturor”¹⁴. De altfel, el și justifică această credință prin faptul că „nu așezându-ne într-un turn de fildeș, în fața unor imagini numai de noi iubite, ne vom putea orienta semenii”¹⁵, ceea ce confirmă asumarea sa conștientă a rolului de ghid pe calea cunoașterii unificate a Esenței și Adevărului prin intermediul artei împărtășite, conective a teatrului, ca misiune necesară și intrinsecă. Aceasta este în același timp o previziune a viitoare fuziuni imersive din mediul spectacolar contemporan.

Al doilea teoretician care încearcă să redefinească „specificul teatral”, chiar dacă și acesta rămâne atașat conceptului limitator de „creator unic”, generator al unei opere totale, dar „încheiate”, este Gordon Craig. Înțelegând contextul aceluși moment, putem înțelege și nevoia regizorilor de control asupra întregului spectacolar, respingând vehement în același timp elementul surpriză (poate chiar mai acut la Appia) și deschiderea/ vulnerabilizarea, necesară de altfel imersiei. Putem privi doar spre intențiile inițiale, ce vizează unitatea ansamblului spectacolar, reușind fuziunea perfectă între toate aspectele/ toate domeniile, care compune „o sinteză a elementelor”¹⁶ din mai multe arte și totodată implică apropierea și imersiunea publicului. Craig proclamă vizualitatea ca regim esențial al spectacolului prin prioritatea pe care aceasta o conferă experienței intense emoționale, ceea ce reconfirmă tendința de imersiune. De aceea, imaginea trebuie să exprime esențialul¹⁷.

14. *Ibidem*.

15. *Ibidem*, p.100.

16. Mihaela Tonitza-Iordache, George Banu, *Arta teatrului*, pp. 192-193.

17. Edward Gordon Craig, *Despre arta teatrului*, traducere de Alina Bardas și Vasile V. Poenaru, București, Cheiron, 2012, pp. 248-249.

Preocuparea lui Craig pentru reteatralizarea teatrului prin imagine, în timp ce „textul devine un pretext” în contextul spectacular pe care îl generează regizorul, e de asemenea o dovadă a preocupării regizorului pentru ideea de imersiune. Acest fapt este susținut și prin dorința lui de a sparge barierele pe care cutia italiană le impune, prin crearea mai multor planuri de joc, spațializarea scenei folosind panouri/ ecrane/ flancuri (*screens*) mobile, cu care crea iluzia nemărginirii și a monumentalității, precum și prin alternanța între real și „supranatural”. Preocuparea sa pentru abolirea limitărilor scenei merge până la ideea de a inventa o scenă care să poată fi „modelabilă (modulabilă) la infinit”¹⁸ – „*the thousand scenes in one scene*”, comparată cu fizionomia și expresivitatea feței umane.

Plecând de la ideile celor doi, și în special de la cele ale lui Gordon Craig, animat de aceeași intenție a extinderii imersive către spectator, V.E. Meyerhold teoretizează „reforma platformei scenice”. Aceasta se referă la recrearea spațiului spectacular așa încât să faciliteze o apropiere de spectatori și o extindere a câmpului perceptual al acestora, permițându-le să privească axonometric. În acest sens, el declară: „noi vrem ca spectatorul nu numai să intuiască ce se petrece pe scenă, ci să se emoționeze în mod activ; din acest motiv, mai întâi să avem grijă ca spectatorul să fie plasat astfel încât să se lase pătruns de ritmul spectacolului”¹⁹.

Ideea de fuziune a spațiului de joc cu spațiul spectatorilor, al sălii într-un întreg unitar, cu un raport flexibil, până la 360 de grade, fără vreo limitare, precum și abordarea mixtă a diferitelor planuri și medii îl plasează pe Meyerhold în ipostaza de precursor vizionar al formelor de expresie teatrală contemporane și al imersiunii pe care acestea o propun. Tot în sprijinul acestui demers vizionar de „reteatralizare” prin extindere conectivă, el a desființat cortina, creând

18. Marie-Claude Hubert, *Marile teorii ale teatrului*, p. 254.

19. Vsevolod Meyerhold, *Reconstrucția teatrului*, traducere și selecția textelor de Sorina Bălănescu, București, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, 2015, p. 216.

mai multă intimitate și firesc prin schimbarea decorurilor la vedere, iar prin luminarea sălii a integrat spectatorii în experiența teatrală. Imaginea devine limbajul fundamental, în timp ce textul devine doar pretextul creării experienței. De asemenea, crearea mecanismelor și instalațiilor scenice, ajungând până la mutarea spectacolului în alte spații, anunță forme precum teatrul ambiantal, *site-specific*. Prin toate acestea, Meyerhold pare să fi experimentat anterior toate formele de expresie teatrală contemporană, creând astfel spațiul fecund ca ele să se manifeste.

Revenim în trecere la Antonin Artaud, fiindcă el și-a adus un aport considerabil în acest tip de raportare la spectator, pe care consideră necesar a-l „amesteca cu forța în acțiune”, prin recurgerea la mijloacele fizice generatoare de experiențe senzoriale intense. Iată ce notează el în *Teatrul și dublul său*: „Eu zic că acest limbaj concret, destinat simțurilor și independent de cuvânt, trebuie să satisfacă mai întâi simțurile, că există o poezie pentru simțuri, așa cum există una pentru limbaj și că acest limbaj fizic și concret la care fac aluzie nu este cu adevărat teatral decât în măsura în care gândurile exprimate de el scapă limbajului articulat”²⁰. Tot el susține nevoia ca teatrul „să învețe să se exprime în propriul limbaj esențial teatral, limbajul luminii, culorii, mișcării, gestului și spațiului”²¹, aspecte ce implică experimentarea directă a operei ca proces, ca trăire autentică și nu ca urmare a conceptualizării, intermediată prin interpretarea cuvintelor.

Putem remarca că această tendință reformatoare de întoarcere către esența teatrală, către reconfirmarea prezenței umane active și conectoare, precum și reevaluarea importanței mediului vizual ce susține imersiunea revine sistemic în momente cheie ale evoluției societății. Astfel, la o privire mai atentă, vom observa că aceste mișcări sunt generate, la începutul secolului XX, de apariția și

20. *Apud* Steven Connor, *Cultura postmodernă*, p. 184.

21. *Ibidem*.

dezvoltarea cinematografului, mai apoi, în anii '50-'60, de dezvoltarea televiziunii, pentru ca acum, în prezent, ele să reprezinte o reacție față de dezvoltarea exacerbată a tehnologiei și a zonei media. Iată cum evoluția generează pe de o parte interes și o dorință de cunoaștere, până ce aceasta poate constitui sau poate fi percepută ca o amenințare și, paradoxal, această teamă este generatorul unui nou proces evolutiv, într-o tendință naturală de echilibrare a forțelor.

Vom face astfel saltul către următoarea etapă relevantă în cercetarea noastră, productiva etapă a anilor '60. Pentru că deja am abordat instalațiile ca punct declanșator al acestui proces de eliberare a formelor de artă și teatru prin abolirea limitelor convenționale dintre artiști și spectatori, în care spațiul unificat devine liant și mediul conectiv ce catalizează absorbția, vom merge mai departe cu cercetarea noastră. În acest interval dintre „viața impură” și „arta pură” a teatrului clasic, coexistă aceste forme teatrale experiențiale și experimentale precum instalația teatrală, happening-ul (Kaprow), *performance art* și teatrul ambiantal (*Environment Theatre*). Ne vom menține atenția asupra spațiului imersiv printr-o scurtă incursiune în „teatrul ambiantal”.

3. Teatrul ambiantal (*Environment Theatre*)

Între „evenimentul pictural” – instalație sau *happening* – și teatrul ambiantal, pașii sunt foarte mici, uneori pierzându-se în acest interval dintre ele. Richard Schechner, unul dintre teoreticienii noii forme, se referă la teatrul ambiantal ca fiind o formă de *performance* care, implicit, „se definește organic prin acțiune”²² și printr-un permanent schimb activ și interconectat de stimuli. Facem această precizare pentru a elimina o eventuală interpretare a termenului „ambiantal” ca fiind o formă statică, decorativă, de exprimare scenografică, și pentru a deschide perspectiva

22. Richard Schechner, *Performance*, traducere de Ioana Ieronim, București, Unitext 2009, p. 200.

absorbției spectatorului. Flexibilitatea spațială creează noi oportunități de raportare și relaționare, în care spectatorul este direct implicat, devenind un „element scenic major” și beneficiind de o experiență totală, multidirecțională.

În ideea de fuziune a artelor, omul de teatru Richard Schechner s-a întâlnit cu compozitorul Paul Epstein și cu pictorul Franklin Adams, pentru a da naștere unei noi forme de artă teatrală. Aceasta nu e decât încă o dovadă că teatrul este un loc de întâlnire al unicităților, pentru ca, din acea experiență prezentă, să creeze viitorul.

Un exemplu de teatru ambiental poate fi un spectacol în care publicul este invitat să se plimbe prin diferite încăperi sau să exploreze o locație neobișnuită, cum ar fi o clădire abandonată sau un parc. În timpul acestui proces, actorii interpretează personaje și desfășoară acțiunea în jurul publicului, creând o experiență de teatru imersivă și interactivă. O experiență de acest gen se poate crea în contextul unei expoziții de scenografie, ca expresie a unei arte vii, a prezentului, subiect pe care îl voi aborda în a doua parte a lucrării. De aceea, în raport cu spațiul (ambianța), Schechner diferențiază două forme:

1. Gândindu-ne „ce putem face cu și în” acel spațiu, când e posibilă transformarea lui, creând ambianța dorită;
2. Când se impune acceptarea spațiului dat și atunci „se negociază cu ambianța”, creându-se „un dialog scenic cu spațiul”.

Spațiul beneficiază de o mare libertate și, de asemenea, oferă o mare libertate experiențială, o situație echitabilă care generează diferența de raport. Pe cale de consecință, perspectivarea, conectivitatea, complicitatea și experiența interactivă sunt beneficiile transferate către spectatori în această formă de experiență spectaculară.

4. Teatrul imersiv. Spectatorul, în calitatea sa de co-creator, „Diada spectator-spațiu” – centrul/ esența teatrului imersiv. Teatrul ambiental

După scurta noastră incursiune în devenirea acestei abordări, de înțelegere terminologică, dar mai cu seamă prin prisma transmutării caracteristicilor ei în celelalte forme de artă adiacente, revenim la formula-mamă. Consider că această transmutație se datorează caracterului vindecător (cum declara și Patrice Pavis) și transformator al acestei abordări, după excesul alienant de tehnologie și multimedia. Așa cum am afirmat anterior, este o purificare prin întoarcerea „acasă”, în esența ființei noastre și, extins, la conexiunile dintre noi, la spațiul dintre noi, la familia noastră umană, o întoarcere la experiențele noastre reale, la trăirile noastre autentice generate firesc prin interacțiune directă. Acest lucru provoacă mult entuziasm, satisfacție și împlinire, atât în rândul spectatorilor, cât și în rândul creatorilor, chiar dacă de multe ori vulnerabilizarea doare. Asumarea vulnerabilizării este însă o condiție *sine qua non* în acest tip de raportare directă. Una dintre consecințele experienței directe implicate este fără îndoială introspecția, iar îmbinarea dintre cele două reprezintă singura cale de cunoaștere autentică, dincolo de informația conceptuală și mentală. Totodată, cu noi (înșine), prin noi (oamenii, relațional), experimentăm întoarcerea la viață, ceea ce face din teatrul imersiv un teatru viu, un teatru al renașterii, un teatru transformator, ceea ce îi conferă un spațiu de explorare cu potențial infinit. De asemenea, implicarea totală, fuzională și responsabilă de ambele părți (a artiștilor și a spectatorilor) în contextul spectacular generează starea de catharsis.

Scenografia este principalul mijloc de comunicare/ interacțiune cu spectatorul, devenind centrul ansamblului/ evenimentului spectacular. Teatrul imersiv este o formă de teatru interactiv în care spectatorii sunt plasați în mijlocul acțiunii și

sunt invitați să interacționeze cu actorii și cu decorul într-un mod activ. În loc să privească acțiunea de la o distanță sigură, spectatorii sunt invitați să se integreze în lumea creată de producție și să devină parte din ea. Publicul își poate pierde astfel cu ușurință calitatea de spectator și devine actor/ co-creator, stăpân al spațiului și al experienței personale.

În teatrul imersiv, locația poate fi una neobișnuită, care poate fi inclusă în narativul spectacolului – o biserică abandonată, un parc de distracții sau un spațiu industrial dezafectat. De asemenea, actorii pot fi prezenți în mijlocul spectatorilor sau pot interacționa cu aceștia la nivelul lor, aducând astfel acțiunea și personajele în viața reală.

