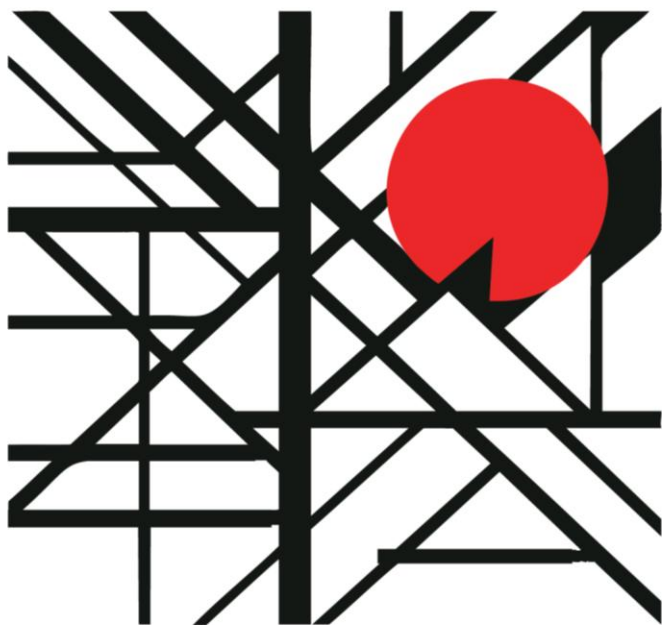


---

ADRIANA BOANTĂ

EXPERIMENTUL ARTISTIC ÎN  
PRACTICILE PERFORMATIVE

STUDIA ARTIS



UArtPress

Editura Universitaria Craiova

---

Adriana Boantă

**EXPERIMENTUL ARTISTIC  
ÎN PRACTICILE PERFORMATIVE**

---

Adriana Boantă

**EXPERIMENTUL ARTISTIC  
ÎN PRACTICILE PERFORMATIVE**

UArtPress, Târgu Mureș  
Editura Universitaria, Craiova  
2025

---

Redactare: Iulia Alexandra Nedeia

Coperta: Sós Beáta

© Adriana Boantă

© UArtPress, 2025

© Editura Universitaria, 2025

Editura UArtPress Târgu Mureș,

str. Köteles Sámuel, nr. 6,

cod poștal 540057, România

web: uartpress.ro

Editura Universitaria Craiova,

Craiova, str. A. I. Cuza nr. 13,

cod poștal 200585, România web:

editurauniversitaria.ro

STUDIA ARTIS Seria Școlii Doctorale a

Universității de Arte din Târgu Mureș,

nr. 7, ISSN: 2734-8210

Tehnoredactarea, paginația și tiparul

acestui volum au fost realizate cu sprijinul

Universității de Arte din Târgu Mureș.

---

(ediție online pdf)

ISBN: 978-606-8325-95-8

ISBN: 978-606-14-2161-9

---

## CUPRINS

[.] DE PLECARÉ .....	9
<b>1. EXPERIMENTUL ARTISTIC .....</b>	<b>15</b>
1.1. Nevoia de experiment .....	15
1.2. Experimentul sau schimbarea de paradigmă.....	21
1.3. Direcții și expresii ale experimentului în spațiul performativ .....	28
<b>2. SPAȚII ALE EXPERIMENTULUI .....</b>	<b>35</b>
2.1. Experimentul <i>Bauhaus</i> .....	40
2.2. <i>Teatrul ambiental</i> .....	45
2.3. Spontaneitatea gestului creator .....	50
2.3.1. Moreno și experimentul teatral .....	54
2.3.2. <i>Stegreiftheater</i> .....	55
2.3.3. <i>Theater ohne Zuschauer</i> .....	58
2.4. Spații ale posibilului .....	63
2.4.1. <i>Odin Teatret</i> .....	68
2.4.2. <i>La Cartoucherie</i> .....	72
2.4.3. <i>La Caserne</i> .....	78
2.4.4. <i>La MaMa</i> .....	80
2.4.5. <i>Cricot</i> .....	83
<b>3. CONTEXTE ALE EXPERIMENTULUI .....</b>	<b>87</b>
3.1. Incursiune în laboratorul de creație .....	87
3.2. Repetiția .....	92
3.2.1. <i>Work in progress</i> .....	98
3.2.2. Sinergie și coeziune .....	100
<b>4. PERFORMANCE ȘI EXPERIMENT .....</b>	<b>113</b>
4.1. Definiri .....	113
4.2. Acționism .....	118
4.2.1. <i>Teatrul Orgiilor și Misterelor</i> .....	119

---

4.3.	Experiența <i>happening</i> -ului .....	131
4.3.1.	Delimitări conceptuale .....	131
4.3.2.	<i>Happening</i> -ul și Kantor .....	137
4.3.3.	<i>Fluxus Art-Amuzament</i> .....	149
4.4.	Experimentul colaborativ <i>cadavre exquis</i> ...	155
5.	<b>CORP ȘI EXPERIMENT</b> .....	163
5.1.	Experimentul teatrului anatomic .....	163
5.2.	Stelarc: corpul extins .....	168
5.3.	Experiența <i>butō</i> .....	172
5.3.1.	Între Occident și Orient .....	172
5.3.2.	Corpul care devine .....	183
5.3.3.	Estetica corpului <i>butō</i> .....	188
5.3.4.	Consolidarea sistemului <i>butō</i> .....	197
6.	<b>EXPERIMENTUL TEATRULUI NARATIV-VIZUAL.</b>	207
7.	<b>TEATRUL EXPERIENȚIAL</b> .....	217
	<b>CONSIDERAȚII FINALE</b> .....	229
	<b>GLOSAR DE TERMENI</b> .....	237
	<b>BIBLIOGRAFIE</b> .....	263

---

## MULȚUMIRI

Prezenta incursiune în fascinanta lume a *experimentului artistic* reprezintă versiunea (re)văzută a cercetării elaborate în cadrul studiilor doctorale, desfășurate la Universitatea de Arte din Târgu Mureș, perioadă în care am beneficiat de sprijinul valoros al comunității academice, care a avut un rol esențial în formarea mea profesională. Îi mulțumesc regretatului scriitor Mihai Sin, profesor și călăuzitor al parcursului meu academic, artizan al „ramei și destinului” meu profesional, pentru oportunitatea oferită de a păși într-un mediu antrenant și provocator din atât de multe perspective. Le sunt îndatorată domnilor profesori Béres András, Sorin Crișan și Cristian Stamatoiu pentru sprijinul oferit, care a completat șirul experiențelor-reper ce mi-au modelat traiectul universitar.

Le sunt profund recunoscătoare părinților mei, Magdalena și Anton, a căror încredere, răbdare și sprijin necondiționat au avut un impact definitoriu asupra evoluției mele academice și în definirea profilului meu uman. În acest sens, paginile care urmează se doresc a fi, cu siguranță, o ilustrare a acestui proces de distilare, de creștere, atât profesională, cât și personală.

Adriana Boantă,  
Târgu Mureș, 2025

---

„Doamne, te rog, dă-mi puterea să aleg  
întotdeauna drumul cel mai greu.”

– Eugenio Barba

---

## [.] DE PLECARE

Pornesc pe acest drum purtând în suflet „o mare rădăcină de credință”<sup>1</sup>, dar și „un mare ghem de îndoială”, atitudine profund ancorată în convingerea că sensul și adevărul nu pot fi descoperite decât prin efort și deschidere. Credința a fost forța tăcută care m-a călăuzit în momentele de incertitudine, ca o mână invizibilă care m-a împins înainte chiar și atunci când direcția părea neclară. Îndoiala nu a fost un obstacol, ci un motor al căutării, o voce critică ce m-a obligat să (re)analizez continuu.

Prezentul volum acoperă analiza unui fenomen cu spectru larg de manifestare în câmpul artelor performative: a *experimentului artistic*. În acest context, delimitarea cadrului teoretic, precum și selecția momentelor esențiale pentru analiza propusă au constituit provocări semnificative în faza inițială a demersului. Drept urmare, studiul de față propune, prin tematicile abordate și prin metodele de investigare utilizate, o perspectivă multidisciplinară asupra fenomenului teatral, în contextul general, care a condus la apariția și afirmarea curentelor și mișcărilor artistice ce au marcat evoluția artelor spectacolului, în secolul trecut, al căror impact îl simțim și astăzi.

---

<sup>1</sup> Sintagma îi aparține călugărului japonez Hakuin Ekaku, exponent al școlii Zen Rinzaî din perioada Edo.

---

Această abordare valorifică perspective din domenii precum istoria artei, antropologia, sociologia, filosofia și studiile culturale, în vederea investigării interacțiunilor complexe emergente în domeniul artelor și a interdependențelor generate între teatru și celelalte forme de artă. De asemenea, studiul vizează explorarea relației dintre artele performative și marile transformări sociopolitice ale secolului XX, precum revoluțiile, conflictele mondiale, regimurile politice și mișcările de emancipare. Astfel, am urmărit identificarea și analiza manifestărilor teatralului ca element constitutiv al unui context cultural dinamic, acordând o atenție specială relațiilor dintre dimensiunea locală și cea universală, precum și delimitării distanțelor și conturării zonelor de nișă din sfera artelor spectacolului.

*Experimentul artistic* a găsit un teren fertil de manifestare mai cu seamă în peisajul artelor vizuale și teatrale. Însă acest proces nu este nou. De-a lungul secolelor, domeniul creației artistice a cunoscut numeroase etape de înnoire, chiar dacă până în secolul trecut ele se prefigurau mai degrabă ca metamorfoze, neavând manifestări violente, cum se întâmplă în cazul reformelor radicale ce s-au impus la începutul secolului XX, când toate postulatele tradiționale au fost dinamitate, făcând loc manifestărilor hibride și *experimentelor* diverse, aflate la granița artelor vizuale și a teatralului. Astfel, ne propunem să investigăm teritoriul artelor spectacolului ca rezultat al unei strategii de comunicare sincretică, menită să reflecte în mod amplu și cuprinzător specificitățile distincte ale diferitelor arte, precum și modalitatea în care transferul stilistic se produce prin *experiment*.

Demersul nostru urmărește formularea explicită a trăsăturilor definitorii ale *experimentului* artistic, pornind de la conturarea sa teoretică primară, enunțată în manifestele avangardei, și continuând cu analiza

---

evoluțiilor și (re)formulărilor succesive care, ulterior, au contribuit la conturarea formelor sale contemporane.

Având în vedere că unul dintre cele mai valoroase demersuri pe care le poate întreprinde o cercetare este acela de a evidenția multiplele fațete ale unui fenomen, ne-am propus să depășim zona contestatară și să formulăm o poziție argumentată, care urmărește să aducă în prim-planul analizei atât mecanismul creației – *experimentul* –, cât și rezultatul final al acestui proces – opera produsă, ca expresie a unui flux creativ complex.

Rolul *experimentului* și, prin extensie, al artei în general, este de a transgresa tabuuri și de a confrunta prejudecățile sociale, devenind astfel un mijloc prin care arta se poate „purifica” de constrângerile impuse de convenții.

De-a lungul timpului, *experimentul* a fost adesea asociat într-un mod unilateral și deloc nuanțat cu scandalul, cu delictul moral și canonic, cu încălcarea tuturor normelor – o perspectivă reductivă ce se impunea a fi (re)evaluată și echilibrată.

Am considerat necesară o abordare eliberată de constrângeri moraliste sau de judecăți de valoare vetuste, ceea ce a condus, în mod firesc, la problematizarea legitimității și a contribuției reale a *experimentului* în planul creației teatrale.

Ne-am propus să investigăm în mod comprehensiv fenomenul generat în jurul *experimentului artistic*, evidențiind atât perspectiva artistică, cât și pe cea teoretică, având speranța că demersul nostru va conduce mai degrabă la clarificări și certitudini decât la ambiguități sau contradicții.

În egală măsură, am urmărit să analizăm implicațiile asumării unui program estetic și impactul pe care creația teatrală și vizuală îl exercită asupra publicului, reflectând o gamă largă de reacții: de la provocare intelectuală, entuziasm sau revoltă, până la

---

scepticism și respingere. În teritoriul dinamic și, totodată, imprevizibil al creației, termenul *experiment* este folosit pentru a pune în evidență aspectele inovative și originale aduse de un artist sau de un grup de artiști coagulați în jurul unui program estetic (manifest), fapt care conferă legitimitate demersului artistic, dar și o notă de unicitate.

Comparativ cu secolele precedente, secolul XX a excelat și/sau excedat la capitolul căutări, contestări, bulversări și inovații. Dacă timp de secole academismul a trasat jaloane riguroase, dar prea puțin flexibile, ce nu trebuiau acroșate, artiștii începutului de secol XX vor propune o schimbare de paradigmă: abolirea normelor (canoanelor) și proclamarea libertății absolute în creație. Plecând de aici, vom trece în revistă preocupările și realizările celor mai importanți creatori de teatru ai secolului XX în ceea ce privește *experimentalul* în artele performative.

Începând cu Denis Diderot și Gotthold Lessing, continuând cu Bertolt Brecht, Vsevolod Meyerhold, Constantin Stanislavski și, mai recent, cu Tadeusz Kantor, Jerzy Grotowski, Peter Brook, Robert Wilson, Robert Lepage și alții, *experimentalul artistic* rămâne o preocupare constantă a marilor creatori și teoreticieni ai teatrului occidental.

Concepte precum „tradiție” și „spontaneitate” vor fi analizate raportându-le la evoluția formelor și a tendințelor estetice emergente, apărute în cadrul extins al manifestărilor artistice petrecute în spațiul teatral al secolului trecut. În acest sens, ne-am propus o serie de obiective, care să constituie și un posibil răspuns la întrebări deseori formulate, însă rareori și clarificate:

- Ce este *experimentalul artistic*?
- Pentru ce se *experimentează* și ce schimbăm în arte prin *experiment*?

- 
- Ce tradiții sunt continuate și, mai ales, ce tradiții neagă teatrul secolului XX?
  - În ce măsură manifestările spectaculare încadrate în categoria *experimentului* pot constitui o direcție estetică capabilă să fie „oficializată”, să dobândească statutul de sistem coerent „omologat” (canon) și, astfel, să devină parte integrantă a unei tradiții teatrale?
  - Care sunt capcanele, limitările și oportunitățile pe care le oferă *experimentul artistic*?
  - Cum au influențat mișcările avangardiste evoluția limbajului teatral și a formelor de expresie pe scenă?

Acestea reprezintă doar câteva dintre întrebările la care urmărim să răspundem pe parcursul cercetării noastre. Considerăm că doar prin abordarea acestora vom reuși să clarificăm finalitățile estetice și practice ale *experimentului*, în raport cu contextul vast al manifestărilor dintr-un domeniu atât de dinamic și fertil ca al artelor teatrale, dar și al altor forme de artă. Așa cum subliniază Charles Victor Langlois și Charles Seignobos în *Introduction aux études historiques*, „istoria se scrie cu documente”<sup>2</sup>. În acest sens, pentru evidențierea particularităților specifice fenomenelor artistice analizate, au fost utilizate metode de lucru specifice cercetării științifice. În contextul dat, considerăm că metoda comparatistă îi va oferi demersului analitic coerență și unitate.

*Notele de subsol* prezintă, de regulă, dezvoltări și exemplificări ale unor particularități terminologice, analize și dezvoltări ale noțiunilor și conceptelor expuse, dar și elemente esențiale pentru firul argumentativ principal, care le vor oferi cititorilor posibilitatea de a

---

<sup>2</sup> Charles Langlois, Charles Seignobos, *Introduction aux études historiques*, Hachette, Paris, 1898, p. 1.

---

explora subiectul în amănunt. Considerăm că spațiul oferit pentru dezvoltări și clarificări suplimentare, alături de *Glosarul de termeni*, cu definiții detaliate și contextualizări relevante, vor ajuta la înțelegerea mai aplicată a subiectului, fără a încălca structura principală a argumentării.

Traducerile textelor din limba engleză acoperă o nevoie importantă, asigurând continuitatea ideilor din textul original, și contribuie la îmbogățirea cunoașterii prin punerea în circulație a unor texte importante pentru subiectul dezbătut, care altfel ar fi rămas inaccesibile.

---

## 1. EXPERIMENTUL ARTISTIC

„Nu există o modalitate corectă  
de a experimenta.”  
– Rick Rubin

### 1.1. NEVOIA DE EXPERIMENT

Teatrul nu este o știință exactă, un teritoriu cu granițe imuabile, ci un teritoriu fertil, în continuă schimbare. Judecând după multitudinea etapelor în care s-a aflat în „criză”, putem afirma că, dintre toate formele de manifestare artistică, teatrul și-a declamat cel mai des agonia. Cu toate acestea, după etape bulversante, care s-au succedat cu repeziciune, i-au testat limitele și i-au amenințat identitatea, teatrul continuă să supraviețuiască (re)activându-și constant resursele creative. Astfel, este constrâns și să își (re)activeze energiile, să își (re)inventeze permanent limbajul pentru a trata în manieră proprie teme majore, fundamentale ale umanității.

Teatrul secolului XX a fost marcat de o căutare constantă, febrilă a inovării, fapt ce a deschis calea *experimentului*, devenit soluția legitimă de explorare și de reformare a domeniului artelor performative. Scena teatrului începutului de secol XX devine un spațiu a cărui tectonică este marcată de apetitul extraordinar al artiștilor de a *experimenta* noi formule. Ceea ce ne-am dorit în primul rând a fost să oferim o imagine cât mai

---

clară și mai cuprinzătoare a unor aspecte relevante, credem noi, pentru dinamica evenimentelor ce au marcat arta teatrului în secolul XX.

Dinamica evoluției *evenimentelor* care au marcat arta secolului XX a generat o serie de interogații asupra capacității de supraviețuire a artei în secolul XXI, când standardele de viață materiale prevalează asupra nevoilor spirituale. Care mai este rolul pe care îl are teatrul și care este partitura pe care trebuie să o abordeze într-un context în care noile forme de *entertainment* au preluat întrucâtva prerogativele? Iată câteva dintre întrebările la care creatorii de teatru au trebuit să găsească un răspuns în munca depusă în cadrul grupurilor sau al nucleelor de creație unde s-au manifestat ori, mai bine spus, s-au refugiat.