În ceea ce privește conținutul, teatrul imersiv poate fi de orice gen, de la drame serioase la comedii interactive sau spectacole de dans. În general, acest tip de teatru se concentrează pe experiența individuală și unică a fiecărui spectator, care poate alege să urmărească acțiunea dintr-un anumit punct de vedere sau să exploreze lumea spectacolului într-un mod mai liber.

Teatrul imersiv poate fi văzut și ca o reacție la teatrul tradițional, care îi plasează pe actori pe o scenă în fața publicului și îi îndeamnă pe spectatori să urmărească acțiunea dintr-un anumit unghi de observație. Prin contrast, teatrul imersiv încearcă să spargă această barieră între actori și public și să creeze o experiență mult mai interactivă și personală, generând fenomenul de absorbție a spectatorului.

Scenografia își câștigă acum deplina spațialitate și devine deplin cuprinzătoare și conținătoare. Așa cum notează și Andreea Iacob, spațiul scenic redevine 3D, ne readuce în spațiul fizic, decorul își recapătă materialitatea și, prin interacțiunea directă cu spectatorul, reclamă o abordare minuțioasă, până în cele mai mici detalii, devenind mai degrabă filmic decât teatral. Spațiul îl absoarbe total pe spectator, plasându-l în centrul atenției și acțiunii. Spectacolul imersiv este o revenire la experiența directă și deplină, nu doar senzorială, ci chiar corporală/ fizică, ceea ce impune o ancorare în prezent, în aici și acum,

generatoare de transformare²³. Spectatorul nu este doar inclus, ci și participă activ la actul artistic, devine co-creator și, implicit, stăpân al propriei experiențe de (auto)cunoaștere. Prin urmare, considerăm *teatrul imersiv* ca fiind un reprezentant de vârf al *teatrului-cunoaștere*.

Principala caracteristică a acestui tip de teatru este experiența prezentă, aici și acum, neintermediată, conform viziunii lui Allen Kaprow, „o experiență plină de sens în această realitate”, fără „promisiunea”, respectiv așteptarea unei alte realități²⁴. Această abordare a Unității fuzionale într-o realitate a prezentului experimentată nemijlocit este poate cel mai eficient exercițiu de întoarcere la Esență, la Sinele întreg.

Această formă de expresie teatrală a câștigat popularitate în ultimii ani și a fost promovată de un număr de companii și artiști din întreaga lume. Iată câțiva promotori importanți ai teatrului imersiv.

Punchdrunk – o companie de teatru imersiv din Marea Britanie, fondată în anul 2000, care tot revine în atenție prin productivitatea, diversitatea și forța de expresie, a pus în scenă spectacole precum *Sleep No More* și *The Drowned Man: A Hollywood Fable*, în care spectatorii erau liberi să exploreze un întreg hotel sau un studio de film.

Third Rail Projects – o companie de teatru din New York, fondată în 2005, care a creat spectacole precum *Then She Fell* și *The Grand Paradise*, în care spectatorii sunt invitați să exploreze spații intime și să interacționeze cu personajele.

Rimini Protokoll – o companie de teatru din Germania care a experimentat cu diferite forme de teatru participativ și imersiv, inclusiv spectacole cu mii de actori amatori sau cu publicul ca parte integrantă a acțiunii.

ZU-UK – o companie de teatru din Marea Britanie, care a creat spectacole precum *Hotel Medea* și *Binaural Dinner*

23. Andreea Iacob, *De la tehnologic la imersiv. Spre un teatru al spectatorului și al spațiului*, Cluj-Napoca și București, Școala Ardeleană & Eikon, 2020, p. 356.

24. *Apud ibidem*, p. 357.

Date, în care spectatorii sunt implicați direct în acțiune, folosind căști audio sau luând masa cu actorii.

Un spectacol imersiv memorabil a fost *You Me Bum Bum Train*, o experiență interactivă de teatru care a fost creată de artistul britanic Kate Bond și regizorul Morgan Lloyd în 2004. Acest spectacol de teatru neconvențional a fost prezentat pentru prima dată în Londra și a devenit rapid popular datorită naturii sale inovatoare și participative.

În cadrul lui, spectatorii sunt invitați să între într-un labirint de camere tematice, unde sunt plasați în diferite situații și interacțiuni cu actorii. Fiecare cameră prezintă o scenă sau o situație diferită, iar spectatorii sunt invitați să participe activ la acțiune. Aceasta înseamnă că vor fi implicați fizic și emoțional, fiind puși în situații surprinzătoare și neașteptate. Una dintre caracteristicile remarcabile ale lui *You Me Bum Bum Train* este că fiecare participant are o experiență unică, deoarece acțiunea și interacțiunile sunt adaptate la fiecare individ în parte. În timpul spectacolului, spectatorii sunt încurajați să se simtă confortabil în a-și asuma roluri și a interacționa direct cu actorii, ceea ce creează o experiență captivantă și personală.

Alți artiști și alte companii din contemporaneitate încearcă să redefinească teatrul pentru o nouă generație de spectatori care caută experiențe artistice puternice, interactive și inovatoare. Scenografia imersivă se referă la o abordare a designului și a creării acestor medii scenice complexe, care propune o experiență captivantă și totală, transformatoare pentru spectator. Scopul principal al scenografiei imersive este de a transporta spectatorul într-un univers sau într-un mediu fictiv convingător și surprinzător, provocându-l irezistibil în a se implica activ în poveste sau în acțiunea desfășurată pe scenă.

Acest tip complex de scenografie implică utilizarea unor tehnici și elemente multiple pentru a crea o atmosferă și o experiență autentică. Metoda poate include decoruri elaborate, proiecții video, iluminare dinamică, sunet spațial, efecte speciale, obiecte tangibile sau mirosuri pentru a spori senzația de realitate și pentru a stimula toate simțurile spectatorului.

Într-o producție cu scenografie imersivă, spectatorii nu sunt doar simpli observatori, ci sunt implicați activ în acțiunea desfășurată pe scenă, ceea ce presupune că totul este gândit tridimensional. Nu există părți ascunse vederii, care să poată rămâne nefinisate, cum se poate întâmpla în teatrul clasic, când există doar un singur punct de vedere. Spectatorul activ este pretutindeni, în mijlocul decorului, pot interacționa cu personajele și cu obiectele scenice sau poate fi invitat să exploreze diferite zone ale spațiului de spectacol.

Scenografia imersivă poate fi întâlnită în diverse contexte – în teatru, în dans, în *performance*-uri live, în expoziții artistice sau evenimente speciale. Scopul său este acela de a crea o experiență memorabilă și de a oferi spectatorilor posibilitatea de a se conecta și de a trăi intens povestea sau tematica prezentată.

Prin scenografia imersivă, se dorește să se depășească granițele tradiționale ale scenelor și să se creeze o experiență holistică, care să capteze atenția și să stimuleze imaginația, emoțiile și creativitatea spectatorilor.

În teatrul imersiv, scenografia are un rol esențial pentru crearea și susținerea experienței imersive pentru spectator. Ea joacă rolul principal în transformarea spațiului de spectacol într-un mediu captivant, incluziv și interactiv, în care povestea se desfășoară și spectatorul este complet implicat. Fără scenografie, acest tip de eveniment spectacular nu poate avea loc.

Câteva roluri cheie ale scenografiei în teatrul imersiv sunt:

1. Crearea unui mediu autentic. Scenografia imersivă se concentrează pe crearea unui mediu credibil și autentic, care să susțină povestea și să ofere spectatorului senzația că face parte din lumea spectaculară. Prin intermediul decorurilor, al obiectelor scenice și al elementelor de recuzită, scenografia imersivă contribuie la construirea aceluși mediu convingător și coeziv.
2. Direcționarea atenției spectatorului. Scenografia imersivă poate fi folosită pentru a ghida atenția spectatorului către anumite zone sau elemente importante ale

spectacolului. Prin amplasarea strategică a elementelor scenice și prin iluminare sau proiecții direcționate, scenografia poate dirija privirea spectatorului și poate crea puncte de interes în cadrul spațiului de spectacol.

3. Stimularea simțurilor. Scenografia imersivă implică adesea utilizarea efectelor vizuale, auditive și tactile pentru a stimula toate simțurile spectatorului. De la iluminare dinamică și proiecții video la sunet spațial și obiecte tangibile, scenografia imersivă se concentrează pe crearea unei experiențe multisenzoriale care să implice și să surprindă spectatorul, generând conștientizări și transformare.

4. Interacțiunea spectatorului. O caracteristică distinctivă a teatrului imersiv este posibilitatea de interacțiune directă între spectator și actori sau obiecte scenice. Scenografia imersivă poate fi concepută astfel încât să faciliteze aceste interacțiuni și să ofere posibilități de participare activă a spectatorului la acțiunea desfășurată în mediul spectralar. Acest lucru poate fi realizat prin crearea de spații de explorare, prin amplasarea obiectelor manipulabile sau prin încurajarea spectatorilor să interacționeze cu personajele. E important ca spectatorul să își găsească locul în contextul spectralar, iar scenografia trebuie să i-l creeze și să-l invite, iar spectatorul să îl recunoască. E necesar ca spațiul să-l conțină pe spectator pentru ca acesta să se regăsească. Astfel, spectatorul nu este un intrus, ci aparține aceluși mediu, chiar dacă acesta poate fi unul provocator.

5. Crearea unei experiențe coerente și memorabile. Scenografia imersivă contribuie la construirea unei experiențe teatrale unice și memorabile. Prin integrarea elementelor de design, a atmosferei și a detaliilor scenice, scenografia imersivă ajută la conturarea unei povești coerente și la imprimarea unei amprente puternice asupra spectatorilor.

În ansamblu, scenografia în teatrul imersiv este un instrument esențial pentru a crea o experiență captivantă, interactivă și impactantă pentru spectator. Ea susține

povestea și interacțiunea dintre actori și public, contribuind la realizarea unei experiențe imersive complete.

Spectacolul imersiv are rădăcini în mai multe mișcări și practici artistice care au evoluat de-a lungul timpului. Evenimente cheie care au contribuit la nașterea și dezvoltarea spectacolului imersiv ar putea fi considerate:

1. *Teatrul experimental și avangardist*: În secolul al XX-lea, artiștii și regizorii teatrali au început să exploreze noi modalități de a implica spectatorii și de a crea experiențe teatrale mai interactive. Mișcări artistice precum dadaismul, futurismul și expresionismul, cubismul și suprarealismul au încurajat utilizarea tehnicilor inovatoare și a formelor neconvenționale de exprimare scenică.

2. *Teatrul participativ*: În anii '60 și '70, au apărut forme de teatru participativ pe care le-am adus deja în atenție, pe lângă teatrul forum, în care spectatorii erau invitați să intervină activ în spectacol și să participe la acțiunea scenelor. Astfel de forme de teatru au pus baza unei relații mai directe și interactive între actori și public.

3. *Performance-ul și arta instalațiilor*: În cadrul mișcării de *performance* și a artei instalației, artiștii au început să exploreze ideea de a crea experiențe artistice în care spectatorii să fie implicați activ în mediul creat. Spațiul expozițional a devenit un cadru în care spectatorii puteau explora și interacționa cu lucrările de artă, provocând limitele tradiționale ale observării pasive.

4. *Realitatea virtuală și tehnologia interactivă*: Dezvoltarea tehnologiei, în special a realității virtuale și a tehnologiei interactive, a deschis noi posibilități pentru spectacolul imersiv. Utilizarea ochelarilor de realitate virtuală și a altor dispozitive tehnologice a permis crearea unor medii virtuale captivante și a unor experiențe interactive în care spectatorii pot fi plasați în mijlocul acțiunii. Aceste resurse au avut un aport considerabil în nașterea abordării imersive, chiar dacă cea din urmă a avut un caracter reactiv la adresa lor. Datorită lor, a fost posibil următorul pas evolutiv în inovația teatrală.

Toate aceste influențe și evoluții au contribuit la dezvoltarea spectacolului imersiv, în care interacțiunea directă cu publicul și crearea unui mediu captivant și autentic sunt elemente centrale. Spectacolul imersiv continuă să evolueze și să se reinventeze în funcție de noile tehnologii și de dorința de a oferi publicului o experiență teatrală inovatoare și memorabilă. Există o varietate de exemple de scenografii imersive care au fost create în diferite producții și contexte spectaculare. Voi da câteva repere notabile:

Sleep No More, creat de compania britanică Punchdrunk, pe care l-am mai amintit, este un reper important pentru această formă de manifestare spectaculară.