Dintre ipostazele specifice de manifestare a *experimentului* teatral, dar și a artelor în general, în secolului XX, reținem următoarele aspecte: formele deschise; sursele de inspirație inedite; metisajul; colajul; preferința pentru zone și spații marginale; inserția documentarului și a tehnicilor multimedia; asocieri și juxtapuneri insolite. De altfel, Derrida considera colajul elementul matrice, definitoriu în discursul postmodern. Diversitatea și mai ales versatilitatea sa ne determină pe noi, privitorii și analizatorii imaginii și artefactelor culturale, să-i atribuim multiple înțelesuri prin numeroasele conotații conferite.

Folosirea termenilor „cercetare” și „inovație”, în contextul fenomenului *experimental* din arta performativă, subliniază intenția de a integra rigoarea și metoda științifică în procesul artistic. Asemenea omului de știință, artistul era dornic să exploreze necunoscutul, să testeze ipoteze și să (re)evalueze constant rezultatele, *experimentate* în atelier, transformat în „laboratorul” său de lucru. Descrierea studioului sau spațiului de creație ca „laborator” sugerează un loc al probării, al

---

repetării, al descoperirii permanente, unde artiștii au explorat, într-un mediu controlat, intersecțiile dintre diferite forme de artă cu tehnologia, reflectând, totodată, transformările sociale și tehnologice. În „laborator”, procesele artistice devin fluide, parte a unui proces *experimental* deschis, ale cărui rezultate (adeseori imprevizibile) vor fi validate ulterior de către public.

În *Despre supremul bine și supremul rău* [*De Finibus Bonorum et Malorum*, 45 î.Hr.], Cicero evidențiază importanța cunoașterii dobândite prin *experimentare*, prin confruntarea directă cu situații inedite, subliniind rolul curiozității ca generatoare de noi experiențe în procesul formativ al individului:

„Dorința înăscută a omului de cunoaștere și știință este atât de mare, încât nimeni nu se poate îndoi că natura omului este atrasă de ele fără perspectiva nici unui avantaj. Nu-i vedem oare pe copii cum nu sunt împiedicați nici măcar de bici să contemple și să cerceteze lucrurile din jurul lor? Că își reiau cercetarea chiar după ce au fost izgoniți? Că se bucură să știe câte ceva? Cum doresc să povestească altora ceea ce știu? Cum cortegiile, jocurile spectacolele de acest fel le rețin atenți, astfel încât îndură chiar și foamea și setea? Cum așa? Oare nu vedem că cei pasionați de muncile și artele proprii omului liber nu țin seama nici de sănătate, nici de interesele de familie și că îndură orice, fiind captivați de dorința de cunoaștere și de știință, că învățătura le oferă, cu prețul celor mai mari griji și eforturi, plăcerea?”<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Marcus Tullius Cicero, *Despre supremul bine și supremul rău*, traducere, studiu introductiv și note de Gheorghe Ceaușescu, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1983, pp. 199–200.

---

Experiența teatrului secolului XX ne-a demonstrat că este teribil de greu ca grupările teatrale să rămână active mai mult de o decadă. O parte dintre mișcările apărute și manifestate în secolul trecut au dispărut la scurt timp după înființare, deoarece au tratat *experimentul* ca scop în sine, și nu ca un mijloc de a îmbogăți mijloacele de expresie în actul creației artistice.

Grupările teatrale care s-au concentrat pe avangardă și pe explorarea de noi forme artistice au avut adesea o durată de viață limitată din cauza dificultății de a găsi un echilibru între *experiment* și rezultatul *experimentului*, fapt care a condus la o pierdere a identității și a coerenței artistice. Dacă *experimentul* devine o menire în sine și nu este „ghidat” de un scop (program) estetic, el devine un exercițiu steril, incapabil să contribuie la evoluția stilistică și conceptuală. Astfel, în scurt timp, gruparea ajunge să-și epuizeze resursele creative și să se destrame, consumată de propria zbatere autoreferențială, lipsită de miză. Desigur, au existat câteva excepții de grupuri longevive, fapt care ne-a determinat să căutăm să explicăm cauza consecvenței sau a anduranței lor în câmpul *experimentului artistic*.

Dintre mișcările și fenomenele artistice ale secolului XX, ne-am oprit asupra câtorva momente ale artei conceptuale: *transavanguardia* (Italia), *action painting* (SUA), arta feministă (SUA), *pop art* (Anglia, SUA), *hiperrealism* (SUA), *arte povera* (Italia), *graffiti*, *junk art* (SUA), acționismul (Austria), *art brut* (Elveția), *fractalism* (SUA, Franța) și *body art* (Germania, SUA, Franța, Elveția).

În arta secolului secolul XX nicio mișcare nu își poate depăși propriile limitări conceptuale dacă nu va căuta mereu și mereu noi punți de legătură cu generațiile și gusturile aflate în permanentă schimbare. Adeseori, în spatele acțiunii de (re)formare a mijloacelor teatrale a existat o *imagine-simbol*, un slogan, o siglă, o emblemă,

---

pe care le-a lăsat moștenire, ce va îngloba crezul creației sale artistice sau care îi va trăda afilierea politică, artistică, estetică, spirituală, religioasă etc. Numeroase grupări teatrale vor renunța să activeze în câmpul artei teatrale sau se vor destrăma din cauza unor piedici venite din exterior și/sau a unor discordii interne, a unor raporturi interpersonale clădite de false valori sau principii de creație. În teatru, tendințele noi sunt, evident, un reflex al mutațiilor teribile ce au marcat definitiv contemporaneitatea. Teatrul nu va trebui să facă abstracție de faptul că generațiile actuale își alimentează imaginarul și își formează gustul estetic din ceea ce media vehiculează prin intermediul canalelor de diseminare de care dispune.

Adeseori, neputând să lucreze în spații „tradiționale”, adică în spații clar delimitate, creatorii de teatru au trebuit să se adapteze și să își găsească noi spații de manifestare (stradă, piață, cinematografe abandonate, spații industriale), pe care să le convertească în spații teatrale.

*Experimentul* teatral promovat de aceste companii, studiouri și cluburi experimentale a contribuit la diversificarea procedeelelor și tehnicilor teatrale. Analiza evoluției formelor dramatice și a spectacolului dramatic, precum și a arhitecturii teatrale ne îndreptățește să concluzionăm că edificiile teatrale, indisolubil legate în decursul timpului de natura spectacolului, dar și de factorii sociali determinanți ai epocii, au urmat în general evoluția artei teatrale, fiind în același timp în strânsă legătură cu nevoile societății în mijlocul căreia au luat ființă.

În ceea ce privește redarea corpului în spațiu, astăzi știm că pentru cartografierea volumelor și corpului în spațiu avem nevoie de o justă punere în proporție, în general: una care să respecte sau cel puțin să parafrazeze

---

câteva dintre formulele aritmetice sau geometrice ale *canonului* („Secțiunea de aur”).

Odată cu teoriile artaudiene și *experiențele* lui Jerzy Grotowski, ale lui Peter Brook și ale lui Eugenio Barba din a doua jumătate a secolului XX, practica teatrală își concentrează energiile asupra corporalității și figurii performerului, stabilind noi relații și raporturi între discursul verbal (text) și corp. Violentarea trupului sau punerea în scenă a violenței asupra corpului poate pune în pericol (temporal) integritatea corporală a spectatorului, obligându-l să reacționeze (fizic) vizavi de ceea ce vede. Astfel, în arta secolului XX se creează o echivalență: „a vedea devine sinonim cu a participa”.

Adeseori, în peisajul teatral al secolului trecut, regizorul îndeplinea mai multe roluri, fiind în același timp și actor, și scenograf. De altfel, regizorul Valeriu Moiescu, el însuși fiind și scenograf, referindu-se la rolul pe care îl au arhitecții imaginii scenice, obișnuia să spună că „regizorul trebuie să fie jumătate scenograf și scenograful, jumătate regizor”.

Analizând multitudinea de aspecte pe care le îmbracă *experimentul*, menționăm că acestea sunt determinate de dialogul pe care teatrul secolului XX l-a întreținut cu alte arte. Explozia mijloacelor de informare generate de evoluția tehnicii electronice a obligat teatrul să-și reevalueze poziția în societate și în primul rând să își (re)examineze cea mai mare parte a normelor și componentelor aflate în construcția sa estetică:

„Ca și societatea modernă, spectacolul este unit și divizat în același timp. Asemenea acesteia, spectacolul își edifică unitatea pe destrămarea. Când iese la iveală în spectacol, contradicția e însă la rândul ei contrazisă de o răsturnare a propriului sens; astfel încât divizarea apare ca

---

fiind unitate, în vreme ce unitatea apare divizată.”<sup>4</sup>

## 1.2. EXPERIMENTUL SAU SCHIMBAREA DE PARADIGMĂ

„Asemenea caleidoscoapelor care se rotesc din timp în timp, societatea aşază succesiv, în maniere diferite, elemente pe care le-am crezut imuabile şi compune astfel figuri noi.”

– Marcel Proust

Deşi dificil de definit, întrucât prin natura sa respinge încă de la început orice tentativă de fixare într-o formulă rigidă, *experimentul artistic* a fost frecvent asociat cu manifestările caracteristice artei postmoderne sau cu o anumită metodă de creaţie aflată în opoziţie cu formulele tradiţionale şi convenţiile rigide.

În acest context, *experimentul* – motorul de inovaţie al artei în secolul XX – va fi analizat din perspectiva relaţiei sale atât cu trecutul (tradiţia), cât şi cu direcţiile contemporane.

În accepţiune largă, *experimentul* [*experimentum*, cuvânt format din *ex* şi *periri*, care înseamnă „despre încercare”] este definit ca ansamblul acţiunilor orientate spre elaborarea unui set de observaţii sistematice realizate în contextul soluţionării unei probleme specifice, în scopul de a confirma sau infirma o ipoteză de cercetare. *Experimentul* este considerat un mijloc fundamental în cercetarea empirică. Scopul prim al *experimentului* constă în descoperirea şi formularea

---

<sup>4</sup> Guy Debord, *Societatea spectacolului*, traducere de Cristina Săvoiu, Editura RAO, Bucureşti, 2011, p.37.

---

unor legi, concepte, raporturi a căror sferă de aplicabilitate trebuie să îndeplinească unele condiții de ordin practic, metodologic, cum ar fi:

- condiția completitudinii;
- condiția reprezentativității;
- condiția relevanței și condiția obiectivității.

Etaplele *experimentului* sunt integral controlate de autorul lui (cercetătorul) și vor urmări satisfacerea unor parametri minimali. În mod invariabil, orice *experiment* urmează cu exactitate următorul traseu:

- formularea exactă a obiectivelor de lucru;
- stabilirea exactă a condițiilor de cercetare;
- repetarea și verificarea datelor;
- concluziile.

Termenul este cunoscut și cu sensul de „experiență”, „încercare”, „probă”. Privit din perspectiva creativității, *experimentul* este un instrument al creației, niciodată un scop al ei. Răspunzând necesității de înnoire a mijloacelor expresive, *experimentul* va oferi cadrul pentru *inventarea*, *optimizarea* și *practicarea* de noi procedee stilistice în spațiul intim al „laboratorului” de creație, în atelier sau în studioul de teatru. „*Experimentul* contribuie la descătușarea potențelor creatoare a unui întreg colectiv artistic. El se instituie ca un sprijin și un stimulator al creativității și nu ca un beneficiar al ei, ca un moment constitutiv obligatoriu al oricărui proces de creație și ca un alt tip de creație.”<sup>5</sup>

Creierul nostru manifestă o predispoziție naturală către crearea de sens prin ordonarea realității și prin stabilirea de reguli și delimitări conceptuale. În contextul incertitudinii existenței, individul elaborează și *experimentează* modele conceptuale menite să-i ofere

---

<sup>5</sup> Victor Ernest Mașek, *Literatură și existență dramatică: Replici dintr-o doctrină estetică a teatrului*, Editura Meridiane, București, 1983, p. 143.

---

un cadru epistemologic coerent, care să îi confere stabilitate și predictibilitate existenței. Această nevoie de ordonare a realității se traduce prin construcția unor sisteme de convingeri care simplifică realitatea, oferindu-i individului un sentiment de stabilitate și control. Însă aceste convingeri, deși funcționale, pot deveni limitative atunci când sunt absolutizate, împiedicând receptivitatea față de noi perspective și, în consecință, anulând șansa la evoluție. Totodată, *experimentul* presupune suspendarea temporară a convingerilor preexistente și disponibilitatea de a păși pe noi teritorii ale cunoașterii. A *experimenta* înseamnă, deci, a pune sub semnul întrebării limitele impuse. În acest sens, *experimentul* devine un act de (re)activare a mecanismelor de învățare, un proces prin care mintea este provocată să renunțe la un cadru predictibil, dar limitativ, pentru a accede la o cunoaștere mai profundă, mai cuprinzătoare și totodată mai vie.

Așadar, prin *experiment*, suntem forțați să ne adaptăm și să ne (re)configurăm traseele cognitive și, astfel, să ne extindem orizontul cunoașterii, asumându-ne riscuri cognitive și emoționale. În timp ce *experimentul* incumbă un demers metodic, rezultatul unei gândiri deductive și analitice, bazat pe verificarea ipotezelor și pe stabilirea de concluzii, *experiența* implică o trăire subiectivă, o decantare reflexivă a trăirilor, transformându-le în repere semnificative pentru construcția sensului și înțelegerea realității.

Raportul dintre *experiment* și *experiență* reflectă tensiunea permanentă dintre direcția cognitivă, îndreptată spre structurarea realității și impulsul organic, profund uman, de a accede către cunoașterea autentică derivată din confruntarea directă, frontală a realității și către plonjarea în necunoscut. Ultimele decenii ale secolului XX vin să confirme ipoteza paradoxală a profesorului Florentin Smărandache, care

---

afirmă că „totul este posibil, chiar și imposibilul”<sup>6</sup>.

„[...] Adevărul e că toți care propuneau un stil nou provocau o aparentă nouă dezordine. Vezi cubiștii, futuriștii, minimaliștii, supremațiștii (Kazimir Malevich), constructiviștii (František Kupka, Naum Gabo, Aleksander Rodchenko), deconstructiviștii (în arhitectură), orphiștii, op art (Victor Vasarely), *pop art* și asambliaștii (Andy Warhol, Wayne Thiebaud, Roy Lichtenstein), conceptualiștii, abstracționiștii. Chiar și încercări mai puțin cunoscute precum, de pildă, rayonismul (Igor Larionov, Natalia Goncharova), bazat numai pe raze liniare de lumină în pictură, au trezit interesul unui Wassily Kandinsky. Îmi plac *experimentele*, sunt înnebunit după ele, iar de aici se ajunge la debalansare și iar la un echilibru în dezechilibru. Nimic nu poate rămâne static. Am admirat mișcările de creație, și le-am «citit» regulile nu pentru a le urma, ci a le încălca. Precum Chaïm Soutine între cele două războaie, de la École de Paris, care își distrugea periodic pânzele, așa îmi păstrez eu (ne)picturile. Pictura involuntară mă preocupă, fiindcă arta voită (cu tendința sau fără) e artificială, nesinceră, nespontană.”<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Acesta este denumit *Paradoxul Smărăndache* în *Enciclopedia Matematică* [*Concise Encyclopedia of Mathematic*, 1998], scrisă de cercetătorul american Eric Wolfgang Weisstein. Florentin Smărăndache e de profesie informatician. Persecutat din motive politice, Smărăndache este exclus din învățământ. În anul 1988, părăsește țara și se stabilește în Turcia. După alți doi ani emigrează în Statele Unite, unde trăiește și în prezent, activând ca profesor de matematică la Universitatea din New Mexico. Este celebru în *Teoria Analitică a Numerelor* prin noțiunile care-i poartă numele, *Funcții și secvențe Smărăndache*. Își leagă destinul de o nouă mișcare avangardistă, *Paradoxismul*.

<sup>7</sup> Florentin Smărăndache, *Totul este posibil, chiar și imposibilul*, Editura Carpathia, București, 2008, p. 25.

---

Pentru teoreticianul René Berger, arta *experimentală* este o „artă pe cale de a se face, care se caracterizează prin refuzul obișnuințelor mentale, al *imaginilor*, forțelor și suportului cultural stabilit, prin voința de a propune noi activități, noi raporturi.”<sup>8</sup> Comparativ cu secolele precedente, arta secolului XX a excelat în contestări nihiliste și printr-o pleiadă de inovații. Dar a inova s-a transformat pentru mulți artiști într-un lucru sinonim cu a respinge *ab initio* orice regulă. De aici și apetitul feroce de a distruge granițele dintre genuri și iluzia transformată în program că „în arta orice e posibil sau putem face teatru din orice”<sup>9</sup>. În teatru, excesul de procedee artistice novatoare poate camufla sensul, sufocând evidențierea mesajului. În această situație, se impune o (re)calibrare a raportului formă–conținut și (re)stabilirea echilibrului dintre modalitățile tehnice și cele plastice folosite în procesul de transpunere în limbaj teatral a mesajului vehiculat în textul dramatic. „Trebuie descătușată bestia adormită, spre a vedea ce ar face, iar dacă va turba, va fi întotdeauna vreme suficientă pentru a o împușca la timp”<sup>10</sup>, avea să proclame Stanisław Ignacy Witkiewicz.

În rezonanță cu celelalte domenii ale manifestării artisticului, teatrul a fost la rândul său contaminat, plasându-se sub același semn al schimbării și al *experimentului*. Din acest punct de vedere, putem afirma despre secolul XX că a fost unul dintre cele mai prolifiche în materie de eludări ale codului estetic și, implicit, de apariție de noi teorii și mijloace teatrale.

---

<sup>8</sup> René Berger, *Mutația semnelor*, traducere și cuvânt înainte de Marcel Petrișor, prefață de Dumitru Matei, Editura Meridiane, București, 1978, p. 118.

<sup>9</sup> Cf. *Antoine Vitez*.

<sup>10</sup> Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Czysta Forma w teatrze, Forma pură în teatru. Despre noul tip de artă teatrală din Gyubal Wahazar sau În labirinturile nonsensului*, Editura Allfa, 1998, București, p. 128.

---

Totodată, creșterea importanței regizorului (creator al unei viziuni originale), a impus necesitatea unor viziuni plastice mereu (re)semantizate, (re)înnoite, antrenând o activitate intensă a *imaginii scenice* și transformarea ei în actorul principal al ideii.

Coroborat, dezvoltarea explozivă a repertoriului, precum și diversificarea lui (datorită creșterii posibilităților de informare și a dezvoltării tehnicii) va conduce la lărgirea câmpului de investigare și de manifestare al artei teatrale, determinând-o să îmbrățișeze un univers mult mai variat decât cel din secolele precedente și, totodată, să se confrunte cu noi idei și teme, a căror diversitate devine nelimitată.

De aici rezultă, firește, acea obligativitate ce-i revine de drept teatrului și, implicit, scenografiei, de a apela la mijloace, expresii și sintaxe vizuale cât mai diverse, urmând imperativele noii sensibilități estetice, dar și necesitățile proprii fiecărei partituri dramatice sau fiecărui tip de spectacol. Drept urmare, în arta spectacolului secolului XX, tendința dominantă manifestată în artele performative este de creștere a ponderii scenografiei în economia spectacolului. Astfel, imaginea scenică încetează să fie o componentă auxiliară în construcția scenică. Mai mult decât atât, vizualul tinde să acapareze *prim-planul*, iar uneori chiar *gros-planul* reprezentației.

După cum am văzut, până în secolul al XIX-lea, academismul a impus un traseu ale cărui jaloane cu greu puteau fi acroșate. Apoi, la sfârșitul secolului XIX și în prima jumătate a secolului XX, artiștii propun o schimbare de paradigmă: abolirea viziunilor închistate ale academismului și proclamarea libertății absolute în planul creației. Un caz aparte în acest sens îl reprezintă arta dramatică, supusă poate cel mai explicit unor reguli stricte de compoziție. În secolul XX, traseul artei teatrale pare a fi marcat de o serie de formule, procedee care

---

adesea au tendința să pună la îndoială eficacitatea formulelor aristotelice de construcție a textului dramatic.

Începând cu prima treime a secolului XX, dramaturgia devine doar o grupare de texte ce transgresează barierele canonice ale scrierilor destinate teatrului, fiind concepute în funcție de posibila lor înscenare. Astfel, se poate afirma că marile inovații din teatrul secolului XX s-au petrecut în zona de adopție dramatică, la granița dintre genuri.

În acest cadru emergent, semnele se multiplică și se diversifică într-un ritm accelerat, însă adeseori semnificațiile își diminuează intensitatea și claritatea expresivă. Totodată, în ecuația teatrului secolului XX, vocea auctorială devine din ce în ce mai puțin prezentă, în timp ce spectatorul tinde să fie integrat în spectacol, împins pe scenă, folosit ca element activ al datului scenic. De altfel, încă din anii '60, semioticianul Roland Barthes propunea să facem din cititor un autor – „prețul nașterii cititorului este moartea autorului” – afirma în finalul celebrului său eseu *Moartea autorului* [*La mort de l'auteur*, 1968]. În *performance*, acțiunea (*action/event*) stă la baza reprezentației, a „punerii în scenă”, dar nu putem identifica un fir narativ, generator de acțiune în sensul aristotelic și nici o unitate de loc, timp și acțiune.

Departate de a fi rodul creației individuale, izolate, enclavizate, *experimentul* va afirma și va impune ideea de creație a unui grup (colectiv artistic), constituit pe baza unui „program” ce implică, în mod paritar, activitate teatrală și proiect ideologic, social. *Experimentul* va face ca teatrul să devină sinonim cu regăsirea, cu *întâlnirea* în jurul unui crez, animat de speranța că acesta va avea impact asupra societății, schimbând-o. Pentru a-i confirma eficacitatea, noile formule de teatru trebuiau mai întâi *experimentate*,

---

verificate în condițiile de *laborator*, în contextul unor echipe de creatori ce nu se mulțumesc doar să interpreteze pe marginea unor texte, ci să creeze noi structuri teatrale.

### 1.3. DIRECȚII ȘI EXPRESII ALE EXPERIMENTULUI ÎN SPAȚIUL PERFORMATIV

În secolul XX, secolul *experimentelor*, identificăm o mare diversitate de forme de spectacol, subsumate *experimentului teatral*. Ne propunem o descriere succintă a principalelor tendințe și direcții estetice ce au marcat destinul teatrului în secolul XX. Astfel, amintim ca principale direcții:

- i. *Dinamica* „teatrului sincretic” futurist (atehnic, dinamic, simultan autonom, ilogic, ireal<sup>11</sup>; și tot aici, subsumat *experimentului* futurist notăm: „teatrul surprizei”, „teatrul de varietăți” – „unicul care folosește azi cinematograful, care îl îmbogățește cu un număr infinit de viziuni și de spectacole irealizabile (bătălii, agitații, curse, circuite de automobile și aeroplane, călătorii transatlantice)”<sup>12</sup>; „teatrul-ziar”, „teatrul-galerie

---

<sup>11</sup> În original: *Teatro futurista sintetica*: „atecnico, dinamico, simultaneo, autonomo, alogico, irreal”, Filippo Tommaso Marinetti, în *Manifesto dei Drammaturghi futuristi Milano*, 11/1/191.

<sup>12</sup> *Vezi* Filippo Tommaso Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*: „Il Teatro di Varietà, nato con noi dall’ Elettricità, non ha fortunatamente tradizione alcuna, né maestri, né dogmi, e si nutre di attualità veloce”; „gli autori, gli attori e i macchinisti del Teatro di Varietà hanno una sola ragione d’essere e di trionfare: quella d’inventare incessantemente nuovi elementi di stupor”; „Il Teatro di Varietà, solo, utilizza oggi il cinematografo, che Io arricchisce d’un numero

- 
- de tablouri”;
- ii. *Eclectismul și colajul dadaist*, al căror deziderat este crearea unei opere de „artă totală” prin anularea granițelor dintre arte;
  - iii. *Violența gestului expresionist*;
  - iv. *Fractura și friabilitatea limbajului din teatrul ionescian* („anti-piese”, „drame comice”, „pseudo-drame”, „farse tragice”) <sup>13</sup>;
  - v. „Revoluția suprarealistă” <sup>14</sup> („recuperarea totală a forței noastre psihice”, „automatismul psihic pur”, „eliberarea eului”, „jocul dezinteresat al gândirii”);
  - vi. „Cruzimea” teatrului artaudian: teatrul „limbajului fizic”: „teatrul primar, simțit și trăit fără nici o mediere” <sup>15</sup>; „vrem să facem din teatru o realitate în care să se poată crede și care să conțină, pentru inimă și simțuri, acel fel de *mușcătură concretă*, care se întâlnește în orice senzație adevărată. [...] dorim să înviem o idee a spectacolului total, unde teatrul să ia loc [...] vieții înseși” <sup>16</sup>.
  - vii. Ludicul întreținut de acțiunile *happening*-ului;
  - viii. „Teatrul epic”, brechtian, cu al său „efect v” (*Verfremdungseffekt*) <sup>17</sup>: „[...] Teatrul – spune

---

incalcolabile di visioni e di spettacoli irrealizzabili (*battaglie, tumulti, corse, circuiti, d'automobili, e d'aeroplani, viaggi transatlantici...*)”.

<sup>13</sup> În expresia lui Eugène Ionescu, v. *Note și contra note/Notes et contre-notes*.

<sup>14</sup> *Révolution surréaliste* este numele revistei create de André Breton.

<sup>15</sup> V. Antonin Artaud, *Teatrul cruzimii. Al doilea manifest*.

<sup>16</sup> Antonin Artaud, *Teatrul și dublul său*, traducere de Diana Tihu-Suciu și Voichița Sasu, ediție îngrijită de Marian Papahagi, Editura Echinoc, Cluj-Napoca, 1997, p. 130.

<sup>17</sup> *Efect de distanțare*; este similar termenului *ostranenie* (*оcстранение*) al formalistului rus Viktor Șklovski. În eseul

- 
- Bertolt Brecht – trebuie transformat în totalitatea sa, nu numai textul său, actorul sau chiar întregul complex scenic, ci până și spectatorul și atitudinea sa<sup>18</sup>; prin această modalitate teatrală se face apel la rațiunea spectatorilor, nu la sentimentele lor (inserția *song*-urilor, comentariul politic, elementele de grotesc și oniric);
- ix. *Proximitatea fizică și dispersia centrelor de acțiune ale „teatrului ambiental” [Environmental Theatre], condus de regizorul Richard Schechner. Acesta îl descrie în eseurile sale ca pe un „un hibrid genealogic, ale cărui surse se află atât în teatru, cât și în pictură, sculptură, dans, muzică”<sup>19</sup>. Iată schema prin care Schechner poziționează „noul teatru” în contextul manifestărilor teatrale contemporane: Public events – Intermedia (happening) – Environmental Theatre – Traditional theatre;*
- x. „The Living Theatre”, „teatrul viu”; născut din nevoia îmbunătățirii limbajului scenic promovată de direcția *mainstream* impusă de Broadway, în 1947, a apărut The Living Theatre, fondat de cuplul de artiști Judith Malina și Julien Beck. „Nu am nici o obiecție privind limitele până la care se întinde *experimentul*. Orice este foarte bun atâta vreme cât este interesant și are viață. De aceea am numit teatrul nostru *teatru viu*.”<sup>20</sup>,

---

*Arta ca procedeu* (1927), acesta definea *ostranenia* ca fiind starea de înstrăinare, însingurare.

<sup>18</sup> Bertolt Brecht, *Scrieri despre teatru*, texte alese și traduse de Corina Jiva, prefață de Romul Munteanu, Colecția „Eseuri”, Editura Univers, București, 1977, p. 57.

<sup>19</sup> Richard Schechner, *Public Domain*, Aron Books/Hearts corporation, New York, 1969, p. 155.

<sup>20</sup> Little Stuart, *Off-Broadway: The Prophetic Theatre*, Coward McCann and Geoghegan, Inc., New York, 1972, p. 204.

- 
- spune Julien Beck;
- xi. „Teatrul morții”, creat de Tadeusz Kantor: „Viața – spune Kantor – nu poate fi exprimată în artă decât prin absența vieții și recurgând la moarte, cu ajutorul aparențelor, al vacuității, al absenței oricărui mesaj”<sup>21</sup>;
- xii. „Teatrul document”, ilustrat de Peter Weiss și Peter Brook. „A luat naștere ca urmare a crizei de conștiință a unei generații [...] care visa stabilirea unor noi raporturi între om și societate, între societate și adevăr, între adevăr și istorie”<sup>22</sup>;
- xiii. „Teatrul de club-cafenea-studio”, creat de compania La MaMa Experimental Theatre Club, condusă de Ellen Stewart;
- xiv. „Teatrul popular” (*Off-Broadway*) al lui Joseph Papp, care a desfășurat și a organizat mai multe activități-*experiment*: teatrul filmat și arhiva de filme, camera muzicală și sala Martinson, galerii de artă și de fotografii. „Mă interesează un teatru popular, nu un teatru pentru elite, susține Papp. Iată cum doresc să realizez teatrul nostru: așa cum este o bibliotecă publică, la dispoziția tuturor, susținut de doi stâlpi: donatori oficiali și particulari”<sup>23</sup>;
- xv. „Teatrul laborator”, înființat de regizorul și actorul Jerzy Grotowski și Ludwik Flaszen, urmărirea o simplificare a axei de comunicare actor-spectator (a „teatrului sărac”) și postularea teatrului ca întâlnire: „O ocazie pentru a se obține ceea ce ar putea fi numit integrare, îndepărtarea măștilor, dezvăluirea substanței noastre reale: o

---

<sup>21</sup> Tadeusz Kantor, „Teatrul morții”, în revista *Secolul 20*, nr. 6–7, 1983, p. 143.

<sup>22</sup> Constantin Măciucă, *Viziuni și forme teatrale*, Editura Meridiane, București, 1983, p. 99.

<sup>23</sup> Little Stuart, *op. cit.*, p. 263.

---

totalitate de reacții fizice și mentale. Această ocazie trebuie tratată într-un mod disciplinat, cu o deplină conștiință a responsabilităților pe care ea le incumbă. Aici se poate vedea funcția terapeutică a teatrului pentru oamenii epocii noastre”<sup>24</sup>;

- xvi. *Théâtre du Soleil*, condus de Adriane Mnouchkine, continuă ideile „teatrului popular” și utilizează mijloacele și procedeele tehnice ale „teatrului ambiental”. Ca modalitate de lucru, la *Théâtre du Soleil* se va aborda cu succes creația colectivă;
- xvii. „Teatrul antropologic”, sau „al treilea teatru”, creat de Eugenio Barba, model grefat pe principiile teatrale enunțate de Antonin Artaud și pe practica regizorală și tehnicile corporale create de Jerzy Grotowski. Barba mărturisește că folosește sintagma „teatru antropologic” în sensul ei propriu: „studierea omului în teatru”;
- xviii. Interactivitatea și improvizația „teatrului forum”, statuat de regizorul și scriitorul brazilian Augusto Boal.

Alte companii și „teatre de grup”, cluburi care au *experimentat* tehnici și procedee noi în spațiul artelor teatrale sunt:

- i. *Compania Hesitate & Demonstrate*, înființată în 1975, la Leeds, de către Janet Goddard și Geraldine Pilgrim;
- ii. *Cardiff Laboratory Theatre*, înființat în 1974 de David Baird, transformat în 1988 de Richard Gough și Judie Christie în *The Centre for Performance Research (CPR)*;

---

<sup>24</sup> Jerzy Grotowski, *Spre un teatru sărac*, traducere de George Banu și Mirela Pățureanu, Editura Unitext, București, 1998, p. 19.

- 
- iii. *Théâtre de la Salamandre*, fondat în 1969 de regizorul și actorul francez Gildas Bourdet; din 1972 este cunoscut ca Centrul dramatic național din Nord [Centre dramatique național du Nord] cu sediul la Tourcoing în nordul Franței;
  - iv. *Théâtre de la Bastille*, creat în Paris în anul 1982, a fost condus de Jean-Claude Fall și Jean-Marie Hordé;
  - v. *Grassroots Theatre* („teatrul din mediul rural”);
  - vi. *The Woman’s Experimental Theatre*, înființat la New York de Sandra Segal și Roberta Sklar;
  - vii. *Pyramid Club*, fondat de scriitorul și artistul *multimedia* John Jesurun la New York.

Nevoia urgentă de a găsi mijloace de exprimare potrivite noii identități nipone a făcut ca în anii ’60 să apară în spațiul teatral japonez o formă de teatru numită de unii comentatori ai fenomenului teatral *angura*, *shingeki* („noul teatru”) sau *shogekijo undo* („mică mișcare teatrală”), expresie teatrală similară culturii *underground*, însă adaptată (grefată) pe structura culturii și a sensibilității nipone<sup>25</sup>.

O personalitate importantă, care va influența puternic destinul teatrului nipon după cel de-Al Doilea Război Mondial este scriitorul Yukio Mishima. Piesele lui Mishima amintesc de tragediile antice, dar păstrează din structura dramatică a teatrului Nō. *Cinci piese Nō modern* [*Kindai nogaku shu*, 1956] i-au adus lui Yukio Mishima notorietate, fiind jucate cu succes pe scenele teatrelor europene și americane.

În eseu *Mishima sau viziunea Vidului*, Marguerite Yourcenar remarcă în creația lui Yukio Mishima modul în care „elementele propriei sale culturi și acelea ale Occidentului, pe care le-a absorbit cu lăcomie, se

---

<sup>25</sup> Takashi Sasayama, J.R. Mulryne, Margaret Shewring, *Shakespeare and the Japanese stage*, Cambridge University Press, 1998, pp. 17–18.

---

îngemănează în felurite proporții înăuntrul fiecărei opere, având efecte și reușite diferite”<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> Marguerite Yourcenar, *Mishima sau viziunea Vidului*, traducere de Daniela Boriceanu, Colecția „Oglinda”, Editura Humanitas, București, 2004, p. 7.

---

## 2. SPAȚII ALE EXPERIMENTULUI

„Ne exprimăm cu necesitate în cuvinte și gândim de cele mai multe ori în spațiu”

– Henri Bergson

Spațiul este un determinant fundamental al existenței noastre, jucând un rol de fundal, chiar dacă în experiența personală de zi de zi, la nivelul conștient, spațiul trece nedefinit. Cercetările cele mai pertinente asupra spațiului sunt îndreptate spre exploatarea legăturilor dintre percepția vizuală a spațiului și procesele de structurare a acestuia.

În materie de imaginar, spațiul este prioritar duratei. Spre deosebire de timp, spațiul fixează imaginea. În lucrarea sa de referință, *Poetica spațiului*, filosoful și criticul literar Gaston Bachelard spune: „Uneori credem că ne cunoaștem în timp, când de fapt nu cunoaștem decât o suită de fixări în spațiul stabilității Ființei, o ființă care nu vrea să se scurgă, care chiar și în trecutul plecat în «căutarea timpului pierdut» vrea să suspende zborul timpului. În aceste mii de alveole, spațiul ține de timpul comprimat.”<sup>27</sup>

Spațiul este considerat de Gilbert Durand „o adevărată rezervă de eternitate împotriva timpului”. Celebra psihanalistă Marie Bonaparte susține că „spațiul este prietenul nostru, el este atmosfera noastră

---

<sup>27</sup> Gaston Bachelard, *Poetica spațiului*, traducere de Irina Bădescu, prefață de Mircea Martin, Seria „Studii socio-umane”, Editura Paralela 45, Pitești, 2005, p. 184.

---

spirituală, spre deosebire de el, timpul consumă”.

Spațiul reprezintă o experiență fundamentală pentru ceea ce înseamnă întâlnirea cu celălalt atât în viața socială, cât și cea privată. În segmentările, diviziunile și subdiviziunile sale, spațiul este încărcat cu o serie de atribute, semnificații, devenind un obiect de analiză. „Din momentul în care este structurat, făcând obiectul unei ordonări care va înscrie în structurile sale reprezentarea sistemelor sociale, spațiul devine simbolic.”<sup>28</sup> Spațiul ne definește și statuează identitatea: individul caută să se modeleze în peregrinările sale personale, estetice etc.