Then She Fell. Un alt spectacol de teatru imersiv creat de Punchdrunk, *Then She Fell* se inspiră din viața și opera scriitorului Lewis Carroll. Spectatorii sunt invitați să exploreze un labirint al minții și al fanteziei în timp ce interacționează cu actorii și se implică în povești. Această producție are loc într-o clădire istorică din New York, care a fost transformată într-un spațiu magic și enigmatic.

The Great Gatsby. Un spectacol de teatru imersiv bazat pe romanul clasic al lui F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby* aduce la viață lumea anilor '20 într-un mod captivant. Spectatorii sunt invitați să se îmbrace în stilul vremii și să participe la petrecerea extravagantă a lui Jay Gatsby, explorând decoruri elaborate și interacționând cu personajele din roman.

Scenografia imersivă poate fi întâlnită și în cadrul expozițiilor și instalațiilor artistice. Acestea pot implica utilizarea realității virtuale, proiecții video, sunet spațial și obiecte tangibile pentru a crea o experiență marcantă, multisenzorială și unică. De exemplu, există instalații artistice care transformă spațiile în peisaje fantastice sau expoziții care permit spectatorilor să exploreze și să interacționeze cu lucrările de artă.

Există mulți creatori reprezentativi în lumea teatrului imersiv care au adus contribuții semnificative la dezvoltarea și popularizarea acestui gen de spectacol. Am amintit mai

devreme compania Punchdrunk, cu producțiile lor *Sleep No More* și *Then She Fell*, de Third Rail Projects, responsabilă de spectacole precum *Then She Fell* și *The Grand Paradise*, de Rimini Protokoll, cu spectacole notabile precum *Remote X* și *Situation Rooms*, de ZU-UK, creatoare a unor spectacole interactive precum *Hotel Medea* sau *Binaural Dinner Date*. O altă companie de teatru imersiv este Shunt, din Londra, care a creat spectacole memorabile precum *The Boy Who Climbed Out of His Face* și *Amato Saltone*. Shunt sunt recunoscuți pentru transformarea spațiilor neconvenționale în medii scenice captivante și pentru utilizarea tehnologiei și a elementelor multimedia în spectacolele lor. De asemenea, spectacole recunoscute la nivel mondial precum *The Encounter* de Simon McBurney implică participanții într-o călătorie prin pădurea amazoniană, folosind sunetul binaural și efecte sonore pentru a crea o experiență totală, de neuitat. Nu în ultimul rând, merită menționată *Journey to the End of the Night*, care-i implică pe spectatori într-un joc de căutare urbană care are loc în mai multe orașe din lume, inclusiv în Paris, New York și Los Angeles. Participanții sunt invitați să străbată orașul, să se întâlnească cu personaje și să-și îndeplinească sarcinile în timp ce încearcă să evite „vânătorii” care îi urmăresc.

5. Teatrul non-liniar și meta-teatrul

Toate aceste forme de exprimare teatrală contemporană pe care le-am adus spre dezbatere mai au o calitate comună esențială – non-liniaritatea. Această trăsătură afirmă un adevăr esențial, acela că arta teatrului a părăsit zona intelectualizată și a ajuns la un alt nivel de înțelegere, mult mai profund. Teatrul se situează acum la un nivel de cunoaștere și, totodată, de creație conștientă.

Non-liniaritatea este o abordare care explorează structuri și narative neconvenționale, renunțând la fluxul tradițional, liniar, al unei povești sau spectacol. În loc să urmeze o progresie liniară de evenimente, spectacolul non-liniar

poate utiliza elemente precum salturile temporale, cuantice, fragmentarea narativă și prezentarea simultană a mai multor povești, planuri sau perspective. Astfel, în aceste structuri spectaculare textul este doar un pretext, el devine mai degrabă un scenariu de spectacol.

Non-liniaritatea din expresia artistică reprezintă în fapt o oglindire a gândirii creative, care se transferă asupra spectacolului ca atare, în lipsa constrângerii unei structuri narative liniare a unui text. Aceste spectacole au logica și coerența lor, însă sub raport sferic, ca în construcția hărților mentale, reprezentând ordinea naturală a lucrurilor (în Univers). De aceea, ele conferă libertate atât creatorilor, cât și spectatorilor activi. O creație spectaculară non-liniară are forța de a genera contextul autentic al vieții însăși în spațiul performantiv. Această calitate permite surprinderea și incluziunea spectatorului.

În acest tip de abordare, conceptul regizoral cuprinde conceptul textual și contextual (al textului și al contextului), precum și conceptul scenografic, care, la rândul-i, le cuprinde pe toate celelalte.

În situația non-literalității, scenografia poate fi conceptuală, performativă sau mixtă, în funcție de intenția și scopul pe care ansamblul spectacular le urmărește. Scenografia conceptuală descrie o abordare a designului scenografic care pune accentul pe idei, concepte și simboluri, mai degrabă decât pe realism sau detaliu tehnic. În loc să creeze un decor sau un mediu fizic realist, scenografia conceptuală urmărește să comunice o temă, o emoție sau o idee prin intermediul elementelor vizuale.

În forme independente precum instalațiile sau *performance art*-ul, conceptul îi aparține în totalitate, iar atenția scenografului este focalizată către sine, ca sursă conștientă a mesajului emis, către spectator și asupra spațiului dintre unul și celălalt, care în acest caz conține creația, iar creația îl conține la rândul ei.

În cadrul unui ansamblu spectacular, în care creația este colectivă, scenograful lucrează îndeaproape cu regizorul și

echipa creativă pentru a dezvolta o viziune unică și coerentă asupra producției. Se pot folosi elemente precum culori, forme, texturi și obiecte simbolice pentru a transmite un mesaj sau o atmosferă specifică.

Scenografia conceptuală adesea depășește limitările spațiului fizic și susține spectacolul focalizat asupra poveștii, mesajului, caracterului și asupra impactului emoțional asupra publicului. Prin utilizarea unor elemente vizuale abstracte sau metaforice, scenografia conceptuală poate genera o experiență mai personalizată și interpretabilă pentru spectatori. Astfel, procesul de *personalizare* se extinde de la creator la spectator, prin *esențializare*.

Această abordare poate permite explorarea unor teme mai profunde și mai complexe, încurajând publicul să interpreteze și să-și creeze propriile semnificații. Scenografia conceptuală poate fi întâlnită și în teatru, în operă, în dans și în alte forme de spectacol *live*, oferind o perspectivă creativă și inovatoare asupra designului scenografic tradițional, însă potențialul imersiv este mai mic în abordările clasice decât în cele alternative, în care spațiul-gază și conceptele permit o mai mare libertate experienței.

Scenografia performativă este o abordare a artei scenografice care pune accentul pe interacțiunea dintre spațiu, actori și public, creând o experiență participativă și angajantă. În loc să se limiteze la crearea unui decor static sau a unui cadru pentru acțiunea scenelor, scenografia performativă devine parte integrantă din spectacol, devine personaj și mesaj în sine, redefinind modul în care spațiul este folosit și perceput.

În abordarea performativă, designul și spațiul scenografic sunt concepute pentru a sprijini și a îmbunătăți experiența performativă în ansamblu. Designul poate include elemente mobile, module reconfigurabile, instalații artistice sau tehnologii interactive care facilitează interacțiunea între actori și public. Scenografia performativă poate explora concepte precum spațiul negativ, spațiul non-tradițional sau spațiul *site-specific*.

Această abordare încurajează publicul să se miște prin spațiul scenografic, să exploreze diferite perspective și să interacționeze cu actorii/ artistul și mediul scenic. Acest lucru creează o relație mai intimă între spectatori și performeri, permițându-le să se implice în mod activ în acțiunea și povestea spectacolului.

Scenografia performativă poate fi întâlnită într-o varietate de forme de spectacol, cum ar fi teatrul experimental, teatrul interactiv, teatrul de stradă sau instalațiile performative. Ea deschide noi posibilități pentru creativitate și inovație în scenografie, generând experiențe unice, transformatoare și provocatoare pentru spectator.

Ambele abordări scenografice pot funcționa atât în structuri liniare, cât și în structuri non-liniare. Cea de-a doua ipostază, însă, nefiind constrânsă de o structură și o ordine fixă, poate atinge potențialul maxim al creativității și al impactului asupra spectatorilor.

Non-liniaritatea este astfel o structură și o abordare neconvențională ce poate crea o experiență teatrală mai complexă, interactivă, captivantă și cu o mai mare forță de imersiune. Scenograful poate utiliza tehnici și elemente precum proiecțiile video, instalațiile, scenografia non-tradițională și spații neconvenționale pentru a transmite mesajul și povestea într-un mod non-liniar, pe mai multe planuri.

Scenografia non-liniară solicită gândirea regizorală a scenografului, care poate încuraja publicul să-și creeze propriile asocieri și interpretări, să exploreze multiple perspective și să participe activ în procesul de construire a sensului, dezvoltându-și percepția și creativitatea. Non-liniaritatea oferă, de asemenea, o mai mare libertate artistică și expresivă pentru creatori și interpreți, permițându-le să experimenteze cu structuri non-tradiționale și să-și dezvolte propria viziune asupra realității spectaculare/ scenografice.

În această structură liberă, elementele scenografice nu sunt dispuse într-un mod liniar sau cronologic, ci într-un mod care poate fi mai abstract sau mai deschis interpretării. În loc să reprezinte o locație sau o perioadă istorică specifică,

scenografia non-liniară este adesea concepută pentru a evoca o stare de spirit sau pentru a crea un cadru abstract sau suprarealist pentru acțiunea scenică, un univers cu infinite posibilități de percepție.

Într-un spectacol cu scenografie non-liniară, elementele scenice pot fi plasate într-un mod care pare dezordonat sau aparent fără legătură, ca în structurile creative, dar care creează o anumită atmosferă sau evocă o anumită idee sau temă. Ele creează coerență în haosul aparent. Scenografia non-liniară poate spori efectul simbolic al spectacolului și pentru a permite spectatorilor să interpreteze diferite aspecte ale spectacolului în moduri diferite, și pentru a descoperi căi inedite de integrare a propriilor sensuri.

Această abordare a scenografiei poate fi întâlnită în spectacole experimentale, în teatrul fizic, în teatrul interactiv și în alte forme de teatru contemporan. Ea este adesea asociată cu tendințele postdramatice sau postmoderne în teatru, care explorează și subminează convențiile și normele tradiționale ale teatrului. Este o abordare inovatoare și creativă care de cele mai multe ori reușește să scoată spectatorul din zona sa de confort. Ea aduce o nouă dimensiune și profunzime unei producții teatrale sau de dans, dar poate fi uneori și dificil de realizat cu succes, în lipsa unei coerențe și a unei clarități în exprimarea ideilor lor în lucrul cu echipele de producție.

Ea pare să fie și o necesitate a timpurilor noastre. Ca urmare a dezvoltării tehnologiei, a preaplînului de stimuli și informație ce se desfășoară într-un ritm amețitor, devine foarte dificil pentru creierul uman să le proceseze în modul cu care a fost preponderent folosit, cel liniar. În același timp, apelul la modul de procesare a gândirii creative generează o deschidere către noi orizonturi, către cunoașterea Universului sau a fizicii cuantice, către integrarea spiritualității și, implicit, a dezvoltării personale. Treptat, s-a schimbat percepția, s-a creat o perspectivă mult mai amplă asupra lumii, așa că omul a început să acceseze și alte capacități ale creierului său, precum gândirea creativă, non-liniară, care pot fi

exersate prin expunerea la astfel de experiențe spectaculare, prin repetiție și asociere. Regizorul Robert Lepage a sesizat acest aspect, pe care l-a corelat și cu acceptarea unui alt tip de limbaj cinematografic, declarând pentru *New Yorker*, în 28 decembrie 1992: „Acum oamenii au un nou limbaj și el nu este liniar”²⁵. Ca urmare, el este unul dintre cei mai reprezentativi creatori ai acestui tip de abordare spectaculară.

Un alt reprezentant de seamă al acestei abordări este Robert Wilson, regizorul american, deja amintit, fiind cunoscut pentru abordarea sa non-liniară și vizuală în teatru. Spectacolele lui prin excelență implică o utilizare inovatoare a scenografiei și a elementelor vizuale pentru a crea imagini puternice și a transmite scenarii/ dramatizări non-lineare. Wilson generează o stare de flux, chiar de transă, precum cea creativă, în și prin spectacolele sale ce absorb spectatorul. Timpul perceput ca dilatat are valoarea reală prin ritmul ritualic al naturii, creând prezent continuu, în care totul poate doar să existe, în răgazul de a fi observat, iar spectatorul are tihna de a-și regăsi „peisajul mental”²⁶, propriul film mental, propriul univers creativ, activând aceste registre, în timp ce observă și dă sens. Wilson nu creează spectacole, ci lumi infinite, non-liniare, care ne atrag magnetic și pe care le experimentăm hipnotizați.

Compania britanică de teatru Forced Entertainment utilizează adesea elemente de scenografie non-liniară și experimentează cu structuri neconvenționale în spectacolele lor. Producțiile lor, cum ar fi *Bloody Mess* și *The Coming Storm*, implică o combinație de teatru fizic, proiecții video și elemente scenografice neconvenționale.

Compania de teatru italiană Società Raffaello Sanzio, condusă de Romeo Castellucci, explorează adesea structuri

25. Robert Lepage, *apud* Maria Șevțova, Christopher Innes, *Regizorii regizând. Dialoguri despre teatru*, traducere de Edith Negulici, București, Fundația „Camil Petrescu”, Revista *Teatrul Azi*, Cheiron, 2010, p. 110.

26. Richard Schechner, *apud* Maria Șevțova, *Robert Wilson*, traducere de Odette Kaufman-Blumenfeld și Oltița Cîntec, București, Fundația „Camil Petrescu”, Revista *Teatrul azi*, Cheiron, 2010, p. 63.

non-liniare și scenografii inovatoare. Spectacole precum *Hey Girl!* și *On the Concept of the Face, Regarding the Son of God* oferă experiențe teatrale neconvenționale și provocatoare.

Ariane Mnouchkine, regizoare și fondatoare a celebrului Le Théâtre du Soleil din Paris, este cunoscută pentru abordarea sa teatrală holistică, non-liniară, care integrează dansul, muzica, scenografia și tehnicile de actorie pentru a crea spectacole spectaculoase și complexe. În 1970, a inițiat o creație colectivă și astfel abordează sistemic procesul creativ – unul în care toți artiștii sunt prezenți activ, implicați în ipostaza de co-creatori, iar spectacolele se nasc prin emergența esențială a câmpului de creație generat, caleidoscopic, prin viziunea unificatoare a regizoarei. Astfel, considerăm că Mnouchkine abordează o formă de *teatru cunoaștere*, în care imaginea și simbolurile, exprimate non-liniar, devin limbajul Esenței și, prin aceasta, spectacolele sale își afirmă universalitatea. Ea explorează teme sociale și politice actuale și utilizează teatrul ca mijloc de a aduce problemele contemporane, precum și aspecte profund umane în atenția publicului. Unul dintre cele mai cunoscute spectacole ale Arianei Mnouchkine este *Les Atrides (Casa Atrizilor)*²⁷, o trilogie care explorează miturile grecești și rădăcinile violenței umane, în care a creat un faimos spațiu de coridă. Spectacolul a fost jucat timp de mai mulți ani și a călătorit în numeroase țări.

Mnouchkine a fost influențată de teatrul oriental și de metodele de lucru ale lui Jerzy Grotowski și Peter Brook. Ea a călătorit în diverse țări, inclusiv în Japonia și India, pentru a-și dezvolta cunoștințele și a se inspira din tradițiile teatrale locale.

Cunoscută pentru spectacolele experimentale și non-conformiste, compania americană The Wooster Group utilizează tehnologie avansată și elemente de scenografie

27. Ariane Mnouchkine, *Arta prezentului. Convorbiri cu Fabienne Pascaud*, traducere de Daria Dimiu, București, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, Revista *Teatrul azi* (supliment), 2010, pp. 108-115.

non-liniară în producțiile lor. Lucrări precum *House/Lights* și *The Emperor Jones* combină elemente de teatru *live* cu proiecții video și decoruri spectaculoase, inovatoare.

Richard Foreman, fondator al Ontological-Hysteric Theatre (1968), este un alt regizor de teatru și scenograf american cunoscut pentru utilizarea scenografiei non-liniare și a elementelor neconvenționale în producțiile sale. În abordarea sa, el respinge cu vehemență ideea de liniaritate/continuitate, până la a impune „o mobilitate neîntreruptă a subiectului, scopului și perspectivei”²⁸. Spectacolele sale sunt o expresie a devenirii și a aparițiilor continue ale semnificațiilor în atenția și conștiința spectatorului, având ca fundament „ceea ce sunt considerate a fi bazele reale, dar ascunse, ale existenței noastre”. Așadar, singurul său reper este reconectarea la Esență. El consideră că scenografia trebuie să joace un rol activ și să ofere un mediu care să sprijine sau să contrasteze cu acțiunea scenică, în același timp având capacitatea de a capta Întregul esențial al tuturor posibilităților. În concepția lui, scenografia non-liniară nu este doar o chestiune de așezare haotică a elementelor scenografice, ci mai degrabă presupune crearea unui mediu neobișnuit, al haosului aparent, care să permită spectatorilor să-și folosească imaginația și să interpreteze ceea ce văd în moduri diferite, creând propria coerență. El crede că scenografia trebuie să fie un partener creativ al acțiunii scenice, iar o scenografie non-liniară poate ajuta la crearea unui spațiu de joc cu infinit potențial, care să permită actorilor să improvizeze și să exploreze. Foreman utilizează adesea elemente neobișnuite în scenografia sa, cum ar fi bidoane de plastic, oglinzi, măști și alte elemente ce pot părea stranii în context spectacular, pentru a crea un mediu care să contrasteze cu așteptările și să provoace imaginația spectatorilor. El crede că scenografia poate fi un mijloc prin care să se exploreze și să se comunice idei, fără a fi nevoie să se facă o reprezentare literală a lor.

28. Steven Connor, *Cultura postmodernă*, pp. 192-193.

The Gods Are Pounding My Head! (Lumberjack Messiahs) (2005), Ontological Theater, New York: Un spectacol care explorează tema identității și a eului într-o manieră fragmentată și dislocată. Foreman utilizează decoruri și lumini neobișnuite și creează un mediu teatral intens, imersiv și transformator.

Panic! (How to Be Happy!) (2003), care a avut premiera la Ontological Theater, New York, este un spectacol labirintic și enigmatic care investighează natura realității și a conștiinței umane. Spectacolul folosește un design vizual complex și un limbajul non-logic pentru a provoca și a perturba publicul, impunându-i astfel o stare de prezență și, implicit, o receptivitate crescută în raport cu adevărurile esențiale, ascunse sub vălurile ignoranței și ale iluziei.

ZOMBOID! (Film/ Performance Project #1) (2006), Ontological Theater, New York: Un spectacol care investighează tema alienării și a dependenței de tehnologie în societatea modernă. Prin intermediul limbajului repetitiv și al imaginilor puternice, Foreman oferă o reflecție critică asupra consumului excesiv și a vidului existențial. Privind în ansamblu modul său de a aborda și intențiile din spatele manifestărilor sale spectaculare, Foreman, în unicitatea sa, poate fi considerat un adept al *teatrului cunoaștere*, ca generator de transformare.

Acestea sunt doar câteva exemple despre această nouă tendință în teatru, însă foarte concludente, provocându-vă la mai multă investigație. Cele mai spectaculoase creații teatrale și mai puternice ca impact asupra publicului au la bază structuri non-liniare, cu viziuni ample și complexe, holistice și imersive, în care scenografia joacă un rol hotărâtor. Creatorii aleg în aceste abordări să se exprime prin imagine și mișcare înaintea cuvintelor, mai presus de cuvinte și dincolo de cuvinte.

În non-liniaritate, mai există un alt generator ce nu poate fi ignorat, iar acesta este Câmpul esențial (spectacular sau chiar mai mare), din care spectacolul se naște în prezent continuu, în raport cu observatorul activ – spectatorul,

spect-actorul, regizorul, scenograful, actorii, coreograful sau video artistul (mai ales dacă sunt implicate capturi *live* și interacțiuni directe cu imaginile media). E un teatru al energiilor pe care scenografia reușește să le colapseze, să le transforme în experiență, printr-o reconectare a spectatorului sau actorului cu materia (ca mod de ancorare în experiență). Cuvintele sunt volatile. Mesajele receptate prin cuvinte, prin ceea ce auzi, se uită. Ceea ce vedem, ne putem reaminti, iar ceea ce experimentăm prin acționare implicată, în stare de prezență, înțelegem și integrăm.

Caracterul nemediat al teatrului, prin noile „utilizări ale spațiului de joc care refuză să se subordoneze pur și simplu”²⁹, respectiv prin autonomia pe care spațiul scenografic o câștigă în „instalația-spectacol”, permite „reflexivitatea”. Astfel, ajungem la „acea formă de *meta-teatru* în care o piesă meditează asupra propriilor procedee pe care le reprezintă”³⁰. Creatorul devine acel martor observator al experienței spectatorului. Acest lucru reclamă importanța „prezenței intense în teatru”, ce devine o necesitate intrinsecă, din toate perspectivele – atât din cea a creatorilor, cât și din cea a spectatorilor, care devin implicit mai conștienți în raport cu ei înșiși și cu experiența spectaculară.

În acest tip de context teatral, scenografia însăși devine o meta-artă, ca spațiu, mediu generator, susținător și martor al experienței.

6. Constelații spectaculare/ sisteme spectaculare

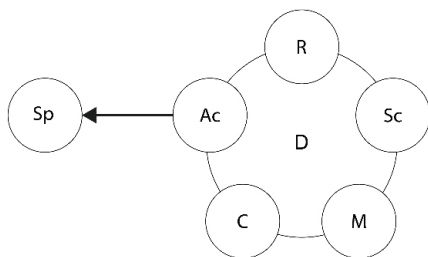
Pentru a aduce mai multă claritate în evoluția spectaculară, în timp și spațiu, vom crea imaginea de ansamblu a succesivelor dinamici, prin intermediul graficelor următoare, pe care le vom numi *constelații sistemice spectaculare*.

29. *Ibidem*, p. 186.

30. *Ibidem*.

6.1. Sistemele totalitare – Realități spectaculare subiective

Dramaturgul are statutul de autoritate unică, impunându-și astfel propriul adevăr. Acesta este un raport de subordonare totală, în care dramaturgul generează textul și dorește ca acesta să fie ilustrat pe scenă cât mai fidel, punându-i pe ceilalți în ipostaza de executanți, fără șansa afirmării propriei creativități. Ca urmare, spectacolele devin greoaie, descriptive, monotone, imobile și „plate”, lipsite de expresivitate (naturalism). De asemenea, sistemul spectral are un caracter manipulator, unidirecțional.



Adevărul subiectiv

Sp – spectator; A(c) – actor; D – dramaturg;

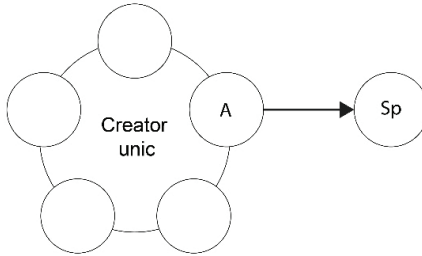
C – compozitor; M – mișcare; Sc – scenograf (pictor,

în cazul prezentat); cercul mare – ansamblul spectral

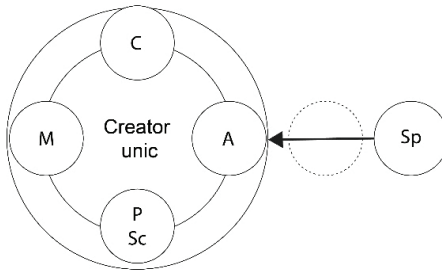
Spectatorul rămâne în exteriorul sistemului de referință, i se transmite informații, fără posibilitatea unei experiențe reale, cu o distanțare față de subiect. Din perspectivă sistemică, nimeni nu trebuie să fie exclus din sistem, așadar, această dinamică s-a dovedit a nu fi funcțională. Întotdeauna e necesar să ne raportăm la un sistem mai mare, iar pentru că acest raport nu există în acest caz, acesta devine un sistem închis, de natură „individual-conflictuală”³¹.

31. Mihaela Tonitza-Iordache, George Banu, *Arta teatrului*, p. 202.

6.2. Instaurarea autorității regizorale – creator total



Creator unic – Viziune unidirecțională – Adevăr subiectiv



Creator unic – Viziune extinsă – Adevăr subiectiv

Începând cu Adolphe Appia și apoi confirmată și teoretizată de Gordon Craig, noua reformă se afirmă prin instaurarea regimului regizoral, care își „arogă toate atribuțiile”, fenomen care va avea ecouri prelungi în modul de raportare la sistemul teatral al secolului XX, cu diverse nuanțe.

Acestea sunt forme ale „spectacolului total”, după modelul lui Wagner, preluat atât de Appia, cât și de Craig. Ei și-au asumat statutul de creator total, generator al unui

spectacol total și „încheiat” – mai cu seamă Craig, care și-a asumat și rolul de actor în *Hamlet*, spectacol dedicat lui Stanislavski, la Moscova. Deși ei au avut viziuni de genii și au influențat întreaga istorie ulterioară, au fost preocupați de extinderea limitelor spațiale și apropierea de spectatori, structurile spectaculare pe care le-au creat rămân totuși niște structuri închise, „definitive” și „încheiate” (Appia).