La începutul secolului XX, au avut loc o serie de mutații capitale privitoare la modul de înțelegere și redare a spațiului teatral, prin eliberarea acestuia de orice constrângeri formale dependente de canoane și orientarea sa către exprimarea caracterului funcțional, practic. În acest fel, problema spațiului este extinsă la cea a senzațiilor strict estetice pe care le generează. În studiul *Bazele și dezvoltarea arhitecturii* [*Grundlagen und Entwicklung der Architektur*, 1908], arhitectul olandez Hendrik Petrus Berlage afirma: „Printr-o creație funcțională înțeleg o nouă conștientizare a arhitecturii ca artă a închiderii spațiilor, iar valoarea ei majoră rezidă în spațiul în sine.”<sup>29</sup>

Teatrul secolului XX a descoperit în fine mediul artei sale: spațiul. Probabil cel mai vizibil efect al sincronismului în teatru este proliferarea speciilor de graniță, care au ajuns treptat să își impună propriile limbaje scenice care s-au coagulat într-un nou cod plastic de redare a spațiului. Tocmai de aceea analiza

---

<sup>28</sup> Berbard Lamizet, *Les lieux de la communication*, Édition Mardaga, Liege 1992, p. 258.

<sup>29</sup> Cornelius van de Ven, *Space in architecture: The Evolution of a New Idea in the Theory and History of the Modern Movements*, Van Gorcum, Assen, 1989, p. 148.

---

noastră va viza următoarele aspecte:

- i. spațiul scenic – suport pentru afirmarea registrului vizual al unui spectacol;
- ii. spațiul spectatorului – sala;
- iii. spațiul „întâlnirii”, al comunicării dintre cele două zone: scenă–sală.

În celebra sa lucrare *Dinamica formei arhitecturale*<sup>30</sup>, teoreticianul german Rudolf Arnheim remarca forța imaginilor în raport cu experiențele trăite în perceperea și redarea spațiului. Conform teoriei lui Arnheim, analogia percepută între caracterul (organizarea) unui obiect (mediu exterior, interior) și caracterul (comportamentul) mental se edifică pe caracteristici generice și complementare, precum binomul: interior-exterior, închis-deschis, înălțime-profuzime, vid-plin.

Totodată, „a da sens spațiului înseamnă a trasa frontiere care separă teritoriile între ele. Inventarea teritoriului de către oameni corespunde într-un fel socializării spațiului, înscrierii lui în structuri simbolice prin care spațiul devine nu doar o simplă formă, ci o formă dotată cu un sens”<sup>31</sup>. Orice „actor” al scenei sociale și culturale simte nevoia să-și delimiteze teritoriul prin indici de ocupare, frontiere, embleme, firme etc.

Teritoriul desemnează o suprafață clar definită sau delimitată, recunoscută ca aparținând unei persoane, unei organizații sau unei instituții. Tocmai de aceea teritoriul este considerat ca reprezentând un decupaj subiectiv operat în spațiul fizic, prin stabilirea de zone delimitate prin prisma relațiilor stabilite cu el. Dintre multele subdiviziuni ce intră în sfera de reprezentare a conceptului de spațiu, teritoriul este un concept grefat pe

---

<sup>30</sup> Rudolf Arnheim, *The Dynamics of Architectural Form*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1977, pp. 205–207.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 262.

---

logica identității, a apartenenței la un grup (social, etnic, artistic). În cadrul conceptului general, pe care îl acoperă sensul noțiunii de teritoriu, antropologul britanic Desmond John Morris a identificat și a clasificat trei tipuri de teritorii: teritoriul tribal, teritoriul familial și teritoriul personal.

Domeniul psihologiei studiază comportamentul teritoriului pentru a decripta mecanismele de apărare ale teritoriului folosite de către entitățile care ocupă acest perimetru clar delimitat. Cercetătorii fenomenului teritorialității consideră că instinctul teritorial își păstrează centralitatea și în comunicarea umană, „manifestările sale s-au diversificat și nuanțat în funcție de evoluția raporturilor sociale”<sup>32</sup>.

Asemenea spațiului pictural, spațiul scenic este conceput și perceput ca un univers coerent, în care volumele și suprafețele amplasate la distanțe diferite se reliefează și se potențiază reciproc.

Urmând traseul evoluției formei spațiului teatral, vom constata că de la arhitectura amfiteatrului antic elin la „scena simultană” a teatrului medieval și la „scena multiplă” a teatrului elisabetan și până la scena *à l’italienne*, iar mai apoi la reprezentațiile desfășurate în spații deschise, toate etapele au avut la bază negarea unei structuri existente și activarea unui nou model teatral *experimental*, ca reacție legitimă născută din nevoia satisfacerii unor cerințe de ordin tehnic și/sau estetic în continuă schimbare. Acest gest revoluționar apare ca răspuns firesc la nevoia de schimbare, de renunțare la formele prăfuite, perimate ale structurii dramatice și ale arhitecturii imaginii scenice, dar și din dorința de a proba în regim de *laborator* (repetiții) noi forme de comunicarea artistică.

---

<sup>32</sup> Mihai Dinu, *Comunicarea. Repere fundamentale*, Editura Științifică, București, 1997, p. 216.

---

La procesul de (re)expresivizare a mijloacelor artistice au contribuit deopotrivă dramaturgi, regizori, scenografi, actori, tehnicieni etc. Astfel, teatrul secolului XX iese din clădirile destinate exclusiv spectacolului și se (re)întoarce la intimitatea camerei sau la efervescența arenei, așa cum remarca acum mai bine de un deceniu regizorul englez Peter Brook<sup>33</sup>.

Niciunul dintre marii creatori ai secolului XX nu a rezistat tentației de a redimensiona spațiul scenic, însă pentru unii dintre acești creatori, (re)înnoirea spațiului a constituit o necesitate, transformată apoi în program estetic. Dacă unii creatori au preferat maniera discretă pentru a-și pune în practică teoriile și ideile teatrale, la adăpostul confortabil al edificiului teatral tradițional (clasic), în care spațiul scenei și cel al sălii sunt „ghilotinate” de catifeaua cortinei, alții au preferat spațiile abandonate, situate la periferia așezărilor urbane. Zonele de desfășurare ale *experimentului* sunt locuri publice cu iz exotic, precum spațiile industriale abandonate, a căror configurație arhitectonică potențează posibilitățile de expresie oferite până atunci de frontalitatea scenei *à l’italienne*, restricționând totodată accesul publicului numeros la actul artistic, transformându-l în participant activ sau, dimpotrivă, în spectator placid. Asta nu îl va împiedica pe Augusto Boal, inițiatorul *teatrului oprimaților*, să exclame: „Spectator, ce cuvânt obscen!”<sup>34</sup> În teritoriul creației teatrale, „un regizor începe întotdeauna prin a-și pregăti spațiul, care este o funcție organică a spectacolului, spune Silviu Purcărete. Având un tip de percepție mai degrabă

---

<sup>33</sup> Peter Brook, *Spațiul gol*, traducere de Marian Popescu, prefață de George Banu, București, Editura Unitext, 1997, p. 67.

<sup>34</sup> Augusto Boal, *Théâtre de l’opprimé*, 1977, din vol. *Arta teatrului*, Mihaela Tonitza-Iordache, George Banu, Editura Nemira, București, 2004, p. 456.

---

plastică decât literară, întâi văd lucrurile și abia apoi le transpun în cuvinte. Pornesc de la structura vizuală, prefer un teatru de imagine. Alegerea spațiului ține uneori de intuiție, alteori este o întâlnire sau o pură întâmplare. Sunt tentat, de cele mai multe ori, de neprevăzut, exploatând, cu mare plăcere, accidentele. Insist asupra metamorfozelor, a transformării spațiilor, încerc să realizez un balans între real și absurd”<sup>35</sup>.

## 2.1. EXPERIMENTUL BAUHAUS

„Sinergia unui grup este la fel de important, dacă nu chiar mai important, decât talentul individual al membrilor săi.”

– Rick Rubin

Până la sfârșitul secolului XIX, teatrul s-a identificat cu dramaturgia. Câteva decenii mai târziu, la începutul secolului XX, odată cu Georg al II-lea, Ducele de Saxa-Meiningen, și mai apoi cu vizionarul Gordon Craig, se afirmă o nouă cale, cea a regizorului „autor de spectacol, autonom”<sup>36</sup> – demiurgul spectacolului, care și-a fundamentat creația pe plastica imaginii și pe expresivitatea corporală și „pe autoritatea absolută a regiei exercitată asupra celorlalți termeni, inclusiv textul”<sup>37</sup>.

„Istoria teatrului este istoria transfigurării formei

---

<sup>35</sup> Magdalena Popa Buluc, interviu cu Silviu Purcărete, „Mi-ar fi plăcut să trăiesc în diferite epoci”, în *Cotidianul*, nr. 29, iunie 2008.

<sup>36</sup> George Banu, „Regizorul ca autor”, în *Ultimul sfert de secol teatral. O panoramă subiectivă*, traducere de Delia Voicu, Editura Paralela 45, Pitești, 2003, pp. 14–15.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 16.

---

umane. Este istoria omului ca actor al unor evenimente fizice și spirituale pe o scală care merge de la naivitate la reflecție, de la natural la artificiu. Materialele implicate în transfigurare sunt forma și culoarea, materialele pictorului și ale sculptorului. Arena acestei transfigurări să află în fuziunea constructivă a spațiului clădirii [...] rolul artistului ca sintetizator este determinant prin manipularea acestor elemente.”<sup>38</sup>

Bauhaus<sup>39</sup> a creat un model de a face teatru în care întregul eșafodaj teatral devine subordonat *arhitecturii* spațiului. Prin Bauhaus se înțelege atât Școala de stat pentru arhitectură [*Staatliches Bauhaus*], o instituție dedicată învățământului artistic, designului și arhitecturii, cât și un curent artistic apărut în prima jumătate a secolului XX în orașul Weimar.

*Staatliches Bauhaus* s-a manifestat extrem de puternic în arhitectură, în artele vizuale, în teatru, în design, în fotografie etc. *Staatliches Bauhaus* s-a născut din unirea Școlii superioare arhiducale saxone de arte frumoase cu Școala arhiducală de arte și meserii și din atașarea unei noi secțiuni – arhitectura.

Fondatorul acestei mișcări artistice a fost arhitectul și pedagogul german Walter Adolph Gropius. În viziunea lui Gropius, „noua unitate” stilistică era realizată din fuzionarea artei și a tehnicii, o (re)descoperire a gândirii

---

<sup>38</sup> Oskar Schlemmer, *The Theatre of the Bauhaus*, editat de Walter Gropius și Oskar Schlemmer, László Maholy-Nagy, Johns Hopkins University Press, ediție retipărită, 1996, p. 17.

<sup>39</sup> Apărut în 1919, *Bauhaus* a funcționat între anii 1919 și 1933 în trei orașe germane: Weimar, Dessau și Berlin, devenind în timp unul dintre cele mai importante și mai influente curente ale arhitecturii moderne (*stil internațional*). În 1933, activitatea sa a fost întreruptă de regimul nazist. Dintre artiștii care au predat la *Bauhaus*, îi amintim pe: Marcel Breuer, Lyonel Feininger, Walter Gropius, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Ludwig Mies van der Rohe, Piet Mondrian, László Moholy-Nagy, Georg Muche, Oskar Schlemmer, Joost Schmidt.

---

abstracte.

Potrivit programului Bauhaus, un obiect este determinat de esența sa. Tocmai de aceea înainte de a se preocupa de latura funcțională, trebuie să-i găsească esența. El trebuie să servească scopului său, adică să-și îndeplinească practic funcțiile, să fie rezistent, accesibil sub aspectul costurilor și estetic.

Deși la o primă abordare am putea crede că Bauhaus a fost preocupat exclusiv de problemele interacțiunii elementelor plastice (ale picturii, sculpturii, arhitecturii etc), există aici și zone de confluență cu arta teatrală. Modelul teatrului promovat de Bauhaus este teatrul sincretic, ce acordă o valoare egală tuturor elementelor ce concură la realizarea *imaginii scenice*: actor, obiecte, mișcare, dans, muzică etc. Consecvent programului Bauhaus, pictorul rus Wassily Kandinsky enunța necesitatea așa-numitelor laboratoare *experimentale*: „în care diferitele elemente să fie *experimentate* în funcție de optica teatrală.

În viziunea kandinskiană, spațiul teatral este rezultatul unei „sinteze scenice abstracte”: stricto sensu, anume „cea mai pură formă abstractă a teatrului va conjuga sonorități (abstracte): ale picturii: *culoarea*; ale muzicii: *sunetul* și ale dansului: *mișcarea*. Kandinsky insistă asupra importanței pe care o au laboratoarele *experimentale*, „în care diferitele elemente să fie experimentate în funcție de optica teatrală”. *Experimentele teatrale* vizau cu prioritate trei dintre elementele scenei:

- i. „elementele scenei și forțele ei interioare”,
- ii. „legea structurală – construcția elementelor scenei” și
- iii. „legea subordonării obiectivului intern al operei – *compoziția*”.

În regia lui Meyerhold, pictorul rus Liubov Popova

---

a realizat spectacolul *Încornoratul magnific* [*Le Cocu magnifique*, 1921], bazat pe piesa dramaturgului belgian Fernand Crommelynck. Decorul realizat reprezintă un model ideal, caracterizat prin esențializare, abstractizare și absența elementelor naturaliste. Atât la nivel conceptual, cât și sub aspect practic, decorul constructivist va realiza o punere în acord, o simbioză între universul scenografic și elementele de poetică a actorului. La *Bauhaus*, actorul este un dansator (*Tänzemensch*) supus legilor trecerii timpului și geografiei spațiului. Scenograful Liubov Popova va concepe și elemente complementare (costume, accesorii) în aceeași stilistică, numite *prozodezhda* (*îmbrăcămintă de producție*), în care predomină liniile drepte și volumele rectangulare, geometrizzate, forme derivate din pictura suprematistă. Silueta creată de Popova este androgină: singura distincție importantă între costumele personajelor feminine și cele ale personajelor masculine este dată de înlocuirea fusteii cu pantalonii. Aceeași abordare o întâlnim la pictorița și scenografa constructivistă Varvara Stepanova, soția lui Aleksander Rodchenko, care a realizat costumele pentru *performance-ul Prin ochelari roșii și albi* [*Through Red and White Glasses*, 1924].

Dacă în teatrul naturalist percepția este dirijată urmând axele orizontale și verticale, Meyerhold va *experimenta* organizarea axonometrică, scopul fiind unificarea spațiului teatral și implicarea spectatorului. Acest mecanism menit să declanșeze imaginația este propriu teatrului de bălci, mai cu seamă prin extensia registrului nonverbal, în detrimentul limbajului textual. Istoria artelor performative reține montările *Repetiție feminină* [*Feminine Repetition*, 1926], *Umor în trepte* [*Treppenwitz*, 1927] de la Weimar și Dessau, cu decorurile realizate de Oskar Schlemmer și Xanti Schiwiniski. Acestea au propus renunțarea la acțiune,

---

conflict și personaje și au mutat accentul pe mișcarea coregrafică, pe măștile grotești, pe lumină etc.

După ce în 1933 regimul nazist a interzis activitatea Școlii Bauhaus, conceptele promovate în cadrul acestei instituții au fost continuate în Statele Unite de către arhitectul Walter Adolph Gropius și de către fotograficul László Moholy-Nagy. În anul 1937, Moholy-Nagy va fonda la Chicago Școala New Bauhaus, la conducerea căreia s-a aflat până la moartea sa. În timp, modelul *Bauhaus* a generat o diversitate de școli, precum: *abstract expresionism*, *action painting*, *picture informelle*, *pictura gestuală*, *tașism*<sup>40</sup>.

Toate aceste curente manifestate în artele plastice au influențat mișcările teatrale apărute în anii '60 și '70, în special pe continentul nord-american. Unul dintre acestea este *teatrul de acțiune*, care îmbina în manieră sincretică și caleidoscopică textul, muzica, elementele coregrafice și tehnicile media. Producțiile aveau un caracter *experimental*, fiind lipsite de forme fixe, și sunt percepute ca „niște mozaicuri de impresii și fragmente fugitive de sentiment și trăire”<sup>41</sup>. Așadar, *teatrul de acțiune* nu definește o formă anume de teatru sau un curent teatral structurat artistic, ci este o denumire generică atribuită acelor manifestări teatrale în care predomină *happening*-ul, promovat de modelul *Bauhaus*.

După cum am văzut pe parcursul cercetării noastre, *happening*-ul propune un tip de spectacol nonverbal, caracterizat printr-un înalt grad de vizualizare, însă cu o structură teatrală fragilă, cu monologuri care fragmentează fluxul transmiterii ideilor și a receptării artistice.

---

<sup>40</sup> v. *Glosar de termeni*.

<sup>41</sup> William Fleming, *Arte și idei*, vol. II, Editura Meridiane, București, 1983, p. 327.

---

## 2.2. TEATRUL AMBIENTAL

Încă de la începutul secolului XX, în artele spectacolului s-a urmărit eludarea axei de comunicare scenă-sală prin abandonarea, într-o primă fază, a exclusivității spațiului de joc *a l'italienne*, fapt reușit după cel de-Al Doilea Război Mondial, prin apariția *teatrului ambiental* [*Environmental Theatre*].

*Teatrul ambiental* privește spațiul de joc (scena) și decorul ca fiind primordiale, spațiul fiind cel care determină acțiunea scenică. Acest concept s-a extins în artele coregrafice și în teatrul liric, unde totul este (re)gândit și proiectat în funcție de cadrul *ambiental*, care poate fi scena sau un spațiu neconvențional (strada, parcul, stațiile de metrou, mijloacele de transport, apartamentul etc.) sau exploatează decorul preexistent, creat de cadrul natural sau urbanistic.

Procedeele tehnice folosite sunt: scena în scenă, platformele mobile, astfel ajungându-se la o extensie și o dispersie a atenției și implicit a locurilor din care reprezentația poate fi urmărită. Pluralitatea punctelor de stație, a „focarelor” de acțiune îl obligă pe spectator să se implice și să-și aleagă zona de interes asupra căreia își va concentra atenția, în conformitate cu propria grilă de selecție. Tocmai de aceea publicul nu mai rămâne ținut într-un singur loc, ci este invitat să urmeze un traseu teatral, schimbându-și amplasamentul de mai multe ori în timpul unei reprezentații.