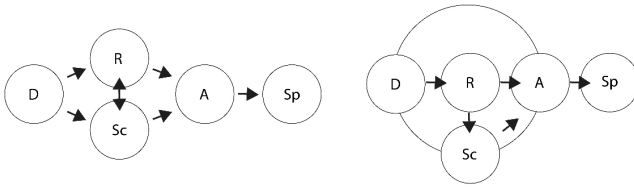
În constelația de pe pagina anterioară (sus, stânga), sfera creatorului unic se identifică cu cea a spectacolului, iar în cea din dreapta, prin prezența actorului, a mișcării, a compozițiilor muzicale, a scenografiei abordate ca formă de extindere către spectator, cunoaște un oarecare potențial expansiv, ce depășește sfera creatorului și tinde să cuprindă echipa spectacolului. De asemenea, în cea de a doua ipostază, remarcăm o apropiere a spectatorului. Cu toate acestea, se menține riscul unei structuri egotice, confirmate prin raportul de subordonare, de pierdere a identității creative a celorlalte structuri. O astfel de dinamică spectaculară, pe care încă o mai regăsim și astăzi, riscă să producă autosuficiență, ceea ce blochează fluxul și evoluția creativă, menținând creatorul captiv în propria realitate evidentă.

Din aceste prime două structuri constelative se vor naște altele două, ca următor pas.

6.3. Teatrul convenției, cu structura sa liniară

Acesta are o abordare mai ancorată, mai analitică, „mai pământeană”, păstrând totodată caracterul „individual-conflictual”.

Punctul de plecare este textul, însă regizorul este generatorul de sistem. Principalul lui mobil, centrul lui de focus este actorul și antrenarea acestuia în integrarea metodei impuse de regizor, cu scopul de a-i transmite spectatorului cât mai fidel și convingător crezul/ conceptul regizoral, ca mod unic de abordare și interpretare a textului dramaturgic. Toți creatorii implicați (cum este și scenograful) trebuie să slujească atât regizorul, cât și textul (și acesta, intermediat



D – dramaturg, R – regizor; A – actor; Sp – spectator, reprezintă pilonul, direcția principală, Sc – scenograf, la care se mai pot adăuga muzicieni (M) sau coregrafi (C), care reprezintă pilonul adiacent/ secundar

însă de conceptul regizoral). Astfel, plaja de extindere creativă este condiționată, limitată, chiar dacă există o amprentă personală asupra creației.

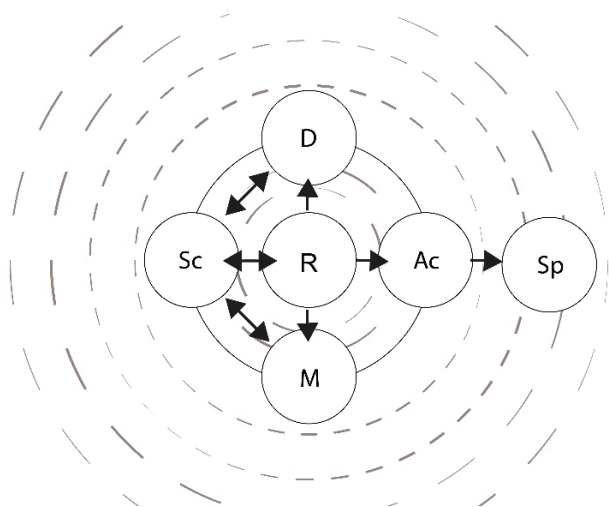
În dinamica acestui sistem, există impulsul energo-informațional coerent, alterat însă de mediile prin care trece – de fricțiunile fiecărui micro-sistem (artist), de filtrele lor perceptuale, care afectează acuratețea intenției inițiale, tocmai prin prisma faptului că, fiind impusă din exterior, procesarea, integrarea și modul de expresie implică un grad de relativitate (principiul „telefonului fără fir”). Aceasta este structura cea mai larg răspândită spațio-temporal în secolul XX, păstrând ecouri ce țin de tradiție, de formare, până astăzi, în rândul celor ce mențin o atitudine conservatoare.

6.4. Constelația viziunii metafizice

O altă abordare este cea a viziunii metafizice, a raportului pe verticală față de ceva mai mare și a investigării esenței din spatele formelor. Intuită și exprimată de Artaud, este apoi cercetată și implementată de Brook, Grotowski și Kantor, în specificul fiecăruia.

Aceasta obligă regizorul la extinderea orizontului de cunoaștere și percepție, astfel încât, prin propria deschidere

și propriul potențial, să creeze un câmp exploratoriu deschis și pentru ceilalți, în raport cu vidul esențial creator/divinitatea, generând conexiunea cu întregul potențial creator prin prezență. Ca urmare, întregul câmp spectacular activează potențialul de extindere, cuprinzând astfel și spectatorul. Deși aparent o structură similară teatrului convenției, această formă de abordare depășește sfera egotică, individual-conflictuală, prin acest tip de raportare, iar spectatorul este cuprins intențional, prin acest vid esențial ce ne cuprinde pe toți. În același fel, și ceilalți creatori beneficiază de mai multă libertate și de potențial transformator. Așadar, multe dintre bariere sunt deja abolite, iar într-un demers mai responsabil se deschide calea către *creația conștientă* și experiența comună, transformatoare, pe calea spre *unitatea cunoașterii*, respectiv spre *teatrul cunoaștere*.



Obiectivizarea adevărului

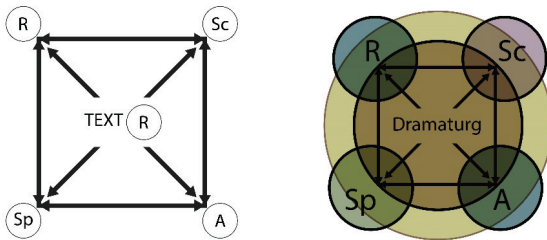
D - dramaturg, R - regizor; A - actor; Sp - spectator, care reprezintă pilonul, direcția principală; Sc - scenograf, la care se adăuga muzicieni - (M) sau coregrafi (C), care reprezintă pilonul adiacent/ secundar

Primul cerc central (mai mare) îl reprezintă pe regizor, încă în ipostaza de generator, încă impunând o metodă, însă câmpul spectacular (al doilea cerc, mai mare), care cuprinde toți creatorii, conține potențialul de extindere.

În acest context, întâlnim pentru prima dată tendința de obiectivizare a adevărului, prin întoarcerea la esență. Prin intermediul ritualului, este accesat nivelul arhetipal: „Regia devine aventură de cunoaștere”³².

6.5. Constelația colaborativă

Următoarea structură care se conturează și care este mult aplicată este o formă hibridă între teatrul convenției (purtând uneori și amprenta variantei metafizice) și formele libere de creație colectivă ce vor urma, pe care o voi numi *structură colaborativă*. Aceasta are în general o formulă de bază, formată din regizor și scenograf, care întâlnesc actorii și apoi publicul. La această bază se pot alătura un muzician (compozitor), un coregraf sau chiar un video-artist. Vom reprezenta structura de bază, pentru a-i înțelege dinamica.



Creație colaborativă (pre-colectivă) – Adevăr comun

Această structură anunță *democratizarea creației*. Creatorii se întâlnesc și creează echipe, pe baza crezului/

32. *Ibidem*, pp. 202-203.

adevărului comun, iar spectacolul este un rezultat al colaborării lor democratice, al unei „aventuri de cunoaștere” comune. Chiar dacă textul reprezintă sistemul de referință, iar regizorul „are întotdeauna ultimul cuvânt”, această constelație teatrală este una deschisă, stabilă și funcțională, iar câmpul spectacular îi cuprinde prin intenție pe toți cei prezenți și implicați în proces. Inclusiv (sau mai ales) publicul poate dezvolta potențialul de co-creare. Această evoluție marchează procesul de devenire a structurii spectaculare integrative și a *creației colective*.

6.6. Constelația abordării holistice.

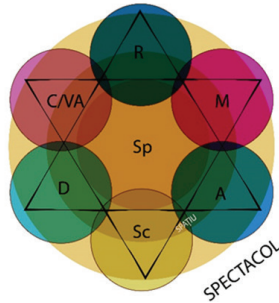
Spectacolul integral – teatrul imersiv, non-liniar, multidimensional și multidirecțional –, apogeul creației teatrale

Revenim în prezent și mai degrabă în prezentul viitor, la propriu și la figurat. Revenim pentru a deveni împreună co-creatori conștienți. Această formă actualizată a creației spectaculare, cea holistică, solicită abordarea interdisciplinară și transdisciplinară și devine o *creație colectivă* cu drepturi depline, după cum am putut constata și în subcapitolul precedent.

Focusul se îndreaptă către esența din noi și prin aceasta ne conectăm și ne transferăm atenția și asupra spectatorului și a spațiului dintre noi, ce devine însăși creația, purtătoare și conținătoare a acestei esențe ce ne unește indestructibil, fiind purtătoare a potențialului ei infinit. Spațiul dintre noi și din noi este atât spațiul spectacular, cât și spațiul nostru interior (al creatorilor și spectatorilor). Datorită pasului inițiat de Brook prin „spațiul gol” (ducând mai departe intuițiile predecesorilor săi vizionari), iată-ne la următorul nivel al înțelegerii, cunoașterii și evoluției teatrale.

Avem, în acest caz, un raport sistemic, continuu, către ceva (un sistem) mai mare, mai cuprinzător. Este vorba de spectacularul ca sistem de referință în creație, care îi include și pe spectatori, o verigă către celelalte, din ce în

ce mai extinse, până la Universal. Creația teatrală părăsește zona individual-conflictuală, pentru a adopta un specific „colectiv-comunitar”, *colectiv-extins, esențializat și personalizat* totodată.



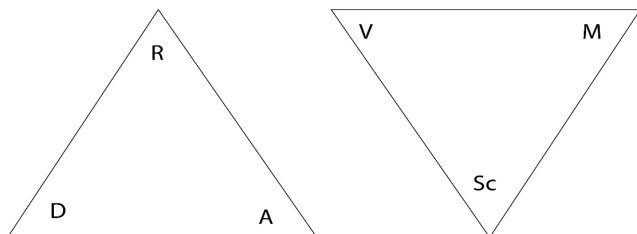
Constelația teatrului holistic – teatrul cunoaștere
 D – dramaturg, R – regizor; A – actor; Sp – spectator/
 spațiu – reprezintă centrul și sistemul de referință,
 Sc – scenograf, la care se adăugă muzicieni – (M),
 coregrafi (C), video-artist (VA). Spațiul spectacular
 îi cuprinde/ conectează pe toți – inter-conectiv

Constelația optimă a teatrului holistic este acest sistem complet, ce cuprinde întreaga gamă a formelor de expresie, interdisciplinară și interconectată. El devine astfel un sistem absolut, echilibrat, permanent echilibrant și flexibil. Forțele creatoare interconectate și fuzionale generează un flux creator continuu cu potențial extensiv sferic (360°) amplu. E o structură caleidoscopică cu potențial transformator, în care fiecare parte este un vector, o structură activă perfectă (triunghi echilateral), fiecare amplificând interconectat potențialul întregului.

Spațiul îi cuprinde pe toți, îi conectează și, prin încărcătura energo-informațional-creativă, devine însuși câmpul spectacular, conștiința spectaculară în permanentă extindere incluzivă.

Toți cei prezenți în câmp sunt expuși transformării, devenirii și procesului de perlaborare creativă/ psihologică.

Voi explica și sensurile acestei geometrii, în cele ce urmează, pentru mai multă claritate.



Conexiunea cu cerul – prin Logos (D+R+A), conexiunea cu pământul – materia, vibrația, magnetismul (Sc+V/ C+M)

D – dramaturgul, R – regizorul, A – actorul,
Sc – scenografia, V – video-artistul, C – coregrafia
(mișcarea scenică), M – ambianța sonoră, muzica,
Sp – spectatorul

Triunghiul cu vârful orientat în sus reprezintă conexiunea pe verticală cu cerul/ Universul/ Divinitatea – deci cu partea spirituală. De aceea, am asociat acest triunghi cu Logosul/ cuvântul și de aceea el îi conține pe cei ce sunt direct conectați cu acesta: dramaturgul, regizorul și actorul.

În triunghiul cu vârful în jos, îi avem pe cei conectați cu simțurile prin creație, respectiv muzicianul, coregraful/ video-artistul și scenograful. În extrema de jos, fiind totodată cel ce stabilește legătura cu materia, cu pământul, se află cel mai practic, mai ancorat și ancorant prin creația sa – scenograful. În plus, acesta din urmă creează baza și mediul conținător pentru toate celelalte.

Spectatorul ocupă centrul acestei constelații care îl învăluie din toate direcțiile, în timp ce el o integrează printr-o experiență directă și totală. Acest lucru este posibil prin intermediul spațiului și mediului care le conține pe toate. Astfel, centrul este ocupat în esență de spectator și de spațiu, ca mediu interactiv, fapt ce ne confirmă calitatea *conectivă* a *scenografiei* și caracterul ei de *meta-artă*. Experiența

imersivă devine, atât pentru spectator, cât și pentru creatori, o călătorie inițiativă a eroului, ceea ce îi afirmă statutul și semnificația de *teatru cunoaștere*.

Cele două triunghiuri sunt interconectate, iar cele șase micro-sisteme personalizate sunt vectori și surse de potențial pentru întreg. Al șaptelea micro-sistem este centrul, cu potențial de creștere, de expansiune. Putem să extindem perspectiva și să asociem acest sistem de creație spectaculară cu creația macro, universală, care s-a manifestat în șase zile (șase „mişcări”), iar a șaptea, centrul, reprezintă bucuria de a realiza și experimenta prezența celorlalte. Această geometrie spectaculară unește cerul cu pământul, spiritul cu materia, femininul (yin) cu masculinul (yang), în om și prin om.

Perfecțiunea acestei constelații este ancorată și potențată și prin sacralitatea acestei geometrii. Doar un *creator conștient* poate genera astfel de structuri, care să amplifice vectorial potențialul spectacular, armonizându-le într-un echilibru perfect, conferind libertatea maximă de expansiune prin creație, multidirecțional, însă cu toate aceste forțe creatoare indestructibil interconectate și susținute prin această structură fluidă și emergentă.

Actul de creație conștient, responsabil, intra- și interconectat cu întregul sistem spectacular devine un vehicul transformator, evolutiv. Doar prin aportul integrat al fiecărei unicități în Unitate, respectiv printr-o cunoaștere unificată în sistem, în care atenția transcende realitatea unică, prin raport la întreg, la receptor și la spațiul și câmpul emergent ce unește, un ansamblu spectacular atinge potențialul maxim, se împlinește și împlinește fiecare unicitate prin propria experiență în raport cu acest întreg. Prin caracterul cuantic al creativității/ al gândirii creative, care include și nu exclude prin poziționare superioară, contradictorie (principiul terțului inclus) și în raport cu terțul ascuns (Esența, Sacrul, Sursa), creația spectaculară devine un proces de transformare și evoluție pentru toți cei implicați.

Întotdeauna ne comunicăm pe noi și întotdeauna amprentăm mediul și întregul sistem într-un fel sau altul, prin emanație. Totodată, devenim actul de creație prin proces, prin experiență. Transformarea/ devenirea noastră în acea experiență este mesajul, exemplul și puterea de impact prin incluziune/ imersie pentru receptor. Esențial de reținut este faptul că ne-am născut, creștem, suntem răniți, ne vindecăm, evoluăm și ne transformăm în și prin conexiune/ relaționare. Scindarea generează haos, în timp ce unitatea și fuziunea creează coerență și echilibru.

CONCLUZII

În primul rând, doresc să încep finalul demersului prin a specifica faptul că, atât timp cât consider scenografia o cale de cunoaștere în permanentă actualizare – prin reevaluare, interogare, și conexiune cu Sursa, cu Esența creatoare, în care potențialul creator și transformator evolutiv sunt infinite și în continuă mișcare și schimbare –, această cercetare nu poate avea decât un caracter deschis, permanent actualizant. Astfel, ea este departe de a putea fi considerată o cercetare încheiată.

Obiectivul principal al acestei cercetări rămâne acela de a aduce în conștiința artistică colectivă necesitatea *unificării cunoașterii*, prin perspectivare creativă, transdisciplinară și interdisciplinară. Acest aspect impune de la sine un *proces de creație conștient* și o abordare holistică și sistemică.

Scenografia, conținând *sine qua non* toate aceste caracteristici, devine o *meta-artă*, ce are potențialul de a crea cadrul conținător și cuprinzător pentru unificarea cunoașterii și, totodată, de a deveni *cale de cunoaștere*, în condițiile unui proces conștient și responsabil.

De aceea, dacă ar fi să sintetizez întregul demers într-un singur concept, acesta este *sceno-grafi(c)a conștiinței creative*.

De reținut este faptul că esențial nu este ce și cât facem, ci cum facem – în raport cu ce suntem și ce devenim. Primele două ipostaze se referă la forme exterioare a căror valoare este dată de *calitatea intenției* și de *calitatea conținutului* pe care îl obținem printr-un proces autentic, conștient și, în consecință, *transformator*.

Așadar, important e ceea ce devenim prin procesul creației noastre. Prin ceea ce devenim, trebuie să cuprindem și să amprentăm întregul sistem de referință, în același

sens transformator-evolutiv. Totodată, fără o recunoaștere și fără unda de *feedback* din partea sistemului/ câmpului, actul de creație, oricât de valoros ar fi, nu există. Cum știm din fizica cuantică, atenția observatorului face ca o particulă sau un aspect să existe și să capete anumite caracteristici distincte. Altfel spus, orice act creator necesită a fi validat în raport cu sistemul conceptual, simbolic, emoțional și valoric al câmpului de referință.

Prin această cercetare am putut realiza că, pe măsură ce scenografia a fost recunoscută ca artă esențială în contextul spectacular, iar scenografiile au primit astfel libertate de expresie, această artă a început să își manifeste potențialul cu o tot mai mare influență inovatoare și reformatoare a artelor spectaculare.

În cele din urmă, prin structura sa transdisciplinară și interdisciplinară, ea și-a dovedit caracterul de *meta-artă* și, totodată, o *meta-metodă* de cunoaștere, educație, evoluție și transformare.

Prin capacitățile sale conective și integratoare, prin caracterul non-liniar, bazat pe limbajul fundamental al imaginii, ea a reușit să apropie și să cuprindă publicul, aducându-l în mijlocul atenției și a evenimentelor spectaculare, într-o experiență directă și imersivă. E un adevărat proces de cunoaștere și autocunoaștere care nu doar că impresionează, ci și transformă.

Dacă ar fi să fac o comparație între structurile spectaculare de bază și creierul nostru triplu (*transcreierul*), aș asocia regizorul cu creierul cranian, scenograful cu creierul inimii, iar actorul cu creierul enteric. Toate aceste structuri au un rol esențial și de coerența lor depinde buna funcționare a întregului sistem spectacular. Desigur, am putea presupune și că toate pot fi susținute de structura dramatică, precum de o coloană vertebrală, în timp ce spectatorul ameliorează și le fuzionează prin sine, dând relevanță și viață, precum molecula de oxigen, susținută de spațiul și de fluidul emergent, magnetic, pe care inima, centrul esențial al scenografului, îl generează.

Creierul enteric generează arderile, instinctul și energia/ forța vitală a sistemului, îl animă – acesta e indiscutabil actorul, care dă viață ansamblului spectacular, în timp ce regizorul – creierul cranian – centralizează, analizează și organizează, controlează rațional buna funcționare și face ca lucrurile să se întâmple, implementează noul sistem în armonie cu toate celelalte funcții.

Așa cum am mai specificat, prin structura sa, scenografia solicită o abordare holistică, ea însăși fiind o structură transdisciplinară și interdisciplinară, complexă, de aceea este esențială o formare adecvată a scenografului în acest sens. Demersul implică multe aspecte ce țin de cunoaștere formală/ exterioară, care însă nu vor putea fi niciodată integrate spre a-și împlini scopul și finalitatea, fără a avea ca suport o educație și o cunoaștere ce pornesc de la interior, din esență, către esența extinsă, unificată, micro- și macrosistemic, într-un proces de *perlaborare creativă a ființei*.

De asemenea, viziunea sistemică, precum și principiile creativității reclamă faptul că orice evoluție este posibilă doar relațional și conectiv.

Ținând cont de toate acestea, reconfirm necesitatea dezvoltării abilităților și valorilor ce țin de multiplele planuri – atât de capacitatea de exprimare creativă autentică, coerentă, susținută și de abilități tehnice, cât și de o percepție, de o conștiință și, respectiv, de o conștiință de mare amplitudine, în permanentă expansiune. În urma cercetărilor extinse, științifice și empirice deopotrivă, propun astfel un puzzle metodologic adaptativ, căruia am decis să îi consacru spațiul său specific, într-un volum adiacent, sub forma unui *Ghid de creație conștientă/ Forme de cunoaștere unitară în flux*. Acesta și-a dovedit eficiența în practică și are ca scop tocmai această dezvoltare și devenire creativă complexă, prin care procesul creativ conștient devine un act de (auto) cunoaștere și de responsabilizare, atât în raport cu sine, cât și în raport cu ceilalți co-creatori și cu spectatorii, cărora ne adresăm prin creația noastră și fără de care întregul demers nu și-ar împlini sensul și finalitatea.

Scenografia conține un potențial considerabil generator de noi discipline și un grad ridicat de influență asupra altor discipline. De aceea, metodele bazate pe fundamentele scenografice devin obiectul *workshop*-urilor transformaționale de dezvoltare creativă și de instalații, ce pot implica și happening-uri sau *performance art*.

Scenografia este cea care a determinat evoluția și dezvoltarea *scenotehnicii*. Ea stă la baza formelor de expresie teatrală contemporane precum *teatrul-instalație*, *teatrul ambiental*, *teatrul imersiv*, *teatrul imagine* etc. În egală măsură, ea a influențat televiziunea și *show*-urile de modă. Amprenta sa se simte din ce în ce mai puternic și în designul interior. Ca urmare, întâlnim din ce în ce mai mult în spațiile publice adevărate concepte scenografice. Toate acestea îi confirmă complexitatea, prin incluziune și prin influență și, totodată, statutul de meta-artă.

Ea se manifestă, așadar, nu doar prin transdisciplinari-tate și interdisciplinari-tate, ci și prin pluridisciplinari-tate, drept pentru care se împarte în mai multe arii precum scenografia de teatru, scenografia de film, scenografia de teatru de păpuși/ de animație, scenografia de eveniment sau publicitară etc. Bazându-ne pe același fundament puternic, pluridisciplinari-tatea ne permite să analizăm o structură creativă sau un fenomen creativ din mai multe perspective diferite în același timp, ceea ce generează o cunoaștere mult mai profundă a obiectului studiat. Este ceea ce noi numim *perspectivare*, care se referă la această capacitate de a aborda procesul din mai multe perspective, ceea ce ne conferă o percepție extinsă și o viziune clară, atât asupra ansamblului, cât și asupra părților/ detaliilor.

Metodologia transdisciplinară, prin punțile pe care le creează, ne facilitează accesul către *unitatea cunoașterii/ cunoașterea unitară*. Unitatea, odată realizată în planul obiectului cercetat/ cunoscut, se reflectă și în planul subiec-tului observator, a celui care cunoaște (Basarab Nicolescu). Aceasta abordare ne îndepărtează de o gândire liniară, binară și fragmentară (care împarte și analizează în detaliu,

riscând să rateze ansamblul) și ne deschide calea complexității unitare, ample și incluzive – a *Unității esențiale*.

Totodată realizăm transmutația de la vidul newtonian – sterp, pustiu – la vidul cuantic, (pro)creator, din care totul se naște („Mama Vid” – născătoarea tuturor lucrurilor, din filosofia taoistă), un spațiu al potențialității infinite de informație, vibrație și energie.

Transdisciplinaritatea vine astfel cu viziunea sistemică conform căreia o parte/ o disciplină (spectaculară) deține complexitatea întregului sistem de referință și întregul întrunește caracteristicile tuturor părților sale, fiind suma acestora în același timp și mai mult de atât. Noțiunea de timp își pierde astfel semnificația prin eliminarea traseului parcurs între puncte/ idei (cel inițial și respectiv cel final), precum și a timpului acordat fiecărei părți în manifestare, în această ipostază ele doar existând pur și simplu, în unicitatea și unitatea lor, fuzional totodată, în mod paradoxal. Această stare de nelimitare ne dă șansa accesării mai multor niveluri de cunoaștere în comparație cu o abordare clasică, liniară și monodisciplinară.

Unitatea cunoașterii (cunoașterea globalizată) este o necesitate pentru un sistem/ o societate aflată în declin. Ea devine soluția unică atât timp cât celelalte soluții își dovedesc ineficiența. Întoarcerea la o „epocă de aur”, „o generație de aur”, la care oamenii se raportează în căutarea disperată a unor repere de valoare este o utopie. Revoluțiile și-au dovedit de asemenea ineficiența prin faptul că sunt cauzatoare de haos și conflict, așa că evoluția și transformarea prin unitatea sistemică a cunoașterii, prin creativitate, ne rămâne calea unică, singura perspectivă dezirabilă, generatoare de soluții integratoare.