Primele teoretizări ale *teatrului ambiental* îi aparțin regizorului american Richard Schechner; reținem faptul că această formă de teatru a apărut în 1973. Schechner a intrat în atenția publicului, dar și în vizorul criticii de specialitate începând cu anul 1968, după o serie de spectacole susținute la New York. Activitatea sa

---

regizorală este legată de companiile *Teatrul Liber* din Sud [*Free Southern Theatre*] și *Grupul performativ* [*The Performance Group - TPG, 1967*]. În cadrul acestora, va încerca să (re)activeze axa de comunicare [actor] – [spectator] – [spațiu]. Schechner pledează pentru o (re)gândire și o (re)aranjare a spațiului de joc, dar și a raporturilor dintre *performer* și public, în asemenea manieră încât separația dintre sală și scenă să dispară, lăsând să circule libere energiile.

„Când am creat teatrul ambiental – spune Schechner în *Performance. Introducere și teorie* [*Performance Studies. An Introduction, 2002*] – nu m-am gândit că o să descopăr un nou teritoriu, m-am gândit să regizez o piesă pe o plajă. Am creat un ambient care folosea întreg spațiul și spectatorii erau înăuntrul lui, nu separat. Asta se petrecea când am regizat *Victimele datoriei*. Dar după o vreme mi-am zis: «Hmmm, a fost ceva straniu, n-a fost tipul de teatru pe care am învățat să-l fac, e diferit». Și atunci am început să-l teoretizez.”<sup>42</sup>

Pentru *Environmental Theatre*, cuvintele definitorii sunt: „participare”, „corp”, „performer”, „terapie”, „dramaturg”, „grup”, „regizor” etc.

Noul teatru este în viziunea regizorului american „un hibrid”, ale cărui rădăcini se află atât în teatru, dans și muzică, cât și în artele vizuale, pictură, sculptură etc. Richard Schechner pornește de la concepția că *teatrului ambiental* are multe elemente comune cu ritualul teatral, însă acesta nu trebuie să fie asociat ritualurilor primitive. În viziunea sa, evenimentele (*events*), mediul

---

<sup>42</sup> Richard Schechner, *Performance. Introducere și teorie*, versiune în română îngrijită de Ioana Ieronim, antologie și prefață de Saviana Stănescu, traducere de Saviana Stănescu, Nadina Vișan, Daria Georgiana Protopopescu, Editura Unitext, Colecția „FNT”, București, 2009, p. 18.

și ritualul primitiv sunt strâns legate între ele.

Pentru a avea o imagine clară asupra a ceea ce înseamnă noul model de teatru și principiile *teatrului ambiental*, în 1969, Richard Schechner – urmând modelul brechtian – propune următoarea schemă de analiză a celor două structuri teatrale:

Teatrul <i>tradițional</i>	Teatrul <i>nou</i>
Propune și dezvoltă un <i>subiect</i>	Dezvoltă <i>evenimente/</i> mizează pe imagini
Prezintă <i>teme majore</i>	Prezintă probleme <i>conjuncturale</i>
Prezintă o <i>acțiune</i> completă	Prezintă diverse <i>activități</i>
Actorii îndeplinesc <i>roluri fixe</i>	Actorii îndeplinesc <i>sarcini multiple</i>
Scena este <i>despărțită</i> de sala de spectacol	Spațiul teatral este <i>fluid</i> și comunică
Spectacolul este <i>continuu</i>	Spectacolul este <i>fragmentat</i>
Este creat un <i>singur</i> punct de interes	Coexistă <i>mai multe</i> zone de interes
Publicul <i>privește</i> neimplicat la actul teatral	Publicul este invitat să <i>participe</i>
Spectacolul este o <i>producție</i> artistică finită	Spectacolul valorizează <i>procesul</i> artistic, <i>experimentul</i>

„De la Bauhaus și de la Kiesler, *environmental theatre* a învățat să respingă acea utilizare canonică a spațiului și să caute în spectacol o definiție dinamică și organică a spațiului. În mod natural, aceste idei sunt incompatibile

---

cu practica teatrală tradițională”<sup>43</sup>. „Plinătatea spațiului, infinitudinea de moduri prin care spațiul poate fi transformat, articulat, animat – asta este baza pentru *imaginea* creată de *environmental theatre*.”<sup>44</sup> Potrivit lui Schechner, principiile fundamentale (axiomele) ale *Teatrului ambiental* sunt:

- i. Evenimentul teatral, care se prezintă asemenea unui set de elemente interconținuate: textul, actorii, publicul, elementele arhitecturale, elementele tehnice;
- ii. Spațiul teatral (scenic, sala) este folosit la întregul său potențial. Tot spațiul îi este destinat publicului. Astfel, Schechner adoptă pentru modelul noului teatru structura *happening-ului*, unde spațiul de joc este gestionat și „împărțit” în mod egal între toți participanții (actanți, public) implicați în desfășurarea actului artistic; *Environmental theatre* oferă creatorului și publicului *experiența* teatrului total, a *spațiului total*.
- iii. Structura *Environmental Theatre* propune *spațiul* ca principiu ordonator. Tot ceea ce presupune prezența în spațiul spectacolului e (re)dimensionat, (re)organizat din perspectiva funcționalității. În *Environmental theatre*, spațiul este privit ca un organism viu, coerent articulat. Toate regulile și canoanele practicii teatrale de tip tradițional vor fi respinse pentru a putea consolida relația dintre actanți și spațiu, un spațiu viu și modulabil, un spațiu al concretului, dar și al metaforei.
- iv. În teatrul ambiental evenimentele pot avea loc în oricare spațiu ce va fi transformat în

---

<sup>43</sup> Richard Schechner, *The environmental theatre*, Applause Books, New-York, 2000, p. 54.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 55.

---

întregime. Potrivit regizorului american, spectacolul este o arhitectură alcătuită din mai multe evenimente (*events*) care au nevoie de un cadru (*ambient*), deci de un spațiu de joc. Acest *ambient* poate fi creat prin transformarea spațiului inițial, în acest proces fiind implicați și spectatorii. O altă variantă este cea de acceptare a spațiului predefinit printr-o „negociere” cu mediul. Aceste strategii de „negociere” nu sunt străine practicii teatrale, regăsindu-se în *experimentele* avangardei. În acest mod se reiterează și (re)valorizează câteva dintre direcțiile propuse de modelul Bauhaus, anume relația privind scena și spectatorul. Dintre tehnicile intermediare adoptate *Environmental Theatre*, amintim: transformarea și adaptarea spațiului de joc. Înainte ca Richard Schechner să postuleze principiile teatrului ambiental, la Paris, Antonin Artaud făcea următoarea remarcă: „[...] vom suprima scena și sala, care acum sunt amplasate într-un fel de loc unic. Se va realiza o comunicare directă între spectacol și public, spectatorul fiind amplasat în mijlocul acțiunii. Sala se poate amenaja într-un hangar [...] Va avea loc o difuzare a acțiunii asupra unui spațiu imens, de fapt, vor avea loc mai multe acțiuni simultane, care vor asalta publicul.”<sup>45</sup>

- v. Schechner își va orienta atenția asupra elementelor exterioare. Prin anularea graniței dintre sală și scenă, extinde ponderea pe care scenografia o are în realizarea *arhitecturii imaginii scenice*. Astfel, „[...] subiectul și intriga trec pe plan secundar în teatrul ambiental.”<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> Antonin Artaud, *op. cit.*, pp. 146–148.

<sup>46</sup> Ileana Berlogea, *Teatrul american de azi. Călătorie teatrală prin Statele Unite*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1978, p. 186.

---

Tot în acest context, reținem activitatea arhitectului vizionar Friedrich John Kiesler. Opt ani i-au trebuit lui Kiesler să conceapă planurile unui *teatru ideal*<sup>47</sup>. Având o capacitate de sute de mii de locuri, proiectul *teatrului ideal*, denumit și „teatru infinit”, a rămas needificat. Structura acestuia propunea o scenă în forma unei spirale continue, înconjurată de platforme și de pereți de sticlă.

### 2.3. SPONTANEITATEA GESTULUI CREATOR

„Teatrul este refugiul sigur pentru o revoluție nebănuită; oferă posibilități nelimitate de explorare a spontaneității la nivel *experimental*.”<sup>48</sup>

– Jacob L. Moreno

Primele *experimente* artistice ale anilor 1920, perioadă definitorie pentru transformările teatrului european, s-au cristalizat într-un context marcat de contestarea valorilor tradiționale și de aspirația către forme inovatoare de expresie, ca reacție la tensiunile sociale, politice și culturale ale epocii postbelice.

Figuri marcante ale teatrului european, precum Stanislavski, Reinhardt, Craig, Appia, Copeau, Antoine, Evreinov, Artaud, Brecht ș.a.m.d au jucat un rol esențial

---

<sup>47</sup> Kiesler și-a numit creația înainte ca sculptorul Brâncuși să-i fi dat numele coloanei sale.

<sup>48</sup> Jacob L. Moreno, *Scrieri fundamentale. Despre psihodramă, metoda de grup și spontaneitate*, traducere de Ioana Maria Novac, Editura Trei, Colecția „Psihologie. Psihoterapie”, București, 2009.

---

în (re)configurarea artei teatrului, angajându-se activ într-un amplu și profund demers de (re)formare, merit să-i recupereze specificitatea, prin (re)definirea valorilor estetice și funcționale ale scenei. Acești reformatori au reacționat la tendința teatrului de a sucomba într-o formă superficială, adresată divertismentului, propunând, în schimb, un teatru angajat și autentic – un teatru viu.

În context avangardist, funcția artei nu mai este limitată la simpla reprezentare mimetică a realității sau la transmiterea unui mesaj moralizator. Arta capătă, în schimb, o dimensiune eliberatoare, devenind un spațiu al ludicului, al *experimentului*. În această viziune, teatrul nu este un instrument, ci un teritoriu în care se explorează, în regim de laborator.

Artiștii avangardei teatrale (re)configurează spațiul scenic nu ca loc de consum cultural, ci ca spațiu al confruntării cu norma socială și estetică.

Ei pun în discuție premisele tradiționale ale actului teatral, privilegiind spontaneitatea, fragmentarea, corporalitatea, simbolismul, pentru a activa în spectator impulsul unei receptări eliberate de constrângeri ideologice sau estetice. Teatrul devine, așadar, un *locus* de (re)conectare cu instinctul ludic primordial, care privilegiază *experiența* și *experimentul*. Un spațiu în care artistul, alături de spectacol, convertește actul scenic într-o experiență estetică complexă, totalizatoare.

În acord cu teoriile receptării, întâlnirea cu opera de artă reprezintă un act aflat într-un continuu proces de prefigurare, care implică o dinamică complexă de (re)interpretare, re(expresivizare) și (re)creare. Moreno vedea operele de artă, produsele artistice, ca pe niște „conserve culturale” [*cultural conserve*]<sup>49</sup>.

---

<sup>49</sup>Jacob Levi Moreno, *Who shall survive? Foundations of sociometry, group psychotherapy and socio-drama*, ediția a doua, Editura Beacon House, Inc., New York, 1978, p. 40.

---

În concepția lui Jacob Moreno, elementele fundamentale ale culturii – precum alfabetul, cifrele, limbajul și notația muzicală – stau la baza oricărei activități creative, funcționând ca mecanisme de transmitere a cunoașterii și a tradiției în cadrul unei societăți. Aceste structuri, ce au la bază rețele de coduri prestabilite, modelează modul în care ne exprimăm creativ. Ele pot avea atât un rol ordonator, cât și unul formator. Cu toate acestea, în anumite contexte, pot deveni limitative sau constrângătoare, „disciplinând” creativitatea.

Prin rigidizarea lor în sisteme normative, „conservele culturale” pot frâna capacitatea de *experimentare* și, implicit, de inovație, împingând spre conformism și autopastisare. Moreno propune (re)activarea spontaneității ca forță generativă, capabilă să (re)vitalizeze structurile existente și să producă noi forme de „conserve culturale”. El nu pledează pentru distrugerea „conservei culturale”, ci pentru cultivarea dialogului între *experiment* și tradiție, între spontaneitate și canon, între inovație și conservare.

Spontaneitatea, creativitatea și instinctul teatral – concepte exemplar surprinse într-o reflecție nietzscheană – sugerează că adevărata artă presupune respingerea practicii, renunțarea deliberată la funcționalitate și transformarea necesarului în arbitrar. Acest gest aparent gratuit este menit să provoace imaginația, să genereze o bucurie pură, într-un spațiu al *experimentului* și al libertății creatoare. „[...] Schimbați necesarul în arbitrar, fără ca prin aceasta să produceți vreun rău, doar pentru un amuzament simplu al imaginației, ca o sursă de plăcere și bucurie, căci reușim astfel să ne eliberăm pentru câteva clipe de ceea ce are un scop, de ceea ce este necesar și practic.”

Moreno a afirmat că, în absența spontaneității, creativitatea devine inertă, subliniind că improvizatia

---

constituie premisa esențială a acțiunii libere și a deblocării potențialului imaginar nelimitat al individului. Așadar, actul de improvizație presupune o dimensiune *experimentală*, activată de ludic, care funcționează ca un catalizator al procesului creativ.

În context teatral aplicat, Moreno i-a conferit spontaneității statutul de element declanșator al creativității, prin elaborarea conceptului său de „teatru al spontaneității” sau „teatru de improvizație” [*Stegreiftheater*]. Creativitatea, afirmă el, nu poate să irupă decât acolo unde spontaneitatea și *experimentul* sunt cultivate. Ele devin factorii esențiali pentru explorarea realităților interioare, sociale și artistice. *Stegreiftheater* a avut scopul de a (re)forma teatrul tradițional, atât prin formă, cât și prin conținut. „Teatrul spontaneității” s-a dorit să fie un spațiu al dezbaterii angajate, un „*teatru forum*”, în care problemele politice și sociale, precum și problemele personale ale participanților să fie discutate, dar și experimentate direct, prin punerea în scenă.

Moreno subliniază că „nu își dorește un „teatru al memoriei bune, al confortului circular, al uitării de sine. [...] În loc de vechea diviziune în trei părți, unitatea noastră îi ia locul: Nu mai există poeți, actori sau spectatori. Toată lumea este poet, actor și spectator într-o singură persoană. Departe de ochii curioșilor și urechile celor care ascultă cu urechea. Teatrul nostru este uniunea tuturor contradicțiilor, a intoxicației, a irepetabilității”. În metoda creată de Moreno și dezvoltată apoi, în psihodramă, *spontaneitatea* devine canalul prin care subiectul accesează emoții reprimite, explorează alternative existențiale și (re)modelează scenarii de viață în mod asumat. „Experiența teatrală este folosită în psihologie pentru a-l ajuta pe individ să

---

se vadă pe sine însuși în lume.”<sup>50</sup>

### 2.3.1. Moreno și experimentul teatral

*Experimentele* teatrale ale lui Moreno debutează în 1921, când s-a prezentat publicului drept „Nebunul Regelui” într-un spectacol de tip *happening* la *Wiener Komödienhaus*, al cărui regizor era Georg Höllering, tatăl Annei Höllering. *Experimentul* teatral era susținut de actori care urmăreau mai degrabă improvizația spontană în interacțiune directă cu publicul decât reprezentarea unei piese dramatice prestabilite. Tematica abordată era responsabilitatea politică, „punerea în scenă” urmărea surprinderea climatului politic și intelectual al Vienei postbelice. „În Viena se conturau revolte. Nu exista un guvern stabil [...] și, la fel ca alte națiuni, Austria căuta cu ardoare un suflet nou [...] Nu există un guvern stabil”, nota Moreno. Scopul declarat al lui Moreno era „să transforme publicul în actori, actori ai propriei drame colective, generată de conflictul social în care erau zilnic implicați”.

Moreno a apărut pe o scenă goală, îmbrăcat într-un giulgiu negru. „Atunci mi-a venit ideea: nu să mă expun pe mine, ci să expun publicul.” Moreno descrie pe larg atmosfera tensionată și incertă a aceluia moment, comparând teatrul cu „un sicriu gigantic, rănit de voci care întrebau despre scopul adunării”. În mijlocul acestui haos, conversațiile deveneau incoerente și neliniștite. În acest context tulbure, Moreno dă „semnalul neglijent, iar gongul a lovit de trei ori în semn de avertizare”. În procesiunea regilor, Moreno rostește

---

<sup>50</sup> Eva Roine, *Psychodrama. Group Psychotherapy as Experimental Theatre. Playing the leading role in your life*, Jessica Kingsley Publishers, Londra și Philadelphia, 1997, p. 22.

---

numele regilor și împăraților. Aceștia pășesc ceremonios, purtând măști, în timp ce Moreno le taie firul vieții, celebrându-le înmormântarea. În cele din urmă, el încheie spectacolul cu expresia „Te blestem!” Publicul a reacționat cu neliniște și agresivitate verbală la *experimentul* lui Moreno. Huiduielile au invadat spațiul. „O neplăcere sporită după ce mințile mici și-au imaginat de săptămâni întregi surprize voluptuoase”, remarca Moreno. Demersul teatral face apel la strategiile de joc ale expresioniștilor și ale dadaștilor, dar, în același timp, anticipează noi formule performative, precum *happening*-ul și *acționismul*.

Aceasta nu reprezintă un episod izolat, revista *Der Daimon*, fondată de Levy Moreno în 1918, după experiența teribilă a Primului Război Mondial, este recunoscută ca una dintre cele mai semnificative contribuții la dezvoltarea expresionismului austriac. Totodată, Moreno a adus împreună figuri marcante ale avangardei și a colaborat cu cercetători preocupați de perspective inovatoare în domeniul social, filosofic, literar și artistic: Alfred Adler, Arthur Schnitzler, Martin Buber, Franz Werfel, Heinrich Mann, Oskar Kokoschka ș.a.m.d.