În aceste condiții, e important să ne amintim că fiecare om are potențial creativ și că e nevoie doar să îl identifice/ recunoască și să își găsească calea de a-l dezvolta.

De altfel, așa cum susținea și Sir Ken Robinson, în celebrul său discurs de la TED și în cărțile sale, este nevoie de o cultură a creativității care să ne includă pe toți, nu

doar pe artiști, considerați ca fiind „aleși”. Dincolo de artă și teatru, este important ca în primul rând sistemul educațional să acorde mai multă atenție acestui potențial creativ și beneficiilor sale, într-un un cadru susținător. În acest fel, prin responsabilizare, nu vor mai fi generate situații de criză în care deplângem pierderea valorilor, când de fapt ne confruntăm cu o risipă a acestora.

Am evidențiat în această lucrare faptul că creativitatea este un mod de (auto)cunoaștere și dezvoltare a mai multor tipuri de inteligență – nu doar intelectuală, ci și emoțională, relațională, practică și chiar spirituală. Totodată, ea este și un instrument terapeutic foarte puternic prin multiple forme de manifestare, din care s-au desprins terapia prin artă, psihodrama, neurografica și multe altele. Toate formele de manifestare creativă îl ajută pe individ să-și cunoască emoțiile și structurile cele mai profunde, să se detensioneze (prin inducerea unei stări de relaxare, în primul rând), îl eliberează de limitări, de frustrări, îi eliberează spiritul, îl echilibrează psiho-emoțional și chiar fizic (implicit), îl ajută să se valorizeze (prin creșterea încrederii și stimei de sine), să se integreze, să relaționeze (în grupurile de creație) – cu sine și cu ceilalți. Individul își activează curiozitatea și perseverența prin plăcere, prin sentimentul de joacă liberă (eliberatoare și activatoare de declanșatori/ *trigger*-i pozitivi), își dezvoltă comunicarea (se poate exprima liber, indiferent de limbaj), descoperă bucuria de a crea lucruri vizibile, uimitoare, învață acceptarea schimbării, a impermanenței, a greșelii (ca parte integrată în proces) și chiar a realității, perfectă în imperfecțiunea ei. De asemenea, după cum am descris anterior, principalele obiective sunt extinderea percepției, a viziunii și a conștiinței și schimbarea de raport față de întreaga realitate, prin prezență și observare activă. Niciodată creativitatea nu se poate bloca din lipsă de potențial.

Sunt trei categorii de blocaje în dezvoltarea creativității:

- Cognitive – Idei preconcepute, credințe și mecanisme de protecție – „Eu nu pot...”, „nu știu”, „nu vreau”, „nu

cred”, „nu am”, „nu sunt” –, sau gânduri iraționale disfuncționale (anxioase și uneori catastrofice);

- Psiho-sociale – Tendința de a fi asemeni sau pe placul celorlalți pentru a fi acceptați, din nevoia psihologică de bază – apartenența –, nonconformismul și rebeliunea fiind mai greu acceptate (cel puțin în cultura noastră) decât supunerea, obediența și comunul.

- Psihice și afective – Teama de a nu greși/ perfecționismul, teama de a nu ne face de râs, teama că nu suntem suficient de buni etc.

Odată parcurse printr-un proces creativ conștient și responsabil, efectele transformatoare sunt covârșitoare și miraculoase.

Cea mai grea moștenire este aceea că greșeala nu este acceptată.

Cel mai mare atu este realizarea faptului că niciun proces – și mai ales cel creativ – nu se poate realiza fără greșeală. Ea e parte integrantă din proces, ba mai mult, ne învață și ne deschide căi spre tot atâtea soluții creative și rezolvări, chiar inovații, dacă suntem pregătiți și ne schimbăm percepția. Prin urmare, acceptarea greșelii și transformarea ei în soluții inspirate sunt esențiale în procesul creativ.

Creativitatea nu generează doar originalitate, ci și fluiditate în gândire (în fluxul de idei) sau adaptabilitate/flexibilitate, caracteristici necesare în contextul vieții, nu doar în cel artistic și spectacular.

Important e de reținut că ideile vin și se dezvoltă prin conexiune, în interacțiune. De aceea, fluxul ideatic creativ, precum și calitatea acestora evoluează tot în conexiune intra-sistemică și inter-sistemică. Crearea unui câmp spectacular/ creativ puternic interconectat devine calea regală către idei/ soluții mai multe și mai valoroase. Iată de ce creația colectivă este varianta optimă în creația spectaculară, în condițiile implicării totale și conștiente a fiecărui creator, dincolo de orgolii și demonstrații personale, în raport intra- și interconectat cu sine, cu ceilalți co-creatori, cu întregul ansamblul spectacular și cu spectatorii, în egală măsură.

Cel mai important de reținut ar fi următorul lucru: arta se face cu iubire și cu responsabilitate și, mai mult, acestea sunt cheile creativității conștiente, la fel de valabile în viață ca în oricare alt sistem de referință. Asta ne face creatori conștienți și ne conferă libertate. Iar întregul Univers sălășluiește în inima creatorului și așteaptă ca acesta să găsească cheia porților lumii.

În speranța că ai rezonat și ai găsit utilă pentru tine măcar o idee din această parte a aventurii creative pe care o împart aici sau că măcar ți-am stârnit curiozitatea, pofta de cercetare și de experiență directă de cunoaștere prin joacă și creativitate, îți dau întâlnire în următoarea etapă a cercetării, cea experiențială, pe care o consider „parcul de distracții conștiente” – *Ghid experiențial de creație conștientă/ Forme de cunoaștere unitară în flux*. Acolo, bucuria, satisfacția și eficiența sunt garantate și dovedite în practică, atât în arta spectaculară, cât și cu studenți de toate vârstele, în diverse contexte și mai ales în propriul proces de *perlaborare creativă*.

HARTA CONȘTIINȚII Ph.D David R. Hawkins

PROSECUTIVA AUCANSAZIU	PROSECUTIVA VALIE	NIVEL	LOGOTIPI	EMPIE	PROCES
Sine	A fi (eu)	Iuminare	700-1000	Inefabil	Conștiința pură
Acceptarea totală	Perfecțiune	Pace	600	Beneficdinie	Iuminare
Întreg	Complectă	Bucurie	540	Sensibilitate	Transfigurare
Iubitor	Benignă	Iubire	500	Vențurie	Revelare
Îțelept	Semnificativă	Răznoie	400	Înțelegere	Abstractizare
Îertător	Armonioasă	Acceptare	350	Îertare	Transcendență
Inspirator	Plină de speranță	Disponibilitate	310	Optimism	Intenție
Îngăduitor	Satisfăcătoare	Neutralitate	250	Încercare	Eliberare
Permisiv	Realizabilă	Curaj	200	Afirmare	Consolidare
NIVELELE LA ȘI DEASUPRA 200 AU ADEVĂR ȘI ÎNȚETIN VIAȚA					
NIVELELE SUB 200 SUNT FALSE, INTEGRITATE REDUSĂ ȘI NU SPRINĂ VIAȚA					
Indiferent	Exigență	Mândrie	175	Băjoșeala	Depreciere
Răznoitor	Antagonică	Furie	150	Ură	Agresivitate
A mega	A dozamăgi	Dorință	125	Lăcomie	Inobire
Pedepșitor	Înficoșare	Frică	100	Anxietate	Retragere
Disprețitor	Tragică	Durere	75	Regret	Disperare
Decaprobitor	Fără speranță	Apalie	50	Disperare	Renunțare
Dășnănos	Rca	Vinoștie	30	Invinoștire	Disrugere
Disprețitor	Mizerabilă	Rușine	20	Umbră	Eliminare

PUTERE

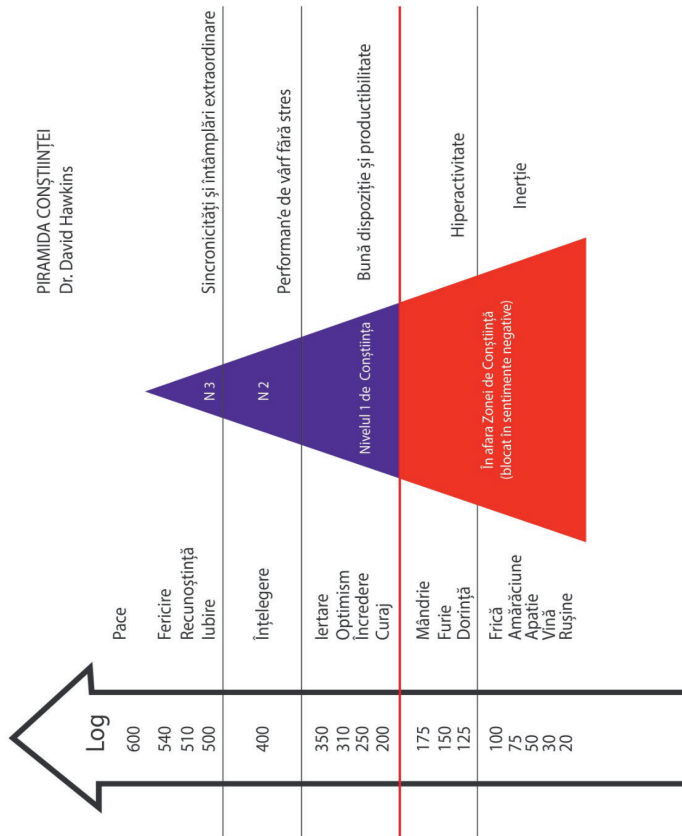
FORȚĂ

ENERGIC

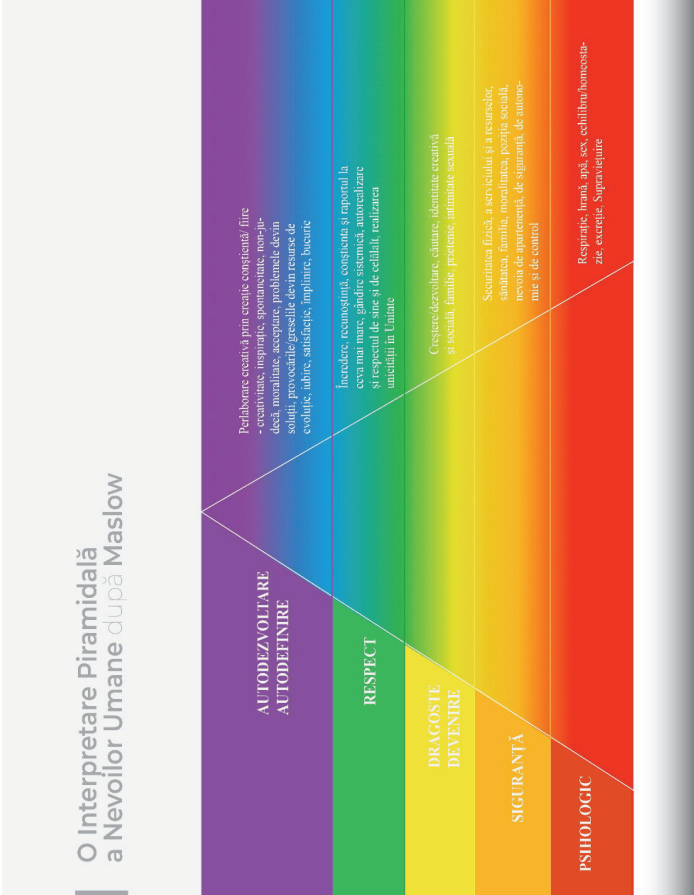
SLAB

ANEXA 1

ANEXA 2



ANEXA 3

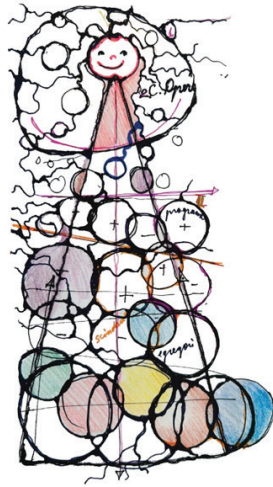
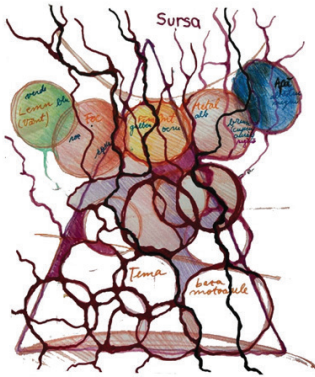


ANEXA 4



Schițe de costum pentru piesa *Furtuna*
(colecție personală)