### 2.3.2. *Stegreiftheater*

În decembrie 1924, Moreno a închiriat un spațiu de la Asociația Austriacă a Femeilor Artiste [*Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs – VBKÖ*], situat pe strada Maysedergasse, nr. 2, în Viena, pe care l-a utilizat ca loc de desfășurare al *experimentelor* sale teatrale.

În acest cadru, a pus în scenă și a dezvoltat „teatrul spontaneității” sau „teatrul de improvizație” [*Stegreiftheater*] – o formă inovatoare de expresie artistică bazată pe improvizație și spontaneitate. Artiștii

---

implicați în activitatea „teatrului de improvizație” proveneau din cercul restrâns de apropiați ai lui Jacob Levy Moreno, incluzând personalități artistice notabile, precum scriitorul Georg Kulka și actori consacrați ai scenei vieneze, precum Peter Lorre și Hans Rodenberg ori Anna Höllering. De altfel, Moreno a ajuns pe Maysedergasse prin intermediul actriței și artistei Anna Höllering, fiica regizorului de teatru Georg H. Höllering, cunoscută pentru spiritul său nonconformist. Anna s-a dedicat studiului artelor vizuale, beneficiind de îndrumarea pictorului expresionist Johannes Itten, exponent al *Staatliches Bauhaus*, alături de care a întreținut o relație de prietenie apropiată. În 1923, s-a căsătorit cu scriitorul expresionist Georg Kulka, care publicase poezie și proză, inclusiv în paginile revistei *Die Gefährten*, unde Jacob Levy Moreno a deținut rolul de redactor. Împreună cu soția sa, Georg Kulka a activat în cadrul *Stegreiftheater*, jucând în scene care abordau problematici sociale, extrase din viața cotidiană. *Stegreiftheater* a constituit cadrul unui moment definitoriu, recunoscut drept punctul de pornire al psihodramei. Moreno i-a solicitat tânărului cuplu de artiști, Kulka și Höllering, să exploreze natura problemelor cotidiene și să reprezinte aspecte din viața conjugală. În timpul procesului, Anna Höllering a reușit să identifice cauza conflictelor și a experimentat efectul *cathartic* prin răs.

În urma acestei experiențe revelatoare, Moreno a recunoscut valoarea eliberatoare a jocului teatral, evidențiind potențialul său terapeutic și capacitatea de a fi integrat în metode de gestionare a conflictelor, devenind astfel un exercițiu de autodezvăluire și un mijloc de supraviețuire.

În acest context, „protagonistul este liber să încerce și să eșueze într-un rol, pentru că știe că va avea ocazia de a încerca o altă variantă, și încă una, până când

---

descoperă, în cele din urmă, abordări noi ale situației de care se teme, abordări pe care, mai apoi, le poate aplica *in situ*, în viața însăși”<sup>51</sup>.

Spectacolele jucate la *Stegreiftheater* au fost gratuite și deschise tuturor. Scopul lor a fost participarea maximă a publicului. Potrivit lui Moreno, „materialul dramatic a fost sugerat de public sau a apărut din propriile idei ale actorului”. În acest sens, Moreno a introdus metoda „ziarului viu” [*Die lebendige Zeitung*], prin care reprezentațiile teatrale se construiau pe baza evenimentelor curente ale zilei, având ca scop aprofundarea conflictelor generatoare, explorarea motivațiilor actorilor implicați și proiectarea unor posibile soluții finale pentru situațiile dramatizate. Scopul a fost „să producă o revoluție în teatru” și „să elimine dramaturgul și piesa scrisă”.

*Experimentele Stegreiftheater* au beneficiat de atenție și în presa contemporană. În 1924, ziarul *Die Stunde* menționa: „Tinerii, sub conducerea tatălui lor, joacă de două sau trei ori pe săptămână la Maysedergasse nr. 2, iar prezența este mare. (...) Vă asigur că acest gen de lucru poate fi mai distractiv decât muzica clasică bine primită și Strindberg. Pe scena de improvizație a tatălui meu, totul se mișcă complet liber, fără nicio punte.” Semne improvizate, asemenea unor partituri, constând în secvențe de timp, spațiu și mișcare, aveau rolul de a facilita ritmul, structura secvențială și jocul colectiv.

*Experiențele* inovatoare din cadrul *Stegreiftheater* i-au oferit lui J.L. Moreno cadrul necesar pentru a observa efectele *cathartice* și transformatoare ale asumării unor roluri asupra identității și vieții personale

---

<sup>51</sup> Jacob Levy Moreno, *Scrieri fundamentale. Despre psihodramă, metoda de grup și spontaneitate*, editor Jonathan Fox, traducere de Ioana Maria Novac, Editura Trei, București, 2009, p. 42.

---

a actorilor. Aceste *experimente* au pus bazele dezvoltării ulterioare a conceptului de „teatru al *catharsisului*”, etapă care anticipează formularea teoriei psihodramei, pe care Moreno avea să o dezvolte în 1925, după emigrarea în Statele Unite.

### 2.3.3. *Theater ohne Zuschauer*: modelul arhitectural

În aprilie 1924, la Konzerthaus din Viena, Moreno a susținut o prelegere dedicată conceptului de „teatru de improvizație”, ocazie cu care și-a exprimat intenția de a proiecta planul arhitectural pentru un spațiu destinat exclusiv acestui tip de punere în scenă. Proiectul urma să fie prezentat în cadrul *Expoziției Internaționale pentru Noua Tehnologie Teatrală* [*Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik*], programate să aibă loc în toamna aceluiași an. Cu toate acestea, ambițiosul proiect arhitectural nu s-a concretizat, rămânând doar model teoretic<sup>52</sup>. Vernisată de artiștii Ferdinand Léger și Enrico Prampolini, *Expoziția Internațională privind Noile Tehnologii Teatrale* a urmărit evidențierea direcțiilor contemporane de mecanizare, orientate spre

---

<sup>52</sup> În cadrul ceremoniei de deschidere, Moreno l-a acuzat pe arhitectul și scenograful Frederick John Kiesler, inițiatorul evenimentului. Membru al grupului *De Stijl*, Kiesler a avut relații strânse cu numeroase figuri marcante ale avangardei europene și a fost directorul *Laboratorului pentru Corelarea Designului* din cadrul Departamentului de Arhitectură al Columbia University, New York. Este acuzat de Moreno de furt intelectual, susținând că structura conceptului de „scenă spațială”, prezentat de acesta cu titlul de inovație, deriva direct din modelul arhitectural creat pentru *Stegreiftheater*, proiectat de Rudolf Höningfeld. Kiesler va intenta un proces împotriva lui Moreno pentru calomnie, iar în 1930, Curtea Supremă decide în favoarea lui Moreno.

---

optimizarea și dinamizarea spațiului scenic.

Ritmul și pulsunile vieții moderne, alături de experiența urbană a metropolei, au fost transpuse într-un limbaj vizual și spațial caracterizat prin dinamism, propriu futurismului: scări, platforme, pasarele, structuri geometrificate au fost completate de elemente grafice, susținute de un ambient sonor inspirat din peisajul urban. Printre aceste proiecte revoluționare, menționăm „Scena cubică” a arhitectului Hans Fritz, „Teatrul cu trei scene” [*Drei-Szenen-Theater*, 1923] sau „Teatrul inelar” al arhitectului austriac Oskar Strnad, care propune o scenă din trei părți într-un auditoriu circular, în care publicul era așezat în gradene poziționate în formă de amfiteatru<sup>53</sup>.

Proiectele arhitecturale și scenografice propuse de artiștii constructiviști și futuriști se înscriu în linia abstracționismului, în opoziție cu estetica iluzionistă a teatrului burghez, definită prin decoruri bidimensionale, statice. Conceptele scenografice ale noii viziuni propun un spațiu (re)expresivizat, eliberat de artificiu inutil, care impune adoptarea unei noi convenții de joc. În acest nou context, vechile trucuri actoricești vor fi înlocuite cu forme expresive precum dansul, pantomima și muzica.

Moreno a planificat proiectarea și construcția „teatrului de improvizație” [*Stegreiftheater*], un „teatru fără spectatori” [*Theater ohne Zuschauer*], în colaborare cu arhitectul Rudolf Hönigsfeld. Proiectul nu s-a concretizat, dar a fost inclus în catalogul *Expoziției Internaționale privind Noile Tehnologii Teatrale*. Deși literatura de specialitate reține doar momentul publicării schiței arhitecturale, cercetările recente au descoperit o scrisoare din 1968, trimisă de Hönigsfeld către Moreno, în care se precizează că realizase și o

---

<sup>53</sup> Încă din 1918, arhitectul și scenograful Oskar Strnad și eleva sa, Margarete Lihotzky, au creat proiecte arhitecturale pentru un „Teatru rotund” [*Round theater*].

---

machetă la scară redusă a scenei „Teatrului fără spectatori”. Aceasta, împreună cu câteva fotografii publicate de Moreno în revista *Das Zelt* în 1925, alături de un articol despre „teatrul de improvizație”, constituiau dovezi suplimentare ale proiectului.

Potrivit lui Hönigsfeld, macheta a fost distrusă într-un bombardament în timpul celui de-Al Doilea Război Mondial. Clădirea, destinată integrării acestui tip de scenă, era concepută din beton armat, cu planuri clar definite, acoperită cu o cupolă.

Originalitatea conceptului scenic propus de Moreno la *Stegreiftheater* a fost împărțirea scenei centrale în 5 subscene mici. Configurația etajului reflecta un tip de joc descentralizat, organizat sub forma unei rozete cu dezvoltare organică, în care multiplele centre de acțiune aveau o importanță egală.

Moreno a căutat soluția spațială și arhitecturală care să susțină acțiunile simultane ale actorilor și experiențele și senzațiile lor, precum și transpunerea scenică a diferitelor niveluri ale stării de conștiință, apelând la platforme de joc poziționate la diferite înălțimi, dispuse concentric în jurul unei zone de joc, care funcționa ca un nucleu. Spațiul, în întregul său, devine un loc al acțiunii pe diferite trepte, în care evenimentele se multiplică la infinit, transformând spectatorii în participanți la joc.

Sistemul de terase în cascadă proiectat de Moreno, alcătuit din segmente circulare dispuse în trepte, le asigură tuturor participanților o bună vizibilitate, dar și libertate de mișcare și intervenție scenică. Conceptul scenic viza articularea unei structuri arhitecturale complexe, capabile să reflecte, prin organizare spațială stratificată și prin zonele de joc interconectate, desfășurarea simultană a mai multor planuri de acțiune. Demersul urmărea transpunerea în limbaj arhitectural a teoriilor legate de spontaneitate, creativitate și

---

improvizație, prin organizarea spațiului în focare de joc care facilitează concentrarea și dezvoltarea localizată a acțiunii, permițând, totodată, desfășurarea simultană a multiplelor narațiuni într-un cadru dinamic, polifonic.

Întrucât sursa materiei dramatice a subiectelor generatoare de acțiune era extrasă din realitatea imediată, spațiul scenic care urma să creeze cadrul acestor acțiuni spontane trebuia să servească noilor cerințe.

Spațiul scenic urmărea participarea activă a publicului, transformat în actant, și impunea un nou mod de interpretare al actorilor. Accentul nu mai cădea pe calitatea interpretării textului dramatic, ci pe corporalitate, improvizație liberă și pe participare.

În 1924, Moreno va publica conceptul său de teatru sub denumirea „*Teatrul Stegreiftheater*”. Conceput ca un „caiet de lucru” cu caracter metodic și teoretic, dedicat pieselor improvizate, acesta pune accent pe înregistrarea acțiunilor și reacțiilor spontane ale actorilor și ale celorlalți participanți.

Alegerea subiectelor se realiza întotdeauna într-un mod spontan, ad-hoc. Puținele elemente de decor folosite aveau rolul de a sugera și de a contura spațiile imaginare în care se desfășura acțiunea. Scaunele erau dispuse într-un semicerc, iar uneori un pictor schița rapid scena. Această „scenă centrală cu dezvoltare în înălțime” putea fi exploatată atât în înălțime, cât și în adâncime, oferind soluții multiple pentru conceperea ambianței scenografice.

„Scena prosceniumului, cu învelișurile sale posterioare și laterale, decorurile sale, sistemul său rigid, nu ni se mai potrivește [...]. Prin urmare, scena este scoasă din umbră și plasată în centru, ca un turn. Plutește în spațiu, nu este acoperită de decoruri în spate, ci este mai degrabă liberă pe toate părțile, iar publicul stă în cerc de jur împrejurul ei.

---

Scena este construită astfel încât să poată fi ridicată la orice înălțime dorită. O scenă centrală, spre deosebire de scena periferică anterioară, o scenă înaltă, spre deosebire de scena joasă anterioară, o scenă verticală, spre deosebire de scena orizontală anterioară, o scenă deschisă mobilă, spre deosebire de scena rigidă proscenium”, precizează Moreno.

El menționează în autobiografia sa că esența „teatrului de improvizație” [*Stegreiftheater*] a constat în implicarea activă a publicului, urmărindu-se astfel contopirea dintre actori și spectatori într-o experiență teatrală unificatoare. „[...] Actorii/spectatorii urmau să fie singurii creatori implicați. Totul urma să fie improvisat: piesa, motivul, actul, conflictul și rezolvarea conflictului. *Stegreiftheater* a fost mult mai mult decât o aventură dramatică. Cred că am fost printre primii care au *experimentat* cu «*happening-uri*» multimedia. Am avut o orchestră improvizată care a cântat la toate spectacolele [...] Am avut și un artist care a făcut schițe pe măsură ce dramatizarea avea loc [...] Au existat, de asemenea, o mulțime de *experimente* cu efectele de iluminare. Tehnicianul de iluminat urma să funcționeze la fel de spontan ca muzicienii și actorii, cu scopul de a răspunde la o intensificare a ceea ce se întâmpla în teatru”. „*Stegreiftheater* a devenit rapid un loc de întâlnire renumit pentru artiști și intelectuali [...] Teatrul era mereu aglomerat. În sală încăpeau până la patruzeci de oameni.”<sup>54</sup>

Acest spațiu a devenit rapid un punct de atracție pentru artiști și intelectuali, printre care se numărau personalități precum Franz Werfel, Georg Kaiser și, ocazional, Bertolt Brecht. Sala avea o capacitate de aproximativ patruzeci de persoane și era frecvent plină,

---

<sup>54</sup> Jacob Levy Moreno, *Povestea vieții mele*, traducere de Cristina Felea, Colecția „Psihologie. Psihoterapie”, Editura Trei, 2028, București, p. 109.

---

reflectând interesul crescut pentru *experimentele* teatrale inovatoare ale lui Moreno. *Stegreiftheater* s-a caracterizat prin participarea activă a publicului și prin improvizatia totală, fără scenarii predefinite, ceea ce a reprezentat o revoluție în practica teatrală a vremii.

#### 2.4. SPAȚII ALE POSIBILULUI

„Un loc ce comportă ceva neașteptat se pretează adesea la o folosință teatrală.”

– Peter Brook

În istoria evoluției *spațiului* teatral, *experiențele* constituie o etapă necesară, fiind teatrul de risc manifestării unidimensionale, monocrome și monocorde. În secolul XX, teatrul abandonează (nu definitiv<sup>55</sup>) scena *à l'italienne* și clădirile opulente – în care noile generații nu se regăseau – și ia cu asalt străzile, piețele, depozitele dezafectate și halele părăsite, pe care le-au numit generic „spații neconvenționale”.

Revoluția spațiului teatral a început odată cu André Antoine, care practică un soi de ascetism vizual și conceptual, prin renunțarea la o bună parte din vechile trucuri (iluzii) și artificii ale scenei, prin transmutarea actorului din încăperile cu stucaturi aurite în spații austere, sordide chiar, înlocuind coloanele de marmură cu hălci de carne. Încă de la primele sale spectacole, Antoine propune un teatru ce refuză orice tangență cu o reprezentare de tip imitativ (*imitatio*) a lumii, în favoarea unei expresii stilizate, esențializate.

Un caz aparte în ceea ce privește alegerea spațiului de manifestare artistică este reprezentat de regizorii

---

<sup>55</sup> Pentru că evoluțiile sunt ciclice, curând teatrul se va (re)întoarce la confortul și la tihna sălilor de spectacol odinioară părăsite.

---

Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor, Ariane Mnouchkine, Peter Brook etc. În pofida carierei internaționale care l-a purtat în toate colțurile planetei, Grotowski nu a putut fi disociat de micul său teatru din Wrocław, transformat în *laborator* al *experimentului* teatral.

Cel care a folosit pentru prima dată termenul de „laborator” pentru a descrie spațiul teatral a fost Constantin Stanislavski. Teatrul laborator a apărut din dorința de a extinde și de a aprofunda tehnicile artei actorului în teatrul de artă. Însă chiar și atunci când vorbim despre *Berliner Ensemble* putem să ne raportăm la spațiul creației dezvoltat de Bertolt Brecht ca la un mare „teatru laborator”.

Maniera de a lucra a lui Brecht se situa la antipodul practicii comune spațiului teatral german. În încercarea de a (re)înnoi relația cu spectatorul, teatrul secolului XX va testa forța de expresie a spațiului public, dar va pătrunde și în spații private. „Teatrul *experimental* iese mereu din clădirile teatrelor și se întoarce la o cameră sau la arenă”<sup>56</sup>, remarcă Peter Brook. Din această perspectivă, teatrul grec devine *experiența-reper* a tuturor modelelor de teatralitate.

Fie că e vorba despre sală cu scenă *à l'italienne* sau despre hale industriale dezafectate, spațiul teatral (re)activează mereu și mereu un mecanism și un limbaj funcțional, cel al modelului amfiteatrului grec – (re)organizându-l. Chiar dacă expresiile sunt întotdeauna altele, unitățile morfologice rămân aceleași: ACTOR – SCENĂ – SPECTATOR.

În ciuda perfecționării și dotării tehnice la care a ajuns teatrul în secolul XX, modelul scenei *à l'italienne* continuă să înregistreze o serie de neajunsuri esențiale. Totuși, prin creația regizorului Robert Wilson și a coregrafului și performerului Pinei Bausch, spațiul

---

<sup>56</sup> Peter Brook, *op. cit.*, p. 67.