ANEXA 5



Piramida creației normale (stânga)
Piramida creației inverse (dreapta)

BIBLIOGRAFIE

- Appia, Adolphe, *Opera de artă vie*, traducere de Elena Drăgușin-Popescu, București, Editura Unitext, 2000
- Arnheim, Rudolf, *Arta și percepția vizuală: o psihologie a văzului creator*, ediția a II-a, traducere de Florin Ionescu, Iași, Editura Polirom, 2011
- Arnheim, Rudolf, *Forța centrului vizual: un studiu al compoziției în artele vizuale*, traducere de Luminița Ciocan, Iași, Editura Polirom, 2012
- Artaud, Antonin, *Teatrul și dublul său urmat de Teatrul lui Séraphin și alte texte despre teatru*, traducere de Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu, București, Editura Tracus Arte, 2018
- Banu, George, *Peter Brook. Spre teatrul formelor simple*, traducere de Delia Voicu, București, Editura Polirom/Unitext, 2005
- Banu, George, *Repetițiile și teatrul reînnoit: secolul regiei*, traducere de Mirella Nedelcu-Patureau, Paul Drumaru, ediția a 2-a, București, Editura Nemira, 2016
- Banu, George, *Scena modernă: mitologi și miniaturi*, traducere de Vlad Russo, București, Editura Nemira, 2014
- Banu, George, *Teatrul de artă: o tradiție modernă*, ediție de Alina Mazilu, traducere de Mirella Nedelcu-Patureau, București, Editura Nemira, 2013
- Banu, George, *Yannis Kokkos, scenograful și cocostârcul*, traducere de Eugenia Anca Rotescu, București, Editura Curtea Veche, 2009
- Berlogea, Ileana, Silvia Cucu, Eugen Nicoară, *Istoria teatrului universal*, București, Editura didactică și pedagogică, 1982

- Bishop, Claire, *Installation Art*, Londra, Tate, 2005
- Brook, Peter, *Împreună cu Grotowski: teatrul e doar o formă*, traducere de Anca Mănuțiu, Eugen Wohl și Andreea Iacob, București, Fundația „Camil Petrescu”, Revista *Teatrul azi*, Editura Cheiron, 2009
- Brook, Peter, *Spațiul gol*, traducere de Monica Andronescu, București, Editura Nemira, 2014
- Buzan, Tony, *Arta stăpânirii hărții mentale*, traducere de Carmen Dragomir, București, Editura Didactica, 2019
- Cazaban, Ion, *Scenografia românească în secolul XX (decorul)*, București, Fundația „Camil Petrescu”, Revista *Teatrul azi*, Editura Cheiron, 2013
- Cîntec, Oltița, *Teatrografii*, Iași, Editura Timpul, 2008
- Cîntec, Oltița (coord.), *Tânărul artist de teatru. Istorii românești recente/ The Young Theatre Artist. Recent Romanian Histories*, traducere de Miruna Andriescu și Daniela Șilindrean, Iași, Editura Timpul, 2015
- Connor, Steven, *Cultura postmodernă: o introducere în teoriile contemporane*, traducere de Mihaela Oniga, București, Editura Meridiane, 1999
- Craig, Edward Gordon, *Despre arta teatrului*, traducere de Alina Bardaș și Vasile V. Poenaru, București, Editura Cheiron, 2012
- Crișan, Sorin, *Teatru și cunoaștere*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2008
- Croce, Giovanni G., *Breviar de estetică*, București, Editura Științifică, 1971
- Csiksyentmihalyi, Mihaly, *Flux: psihologia fericirii*, traducere de Monica Lungu, București, Editura Publica, 2015
- De Bono, Edward, *Gândirea laterală*, traducere de Sabina Dorneanu, ediția a 4-a, București, Editura Curtea Veche, 2018
- Delacroix, Henri, *Psihologia artei: eseu asupra activității artistice*, traducere de Victor Ivanovici și Virgil Mazilescu, București, Editura Meridiane, 1983
- Doron, Roland, Françoise Parot, *Dicționar de psihologie*, București, Editura Humanitas, 1999

- Eagleman, David, *Specia rebelă: despre creativitatea oamenilor și despre modul în care ea schimbă lumea*, traducere de Carmen Strungaru, București, Editura Humanitas, 2020
- Fox Cabane, Olivia, *The Charisma Myth: Master the Art of Personal Magnetism*, Londra, Penguin Books, 2013
- Gassner John, *Formă și idee în teatrul contemporan*, București, Editura Meridiane, 1972
- Goleman, Daniel, *Creierul și inteligența emoțională: noi perspective*, traducere de Gabriela Alexandra Bănică, București, Editura Curtea Veche, 2018
- Goleman, Daniel, *Inteligența emoțională*, traducere de Irina Margareta Nistor, București, Editura Curtea Veche, 2018
- Grotowski, Jerzy, *Spre un teatru sărac*, traducere de George Banu, București, Editura Unitext, 1998
- Jung, Carl Gustav, *Opere complete*, vol. 9, partea 1: *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, traducere de Vasile Dem Zamfirescu și Daniela Ștefănescu, București, Editura Trei, 2014
- Haller, Karen, *Psihologia culorilor*, traducere de I. Hristea, București, Baroque Books & Arts, 2019
- Hawkins, David A., *Putere versus forță: determinanți ascunși ai comportamentului uman*, traducere de Robert Malischitz, București, Editura Cartea Daath, 2005
- Hawkins, David A., *Harta conștiinței: o scală dovedită a energiei conștiinței*, traducere de Daniela Marin, București, Editura Cartea Daath, 2022
- Hellinger, Bert, *Constelațiile familiale: terapie pentru suflet*, ediția a II-a, traducere de Cristina Livia Vasilescu, București, Editura Philobia, 2016
- Hubert, Marie-Claude, *Marile teorii ale teatrului*, traducere de Doina Nicoleta Mitroiu, Editura Institutul European, 2011
- Iacob, Andreea, *De la tehnologic la imersiv: spre un teatru al spectatorului și al spațiului*, Cluj-Napoca și București, Editura Școala Ardeleană & Eikon, 2020
- Ichim, Florica, Anca Mocanu, *Liviu Ciulei, acasă și-n lume*, vol.1 (antologie), Fundația „Camil Petrescu”, Revista *Teatrul azi*, București, 2016

- Kantor, Tadeusz, *Scrieri despre teatru*, traducere din limba poloneză de Sabra Daici, București, Fundația „Camil Petrescu”, Revista *Teatrul azi*, Editura Cheiron, 2014
- Lehmann, Hans Thies, *Teatrul postdramatic*, traducere de Victor Scoradeț, București, Editura Unitext, 2009
- Lieberman, Daniel Z., Michael E. Long, *Dopamina. Despre cum o singura molecula din creierul nostru controlează iubirea, sexul și creativitatea – și va hotărî soarta omenirii*, traducere de Adina Avramescu, București, Editura Publica, 2019
- Machon, Josephine, *Immersive Theatres. Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance*, New York, Palgrave Macmillan, 2013
- Meyerhold, V.E., *Reconstrucția teatrului*, traducere de Sorina Bălănescu, București, Fundația „Camil Petrescu”, Revista *Teatrul azi*, Editura Cheiron, 2015
- Meyerhold, Vsevolod, *Despre teatru*, traducere de Sorina Bălănescu, ediția a 2-a, București, Editura Cheiron, 2015
- Militaru, Petrișor, *Știința modernă, muza neștiută a su-prarealiștilor*, București, Editura Curtea Veche, 2012
- Mnouchkine, Ariane *Arta prezentului: convorbiri cu Fabienne Pascaud*, traducere de Daria Dimiu, București, Fundația culturală „Camil Petrescu”, Revista *Teatrul azi* (supliment), 2010
- Modreanu, Cristina, „Hans-Thies Lehmann și teatrul «care invită viitorul»”, *Scena.ro*, 12 februarie 2019
- Nanu, Adina, *Arta pe om: look-ul și înțelesul semnelor vestimentare*, București, Editura Compania, 2001
- Nanu, Adina, *Vezi? Comunicarea prin imagine*, București, Editura didactică și pedagogică, 2018
- Nicolescu, Basarab, *Ce este realitatea? Eseu în jurul gândirii lui Stéphane Lupasco*, traducere de Simona Modreanu, Iași, Editura Junimea, 2009
- Nicolescu, Basarab, *Noi, particula și lumea*, traducere de Vasile Sporici, ediția a II-a, Iași, Editura Junimea, 2007
- O'Connor, Joseph, *Manual de NLP: ghid practic pentru obținerea rezultatelor pe care le dorești*, traducere de Eduard Buzescu, București, Editura Curtea Veche, 2019

- Pavis, Patrice, *Contemporary Mise en Scène: Staging Theatre Today*, New York, Routledge, 2013
- Pavis, Patrice, *Dicționar de teatru*, Iași, Editura Fides, 2012
- Picon-Vaillin, Beatrice *Ariane Mnouchkine*, traducere de Andreea Dumitru, București, Editura Cheiron, 2010
- Popescu, Theodor-Cristian, *Surplus de oameni sau surplus de idei*, Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2012
- Popovici, Iulia (coord.), *Sfârșitul regiei, începutul creației colective în teatrul european* (ediție bilingvă), traducere de Mirella Patureau, Bogdan Georgescu, Lia Catargiu, Cluj-Napoca, Editura Tact, 2015
- Presură, Cristian, *Fizica povestită*, București, Editura Humanitas, 2014
- Rank, Otto, Hanns Sanchs, *Psihanaliza și științele umaniste*, traducere de Brândușa Popa, București, Editura Herald, 2012
- Schileru, Eugen, *Scenografia românească*, București, Editura Arta Grafică, 1965
- Schnechner, Richard, *Performance*, traducere de Ioana Ieronim, București, Editura Unitext, 2009
- Șevțova, Maria, Christopher Innes, *Regizorii regizând: dialoguri despre teatru*, traducere de Edith Negulici, București, Fundația „Camil Petrescu”, Revista *Teatrul azi*, Editura Cheiron, 2010
- Șevțova, Maria, *Robert Wilson*, traducere de Odette Kaufman-Blumenfeld și Oltița Cîntec, București, Editura Cheiron, 2010
- Siegel, Daniel J., *Mintea: o călătorie spre centrul ființei umane*, traducere de Iustina Cojocar, București, Editura Pagina de Psihologie, 2017
- Siegel, Daniel J., *Mindfulness și neurobiologie*, traducere de Marilena Constantinescu, București, Editura Herald, 2019
- Siegel, Daniel J., *Mindsight: o nouă știință a transformării personale*, traducere de Mugur Butuza, București, Editura Herald, 2021
- Steiner, Hans, *Mintea ta secretă: cunoaște-ți și asumă-ți inconștientul*, traducere de Daniel Andronache, București, Editura Trei, 2019

- Tonitza-Iordache, Mihaela, George Banu, *Arta teatrului*, București, Editura Nemira, 2004
- Verlag, Alexander, *Întâlnire cu Robert Wilson*, traducere de Ozana Oancea, București, Fundația Culturală „Camil Petrescu, Revista *Teatrul azi* (supliment), 2010
- Wallon, Philippe, Anne Cambier, Dominique Engelhart, *Psihologia desenului la copil*, București, Editura Trei, 2012

Online

- <https://www.georgehunka.com/theatre/richard-foreman/>
- <https://trydersmith.org/theatre/the-gods-are-pounding-my-head/>
- <https://www.learner.org/series/art-through-time-a-global-view/the-body/meat-joy/>
- <http://www.robortalima.com>
- <https://www.punchdrunk.com/project-category/shows/>
- <https://www.youtube.com/watch?v=48nreFaxKbU>
- <https://www.ziarulmetropolis.ro/picasso-dali-si-baletul-le-tricorne/>
- <https://dilemaveche.ro/sectiune/dilemateca/dali-salvatorul-601126.html>
- <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/escenografia-mesa-personajes-boceto-escenografia-don-juan-tenorio-stage-design>
- <https://artasiartistivizuali.ro/artisti/suprarealismul-lui-dali-arta-si-metoda-paranoico-critica/>
- <https://www.britannica.com/art/theater-building/Production-aspects-of-Expressionist-theatre>
- <https://www.theatreartlife.com/artistic/tadeusz-kan-tor-the-polish-creator-and-theatrical-expression/>
- https://www.marquette.edu/haggerty-museum/documents/dali_and_the_ballet.pdf
- <https://blog.sibfest.ro/2017/06/18/garantat-100/>
- <https://www.genesisproject-uop.gr/castellucci-all>
- <https://www.heartmath.org/>

https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/Unitatea%20cunoasterii%20si%20creatiei%20Btemelie%20a%20profesionismului.pdf