---

teatral al sălii clasice supraviețuiește într-o perioadă agitată a istoriei artelor spectacolului fără ca nimeni să îi poată suspecta opțiunile ca fiind tributare unor formule sterile sau unui conformism estetic facil.

Formele *experimentale* ale teatrului secolului XX, cu întreaga lor varietate și evoluție – de la „Laboratorul” lui Grotowski, până la teatrul ambiental a lui Luca Ranconni ori la Théâtre du Soleil al Arianei Mnouchkine – nu pot fi înțelese în afara experienței artistice a dramaturgiei absurdului și a activității regizorale desfășurate timp de câteva decenii pentru promovarea acestui gen de creație teatrală. De altfel, operele unor reprezentanți ai teatrului absurdului, precum Samuel Beckett sau Eugen Ionescu, se află și astăzi în repertoriul unor companii teatrale care propun o nouă lectură a acestor dramaturgi.

Apărut ca mișcare de avangardă în anii '50, în Franța – cunoscut sub numele de teatru nou, anti-teatru, teatru *experimental* –, teatrul absurdului anunță ofensiva împotriva structurilor tradiționale, bazată pe principiile modelului aristotelic, urmând ca în anii '60 să le propună spectatorilor forme mai incisive și, totodată, mai bulversante. Din perspectiva scenografică, dramaturgi precum Samuel Beckett, Arthur Adamov, Eugen Ionescu sau Jean Genet nu vor impune o abordare uniformă ori o anume modalitate canonică de punere în scenă.

Dacă unii dintre dramaturgii amintiți dau direcții clare de punere în scenă, alții, dimpotrivă: „Obiecte indicate în piese anilor '60 de către reprezentanții teatrului absurdului, scaunele din piesa ce le poartă numele, mobilele din *Noul locatar* de același autor, nu trebuie imaginate de spectator, ci văzute, indicațiile dramaturgului în acest sens fiind salutare pentru regizor și scenograf, mai ales pe linia întăririi specificului

---

teatral.”<sup>57</sup> „Spațiul nostru interior este imens, spune Ionescu. Trebuie să fim exploratorii, descoperitorii lumilor necunoscute care există în noi, care stau să fie descoperite în noi.”<sup>58</sup> Cu alte cuvinte, totul se reduce la două elemente definitorii: interioritate și spațialitate. „[...] Nu există numai cuvântul, teatrul este o istorie care se trăiește (re)începând cu fiecare reprezentare și este o istorie pe care o vedem trăind. Teatrul este deopotrivă vizual și auditiv. El nu e o suită de imagini [...], ci o construcție, arhitectura de imagini scenice.”<sup>59</sup>

Câteva decenii mai târziu, regizorul Robert Wilson își construiește eșafodajul stilistic servindu-se de un raționament asemănător: „În teatru, ceea ce vedem este ceea ce auzim și auzim ceea ce vedem.”<sup>60</sup> Revenind la Ionescu și la posibilitățile de expresie pe care ni le oferă scena, dramaturgul precizează: „Totul e îngăduit în teatru; să încarnezi personaje, dar și să materializezi neliniști, prezența lăuntrică.”<sup>61</sup> Așadar, este recomandat să faci să funcționeze întreg ansamblul de elemente, „accesoriile”, cum plastic le numește Ionescu, să faci să „însuflești decorurile” și să „concretizezi simbolurile”.

Mutarea accentului pe textul dramatic va declanșa conflictul între autorul dramatic și regizor, acesta din urmă fiind văzut de Ionescu ca un „personaj inutil” care „vrea să se servească de text în loc de a servi textul pur și

---

<sup>57</sup> Ileana Berlogea, *Teatrul și societatea contemporană*, Editura Meridiane, București, 1985, p. 15.

<sup>58</sup> Eugène Ionescu, *Note și contranote*, traducere și cuvânt introductiv de Ion Popovici, Editura Humanitas, București, 1992, p. 57.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 57.

<sup>60</sup> Robert Wilson, convorbiri cu George Banu în *Ultimul sfert de secol teatral. O panoramă subiectivă*, traducere de Delia Voicu, Editura Paralela 45, Pitești, 2003, p. 133.

<sup>61</sup> Eugène Ionescu, *Note și contranote*, traducere și cuvânt introductiv de Ion Popovici, Editura Humanitas, București, 1992, p. 57.

---

simplu, ceea ce este lucrul cel mai logic atâta timp cât opera este textul, intențiile sunt în text, universul este universul textului”<sup>62</sup>.

Geografia spațiilor ionesciene o regăsim și în universul operelor artiștilor vizuali René Magritte, Salvador Dalí, Giorgio De Chirico, Joan Miró, Francis Picabia etc. Oniricul, introspecția, sondarea eului, colajul nu fac decât să întărească afirmația supraréalistului André Breton, care, vizionând piesa *Cântăreața cheală*, exclamă: „Iată ceea ce voiam să facem acum douăzeci de ani!”<sup>63</sup> În teatrul regizorului polonez Tadeusz Kantor, spațiul avea un statut ambiguu, fiind întotdeauna poziționat la granița dintre existență și non-existență. Spațiul era un adăpost pentru săraci, o cafenea, o cameră bombardată, un dulap, „locuri de cel mai jos rang”, în expresia lui Kantor. Aceste spații s-au deschis *experimentelor* lui Kantor din programul teatrelor *Autonom* (1963), *Happening* (1967), *Informal* (1968), *Zero* (1969) și *Imposibil* (1972).

*Experimente* realizate în cadrul mai sus-amintitelor programe teatrale s-au concentrat pe procese de dezarticulare a reprezentării concepute în manieră tradițională. Fiecare în parte a pus sub semnul întrebării ideea tradițională de interpretare și de reprezentare. Teatrul imposibil a fost ultima verigă din lanțul *experimentelor* realizate de Kantor în spațiul teatral. Teoria sa despre realitatea de „rangul cel mai de jos” a constituit o provocare la adresa reprezentării scenice.

---

<sup>62</sup> Eugène Ionescu, „*Je m'évade de Roumanie*”, *Figaro Littéraire*, 1 decembrie 1968.

<sup>63</sup> Eugène Ionescu, *Teatru*, vol. 2, Editura Univers, București, 1967, p. 9.

---

#### 2.4.1. *Odin Teatret*

O experiență importantă pentru destinul teatrului din secolul XX s-a petrecut la jumătatea anilor '60, când *Odin Teatret* și-a început activitatea la Oslo, în Norvegia, „într-o izolare cvasitotală”, după cum precizează Eugenio Barba. La acea vreme, Norvegia era o țară unde nu exista o mișcare avangardistă, unde Antonin Artaud și opera brechtiană nu fuseseră încă traduse și nu exista o dramaturgie de avangardă. Practic, întreaga viață culturală și teatrală era concentrată în jurul a șase centre și a trei companii itinerante în care activau tinerii actori ce prezentau spectacole cu texte aparținând repertoriului dramaturgic contemporan.

Un moment important în destinul *Odin Teatret* a fost mutarea activității în Danemarca. „Nu aleseserăm noi această postură. Nu împărtășeam polemice avangardiste împotriva așa-zisului teatru «tradițional». Fuseserăm constrânși de împrejurări”, menționează Barba. Trauma a fost puternică, deoarece actorii nu cunoșteau limba și astfel nu se puteau face înțeleși publicului [...] Atunci, spune Barba, a fost inventat [...] calificativul de «teatru laborator». Puteau face orice, mai puțin un lucru: să cerceteze arta actorului, deoarece actorii nu aveau suficientă experiență.” Mutațiile petrecute în teatrul *Odin Teatret*, precum și întreaga lor activitate aveau un precedent și un corespondent în ceea ce se petrecea la *Living Theatre* (Judith Malina, Julian Beck, Erwin Piscator), *Teatr-laboratorium* (Jerzy Grotowski), *Open Theatre* (Joseph Chaikin), *Bread and Puppet* (Peter Schumann), *El Teatro Campesino* (Luis Valdez). În cazul *Odin Teatret*, sintagma „teatru laborator” era folosită în sens propriu: un mediu artistic ce își concentra eforturile și multiplele activități atât pe însușirea bazelor actoriei, a tehnicilor și mijloacelor scenice ale actorului, cât și pe transformarea companiei

---

într-un centru teatral.

Activitatea de la *Odin Teatret* releva o cu totul altă manieră de a privi și concepe teatrul, „în afara zidurilor teatrului”<sup>64</sup>, cum spunea Eugenio Barba. De aceea activitatea de la *Odin* nu se va limita doar la pregătirea și susținerea de spectacole, ci și pe activități pedagogice, cercetări de natură sociologică, dezbateri teoretice a fenomenului teatral, producție de filme etc. Timp de opt ani cât a funcționat *Odin Teatret*, actorii au avut un *program-antrenament* pe care îl practicau cu regularitate.

Această formă de cultivare și educare a trupului actorului a stat sub semnul înnoirii permanente, a evoluției continue datorate cu precădere experienței dobândite de actori pe parcursul sesiunilor de *antrenament*. Structura unui *antrenament* era formată dintr-o serie de exerciții cunoscute, preluate sau (re)constituite din diverse domenii ce puneau accentul pe expresivitatea corporală sau își găseau în corp principalul instrument de lucru: sport, gimnastică, ritmică, pantomimă, balet, *yoga*, arte marțiale etc.

„Teoriile și metodele, mai ales cele coerente și sugestive, te ajută să discuți, să compari și să scrii cărți. Experiența «mersului la școală», să simți cum faci un pas după altul, fără să aluneci și, mai ales, fără să rămâi pe loc înseamnă să descoperi o capacitate, un drum, care sunt doar ale tale.”<sup>65</sup>

Spre deosebire de Constantin Stanislavski, Jacques Copeau – a căror muncă chiar dacă nu era acceptată în

---

<sup>64</sup> În istoria teatrului, atât Gordon Craig, cât și Stanislavski, Vahtangov, Copeau, Artaud, Meyerhold, Decroux, Brecht, Sulerzhiski, Osterwa, s-au plasat sau au fost așezați în afara „zidurilor teatrului”.

<sup>65</sup> Franco Ruffini, prefața la *Scuola degli attori*, Editura La Casa Usher, Seria „Oggi, del teatro”, Florența, 1981.

---

totalitate, era cel puțin tolerată –, *Odin* a fost respins asemenea tuturor grupurilor în care activau tineri lipsiți de *experiență*, ce practicau o activitate care era numită generic: *teatru laborator*.

O experiență importantă pentru Eugenio Barba a fost întâlnirea cu Jerzy Grotowski. Izolați de orice curent și mode artistice sterile, cei doi au lucrat timp de trei ani în sala mică a *Teatr-Laboratorium* din orașelul Opole, situat la 450 de kilometri de Varșovia și la 250 de kilometri de Cracovia. *Teatr-Laboratorium* era un teatru finanțat de stat, actorii angajați aveau studii de teatru. Printre artiștii și oamenii de artă cunoscuți mediului artistic polonez care au colaborat cu *Teatr-Laboratorium* în această perioadă au fost criticul și dramaturgul Ludwik și arhitectul Jerzy Karol Gurawski.

În ceea ce privește parcursul artistic al regizorului polonez Jerzy Grotowski acesta a fost marcat de câteva momente esențiale, în special pentru ceea ce avea să fie *Teatr-Laboratorium*.

Jerzy Grotowski a terminat școala de actorie *Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego* la Cracovia, apoi pe cea de regizor la Academia Rusă de Arte Teatrale din Moscova. Și-a început activitatea teatrală ca regizor în teatrul așa-zis „tradițional” din Cracovia și Poznań în Polonia. A urmat directoratul la *Teatrul cu 13 rânduri* [*Teatru 13 Rzędów*] din orașul Opole. În primul an a fost regizorul a nu mai puțin de șase spectacole, dintre care două radiofonice: *Orfeusz* de Jean Cocteau, *Shakuntala* bazat pe un text de Kālidāsa, *Dziady* de Adam Mickiewicz și *Akropolis cum figuris* de Stanisław Wyspiański (scenografia și costumele de Józef Szajna). Doar în doi-trei ani, Grotowski a modificat timpul destinat pregătirii spectacolelor, de la două-trei luni la cel puțin șase luni și a numit teatrul său „teatru laborator”.

Pentru a argumenta schimbările făcute, dar și

---

pentru a justifica înaintea autorităților poloneze slaba productivitate înregistrată la nivel instituțional, Grotowski a invocat activitatea (re)formatorului rus Constantin Stanislavski. Acesta din urmă, ca să nu se lase pietrificat într-o formă (*sistem*), se retrage la el acasă unde, alături de un grup de tineri, începe din nou să *experimenteze* formule noi, să caute TEATRUL.

Stanislavski construiește propriul *sistem* pentru a crea o metodă axată pe acțiuni fizice. Ca să se sustragă controlului politic și cultural, Stanislavski recurge la un subterfugiu: se prefacă bolnav, apatic, neinteresat de teatru: „Nu poți fi «moral» într-o societate imorală”, spunea odinioară Bertolt Brecht.

Pentru a potența creativitatea, Stanislavski obișnuia să își ducă trupa de actori într-un spațiu „alternativ”, la țară. Peter Stein, Lev Abramovic Dodin și Ariane Mnouchkine i-au preluat metoda, la fel ca alți regizori, dorind ca prin extragerea (temporară) actorilor din spațiul familiar, cotidian și inserția (temporară) în spații marginale sau naturale, adecvate concentrării, să-i elibereze de problemele contextului social, să-i ajute să se implice și să adere mai ușor la grup și la climatul de creație.

---

#### 2.4.2. *La Cartoucherie*

„*La Cartoucherie* este un spațiu de libertate care mi-a permis să *experimentez* teatrul altfel.”

– Ariane Mnouchkine

Extras tumultului orașului, acest loc excentric funcționează ca o enclavă culturală, un „refugiu al teatrului și umanității”<sup>66</sup> ce favorizează un climat propice „riscului artistic” și experimentului. Regizoarea Ariane Mnouchkine va permanentiza modelul unui „altfel de teatru, bazat pe *creation collective*”, pe care îl aplică la Cartușeria, unde va funcționa *Théâtre du Soleil*.

Mnouchkine dorea să creeze un spațiu teatral care nu seamănă cu nimic altceva și care niciodată nu ar pretinde să rivalizeze cu anumite „fortărețe culturale”, al căror mod de funcționare este neprielnic viziunii sale de a face teatru.

„Pentru această călătorie, pentru această epopee, pentru această cucerire, pentru această luptă, pentru acest război, pentru această rezistență, aveam nevoie de prieteni binevoitori, aveam câțiva, aveam nevoie și de aliați, de o forță aliată imensă. Aveam nevoie de public. A debarcat. Povestea a început”<sup>67</sup>, mărturisește Mnouchkine.

Creată în locul fostului atelier de pulberi din Paris, a fost distrusă în timpul represiunii Comunei, când răzvrățiții au preferat să se arunce aer decât să se predea.

---

<sup>66</sup> François Campana, Anne Quentin, „Lieux du possible”, *Supplément au numéro 20, La Scène*, co-édité Trécif și La Scène, p. 4.

<sup>67</sup> Text de Ariane Mnouchkine publicat în 2009, ediția specială a broșurii anuale, cu ocazia aniversării a 50 de ani de la înființarea Ministerului Culturii și Comunicațiilor din Franța.

---

Reconstruită trei ani mai târziu, în Bois de Vincennes, *Cartușeria* a fost transformată, în timpul războiului din Algeria, într-un centru de detenție, iar armata nu a părăsit locul până la sfârșitul anilor 1960. Apoi, prostituate și *blousons noirs* au locuit acolo până când *Théâtre du Soleil*, a preluat spațiul, ajuns o ruină.

Trupa *Théâtre du Soleil* participă activ la toate lucrările de reabilitare ale acestui „pustiul imperial incredibil, la fel de bine ascuns în Bois de Vincennes precum a fost Angkor timp de o mie de ani în jungla cambodgiană”, cum l-a numit Mnouchkine, iar în vara anului 1970 îi redeschid porțile.

„Noi eram descoperitorii ei, invadatorii ei, eliberatorii ei, arendașii ei, noi eram cei care urmau să o «îmbunătățească», noi și cei care ni se vor alătura. Noi, cei disciplinați și neascultători, am fi cei care am face din acest loc un palat al minunilor, un laborator al teatrului popular [...] Descentralizarea teatrală avea scopul de a face această utopie creativă posibilă, dar mai ales coerentă, o «aventură unică, care a rămas așa».”<sup>68</sup>

Potrivit caietului-program *Théâtre ouvert*, în septembrie 1970, Le Conseil de Paris a încredințat companiei *Théâtre du Soleil* trei spații, destinate atât spectacolelor publice, cât și repetițiilor sau construcției de decoruri și costume. Mnouchkine a decis să transforme acest spațiu – conceput inițial ca simplă sală de repetiții – într-unul deschis publicului pentru spectacole. „Interesul este de a oferi un spațiu gol vast care nu poate imita tehnologia încăperilor transformabile sau polivalente.”

Aici, la *Cartușeria* de la Vincennes, Ariane a găsit un

---

<sup>68</sup> *Ibidem*, „Lieux du possible”, fragment din interviul cu Ariane Mnouchkine, realizat de François Campana și Anne Quentin în 2001.

---

spațiu versatil, care va permite înlocuirea convenției sălii tradiționale cu o permanentă căutare de noi raporturi spațiale. Astfel, spațiul *Cartușeriei* a fost compartimentat în celule (module), fiecare element creat fiind la rândul său „atomizat”, defragmentat în mici zone de acțiune interconexate, care se activau reciproc. Mnouchkine propunea un sistem teatral, în care dispersia spațiilor generează o multitudine de „puncte de stație”. Bunăoară, în montarea 1879, structura spațială era bazată pe principiul dinamismului modular, în care actorii au libertate totală de mișcare, situație ce va modifica inevitabil întregul mecanism de receptare a spectacolului și, implicit, axa de comunicare sală-scenă, oferindu-i fiecărui spectator în parte un loc într-un spațiu și într-un context ce-i asigură trăirea unei *experiențe* unice.

Ritualul „de trecere” (deghizare, costumare, grimare etc.) de la actor la personaj se petrece „la vedere”, în fața spectatorilor care le urmăresc fiecare mișcare, fiecare gest, precum și felul în care aceștia se metamorfozează și se pregătesc să intre în scenă.

Tehnica Arianei Mnouchkine este inspirată din teatrul japonez. Dincolo de acest proces „la vedere”, pregătirea efectivă a spectacolului, marcarea fiecărui detaliu al montării și fiecare mișcare erau stabilite și exersate, până la atingerea formei dorite în timpul epuizantelor ore de repetiție. „În 1879 Mnouchkine a atins un alt nivel al teatralității de extracție brechtiană și un alt nivel al arhitecturii spectacolului, fără de care *experimentele* unui *environmental theatre* par prea «cuminți».”

În viziunea Arianei Mnouchkine, *Cartușeria* este prin definiție un spațiu al *experimentului*. „*La Cartoucherie* este un spațiu de libertate care mi-a permis să *experimentez* teatrul altfel [...] Când eram mai tânără, eram foarte reactivă, în timp ce astăzi am o formă

---

de indiferență față de instituție. Observ că uneori vedeam lucruri creative acolo și mă întreb cum este posibil în locuri ca acesta! Chiar dacă instituțiile ne primesc uneori... Teatrele sunt locuri imposibile pentru că nu se bazează pe relații umane. Totul este război, luptă. Trebuie să te oprești din repetiții pentru că e o ședință de sindicat sau nu poți bea ceva acolo pentru că se închid ușile după spectacol. Nu spun că Jean Vilar, descentralizarea și centrele de teatru nu au fost utile. Dar toate acestea s-au fosilizat. Teatrul a devenit o nomenclatură. Nu ne-am putea imagina instituții fără a le aplica imediat o nomenclatură? Există, fără îndoială, și oameni care iubesc teatrul. Trebuie să lucrez cu oameni care au nevoie de teatru”<sup>69</sup>, preciza Mnouchkine în „Lieux du possible”.

Mnouchkine își acordă răgazul necesar pentru a descoperi, a *proba* în practică, direct pe scenă, fiecare propunere, fără să formuleze *a priori* un plan.

Sub același regim al libertății depline se situează și stabilirea distribuției. La *Théâtre du Soleil*, rolurile nu sunt stabilite în prealabil, fiecărui actor i se oferă ocazia să *experimenteze* mai multe roluri sau chiar pe toate.

Pentru Mnouchkine, documentarea este o etapă importantă în procesul de creație. Până și cel mai insignifiant detaliu contează în economia întregului, obișnuia să spună Ariane. În munca de edificare a spectacolului, ea face recurs la materiale livești, fotografice sau cinematografice ce interferează cu fragmente (mărturii) din biografia sa – urme ale unor *experiențe* trăite – pe care le comunica actorilor cu pasiune și mult umor. „Când facem teatru, construim o lume pe scenă, în jurul scenei”<sup>70</sup>, spune Mnouchkine.

---

<sup>69</sup> François Campana, Anne Quentin, „Lieux du possible”, Supplément au numéro 20, *La Scène*, co-édité Trécif și La Scène, p. 4.

<sup>70</sup> Ariane Mnouchkine, *Le monde*, 26 februarie 1998.

---

Sursele de documentare rămân la dispoziția actorilor, care, astfel, pot să le consulte în permanență.

Pentru pregătirea spectacolului *Tobe pe diguri* [*Tambours sur les digues*, 1999], care a durat nouă luni, Mnouchkine a organizat o „călătorie” în Asia împreună cu membrii companiei *Théâtre du Soleil*. Toți cei care au fost angrenați în producția spectacolului, de la actori la tehnicieni, au primit materiale informative (scriptice și vizuale) despre o țară asiatică. În baza acestor materiale, fiecare actor trebuia să realizeze propria călătorie imaginară (scenariu vizual).

Punctul de stație<sup>71</sup> ales de Ariane Mnouchkine pentru a construi imaginea scenică este în centru, cel mai adesea situat foarte aproape de scenă, pentru a nu pierde nimic din ce se petrece în spațiul scenic. Primordială în munca Arianei Mnouchkine este cultivarea spiritului de echipă. Astfel își antrenează actorii să primească și să prețuiască munca celuilalt. Teatrul este privit ca o *creație colectivă*, o demonstrează producțiile *Clovni* [*Clowns*, 1969], *1789* [*1789*, 1970], *1793* [*1793*, 1972], *Vârsta de aur* [*L'Âge D'or*, 1975]. În timpul *repetițiilor*, cei cu *experiență*, mai în vârstă, îi susțin pe novici, mai cu seamă în ceea ce presupune inițierea în ritualul de trecere spre personaj, prin adoptarea costumului și aplicarea machiajului.

Tot ei sunt cei care pregătesc masa pentru spectatori, pe care-i servesc în timpul pauzelor. *Repetițiile* încearcă să creeze un context de lucru cât mai aproape de condițiile ideale ale unei reprezentatii. Actorii încep prin a se costuma, adunând țesături sau fragmente de costume (v. *objet trouvé*) care și-au împlinit deja scopul artistic într-un alt spectacol. Cu

---

<sup>71</sup> Termen preluat din fotografie. În cazul teatrului, desemnează locul de unde regizorul obișnuiește să traseze și să stabilească coordonatele spațiale (axiale), topografice (plane) ale scenei și de construcție (compoziție) ale *imaginii scenice*.

---

ajutorul unor mijloace simple, fiecare actor își construiește o *image* eboșă. În tot acest timp, compozitorul, costumierele și cei toți cei implicați în producție sunt așezați în sală. Ei constituie așa-numitul „spectator activ”, al cărui rol este de a observa și a nota fiecare indicație. Mnouchkine trasează o primă variantă de spectacol, direcția plastică a viitorului spectacol: se schițează situații, costume, lumini, care vor fi (re)văzute și ajustate pe parcurs, până la stabilirea formei finale.

În ceea ce privește relația cu publicul obișnuit, în cadrul unei conferințe susținute la Universitatea Québec din Montréal, în 1992, Ariane Mnouchkine precizează:

„În timpul *repetițiilor* nu trebuie făcut nimic pentru public. În timpul *repetițiilor* nu mă gândesc la public decât pentru două lucruri: «Oare înțelege?», «Oare aude?». Nu mă gândesc, deci, la public”<sup>72</sup>, iar într-un alt context, cu prilejul unui interviu acordat lui Jean Michel Déprats, regizoarea afirmă: „La *repetiții*, ori de câte ori actorii descoperă că vorbesc între ei, ceva nu merge. Eu le spun: «Vorbiți cu publicul.» ăsta e un secret pe care nu trebuie să-l pierdem.”<sup>73</sup>

*Creation collective* încorporează de asemenea și alte activități pentru care Soleil este renumit. Actorii ajută la crearea costumelor, a decorurilor și elementelor de recuzită, tot ei fac curățenie și gătesc pe rând. Actorii pregătesc mese și pentru spectatori, pe care îi servesc în pauză, îmbrăcați în costume și machiați ca în spectacol.

Toate acestea sunt consecvente cu ideea lui Mnouchkine despre teatru ca eveniment total: locul în care este jucată o producție trebuie să fie o extensie

---

<sup>72</sup> Josette Féral, *Întâlniri cu Ariane Mnouchkine*, traducere din franceză de Raluca Vida, Colecția „Prezențe și Metode”, Editura ArtSpect, Oradea, 2009, p. 31.

<sup>73</sup> *Ibidem*, pp. 108–109.

---

senzuală a acesteia. Cei care au fost la *Cartușerie* și au participat la un spectacol *Théâtre du Soleil* au sentimentul că au trăit o aventură. „Ceva mai mareț decât viața și, în același timp, despre viață. O călătorie care pune istoria și societatea într-o lumină nouă, care îmbogățește mintea și inima și a cărei putere dramatică însuflă în public o credință uimitoare în viitor.”<sup>74</sup>

### 2.4.3. *La Caserne*

În ceea ce îl privește pe regizorul canadian Robert Lepage, o etapă importantă în definirea stilisticii inconfundabile a creației sale este marcată de inaugurarea în 1997 a centrului de producție pluridisciplinară *La Caserne* – o fostă cazarmă de pompieri dezafectată, transformată de Lepage în *laborator de cercetări teatrale*. „*La Caserne*, «cazarma» noastră, e un loc ideal pentru creație, mai puțin pentru reprezentații”, spune Lepage. Pentru că utilizează foarte multă tehnologie, cheltuielile pentru producție sunt foarte mari, depășind posibilitățile financiare de care dispune Centrul.”

Pentru a depăși acest neajuns, Lepage se adresează marilor festivaluri sau se lansează în producții internaționale, realizate pe fonduri comune, și participă pe post de „locomotive” la diferite evenimente – de exemplu, la Festivalul Cehov din Moscova. *Cazarma* atrage interesul comunității teatrale canadiene și nu numai și găzduiește colocvii teatrale și ateliere de creație. Este locul de *rendez-vous* cu artiști din alte spații culturale, Japonia, Spania, țările nordice, care merg *La Caserne* pentru a-și (re)activa energia creativă. *La*

---

<sup>74</sup> Béatrice Picon-Vallin, *Le Théâtre du Soleil: Les cinquante premières années*, Editura Actes Sud, 2014.

---

*Caserne* oricine dorește poate asista, gratis, la repetițiile finale. Dintre spectacolele de marcă ale lui Robert Lepage, amintim: *Geometria Miracolelor* (1998), *Zulu Time* (1999), *Fața ascunsă a Lunii* (2000), *La casa Azul* (2001), *The Busker's Opera* (2004), o nouă versiune a *Trilogiei dragonilor* (2003), opera *1984*, inspirată din romanul lui Orwel, *Proiectul Andersen* (2005) și *Lipsynch* (2007). Robert Lepage se dedică operei, îmbogățindu-i limbajul scenic, fie că e vorba despre compoziții aparținându-i compozitorului Béla Bartók sau muzicianului Peter Gabriel.

Chiar dacă la o primă lectură suntem inclinați să spunem că teatrul secolului XX este un teatru al spațiilor insolite, cele mai curajoase și inovative formule de teatru *experimentate* în secolul XX s-au petrecut în spații și săli de teatru convenționale, ce sunt prin tradiție destinate exclusiv unei estetici sau optici de receptare și comunicare stabilite cu câteva secole în urmă. Însă această contradicție este proprie postmodernismului, iar provocarea este cu atât mai mare, cu cât acest tip de spațiu impune o (re)gândire a raportului între scenă și sală, o (re)compunere a universului scenic, adaptat cerințelor actuale.

---

#### 2.4.4. *La MaMa*

„Scopul nu este să crezi artă, ci să fii în acea stare minunată în care arta devine inevitabilă.”

– Robert Henri

Dintre toate teatrele care au creat cadrul propice *experimentului* și au deschis porțile manifestărilor avangardiste, *La MaMa* e singurul care încă funcționează<sup>75</sup>. *La MaMa* a fost locul și scena unde s-au realizat cele mai notabile momente ale avangardei de după cel de-Al Doilea Război Mondial. Ellen Stewart, fondatorul companiei *La MaMa E.T.C [Experimental Theatre Club]* a reușit să schimbe pentru totdeauna atât teatrul american, cât și pe cel mondial<sup>76</sup>.

Despre *La MaMa*, artistul polonez Tadeusz Kantor spunea că este „cel mai important teatru în raport cu cultura universală”. Situat în Manhattan, pe East Fourth Street, *MaMa E.T.C* și-a găsit casa într-o clădire cu patru etaje<sup>77</sup>, acum de culoare roșie. Clădirea a fost cumpărată de Ellen Stewart în 1969, în urma unei finanțări acordate de Fundația Ford. Vreme de o jumătate de secol, *La MaMa* a fost o platformă de lansare pentru artiștii

---

<sup>75</sup> Este o organizație nonprofit (*fundraising*). Printre cei care susțin activitatea se numără *National Endowment for the Arts*, *The City of New York/Department of Cultural Affairs*, *New York State Council of the Arts* etc.

<sup>76</sup> Născută în Louisiana, Ellen Stewart cunoștea din proprie *experiență* ce înseamnă să fii marginalizat. Sosită la New York pentru a studia, Ellen Stewart s-a confruntat cu problema rasismului și cu discriminarea. La începutul anilor '60, a existat un teren propice pentru emancipare în toate domeniile (emancipare rasială, sexuală, feministă etc.).

<sup>77</sup> Spațiul e valorificat pe verticală. Când a fost achiziționată, clădirea nu avea decât patru pereți și apărea pe lista edificiilor ce urmau să fie demolate. Apoi a fost (re)con condiționată și dotată pentru a putea susține activități artistice.

---

„marginali” care nu găseau spațiu de exprimare în altă parte.

*La MaMa* a organizat peste 2000 de reprezentații teatrale și dans, a promovat lucrări dramatice cu un pronunțat caracter activist, ai căror autori nu aveau acces la rampă, dar și actori de culoare sau asiatici. „Teatrul ca întâlnire” – acesta a fost programul estetic asumat de Ellen Stewart.

Printre cei care au bătut la ușa afirmării, jucând în teatrul condus de Ellen Stewart, s-au numărat dramaturgii Sam Shepard, Jean-Claude van Itallie, Tom O'Horgan; regizorii Jerzy Grotowsky, Tadeusz Kantor, Peter Brook, Joseph Chaikin, Richard Foreman, Andrei Șerban; coregrafii Meredith Monk, Kazuo Ono; actorii Harvey Keitel, Billy Cristal etc. Astăzi, centrul artistic *La MaMa* deține în patrimoniul său patru clădiri<sup>78</sup>: trei în New York și una în Europa, în Italia, lângă Spoleto, unde în timpul verii se desfășoară *International Symposium for Directors*.

*La MaMa* a fost primul teatru *off-off* Broadway difuzat pe un canal de televiziune major, într-o producție la care a luat parte și figura emblematică a artei pop, artistul american Andy Warhol.

Primele incursiuni în spațiul european ale companiei *La MaMa* au avut loc în 1965, la Paris, cu două piese scurte scrise de Tom Eyen, *Târfa albă și jucătorul mușcat* [*The White Whore and the Bit Player*] și *Viitorul meu soț va fi o frumusețe* [*My Next Husband Will be a Beauty*]. Ulterior, la propunerea Ellenei Stewart, Centrul American al Artelor din Paris organizează un turneu în capitala Franței, în care vor fi angrenați mai mult de 20 de artiști care au adus cu ei 22 de piese. Însă nici publicul, nici critica pariziană nu au

---

<sup>78</sup> Săli de spectacole, cluburi, spații de repetiții, arhivă, galerie etc.

---

reacționat pozitiv la *producțiile-experiment* ale americanilor. Mai mult decât atât, în seara în care s-a montat trilogia alegorică *America Hurrah!*<sup>79</sup> a dramaturgului Jean-Claude van Itallie, trupa a fost somată să părăsească Parisul. Actorii au folosit în spectacol marionete construite de Robert Wilson, pe atunci un colaborator al companiei *La MaMa*. Date fiind circumstanțele, spectacolul a fost mutat în Danemarca unde, deloc surprinzător, a beneficiat de o critică favorabilă.

Din punct de vedere al structurării spațiului arhitectural, subsolul clădirii ce găzduiește compania *La MaMa* este rezervat arhivei particulare a Ellenei Stewart. *First Floor Theatre* este numele dat sălii de spectacole de la primul nivel al edificiului, iar la etajul doi funcționează *The Club* – un cabaret cu o capacitate de 100 de locuri. Un nivel mai sus sunt spațiile administrative (birouri), iar la ultimul etaj locuiește Ellen Stewart. Foarte aproape de clădirea principală, se află *The Annex*, construită în 1875. Sala de spectacole este „utilată” cu gradene din lemn (modulare), care pot fi (re)aranjate în moduri diferite, potrivit viziunii regizorului<sup>80</sup>.

Configurația sălii (funcționalitatea spațiului de joc care se poate utiliza pe toate dimensiunile sale) și acustica bună i-au plăcut regizorului Peter Brook, care a spus despre acest spațiu că reprezintă *ad litteram* ceea ce el a definit prin sintagma „spațiul gol”. Deasupra acestei săli sunt amenajate cabine și dormitoare, unde la nevoie sunt cazați invitații. La două străzi distanță, funcționează Great Jones Repertory Company, care în anii '70 era doar o veche fabrică părăsită și care se află acum în patrimoniul *La MaMa*.

---

<sup>79</sup> *America Hurrah* a avut premiera la The Pocket Theatre, în New York, pe 7 noiembrie 1966.

<sup>80</sup> La fiecare reprezentație pot asista aproape 300 de spectatori.

---

Trupa s-a format odată cu venirea regizorului român Andrei Șerban și s-a sudat în timpul lucrului la *Trilogia antică* (1990), când regizorul căuta frenetic răspunsuri la întrebările adeseori formulate de Brook: „Ce relație e între teatrul vorbit și cel nevorbit?”, „Ce se întâmplă când sunetul și gestul devin cuvânt?”, „Ce loc ocupă cuvântul în expresia teatrală?”. Clădirea oferă multiple spații de repetiții și ateliere de creație, toate în regim de gratuitate, pentru a le facilita pe artiștilor accesul la materiale. În acest spațiu se organizează workshopuri, *play reading*-uri (un fel de lecturi dramatizate, *plays in progress* ale unor noi piese de teatru). Inițiat în 1999, *experimentul* continuă pentru că există o ofertă bogată de texte.

#### 2.4.5. *Cricot*

Primul *Teatru Cricot*, a cărui denumire derivă din anagramarea cuvântului cricot (*to cyrc*, adică „cercul”), a fost fondat în 1933 de Józef Jarema, în Cracovia, Polonia. *Cricot* a fost gândit ca spațiu destinat exclusiv *experimentului*, ca loc de manifestare a avangardei poloneze. Au lucrat aici artiști plastici (Henryk Gotlieb, Maria Jarema, Włodzimierz Marczyński, Piotr Potworowski, Andrzej Pronaszko, Ludwik Puget, Czesław Rzepiński, Jonasz Stern, Zygmunt Waliszewski și Henryk Wiciński), muzicieni (Jan Ekier, Artur Maławski, Alojzy Kluczniok și Leon Glodfuss-Arten), actori și regizori (Wojciech Woźnik și Władysław Krzemiński).

Spectacolele teatrale erauacompaniate de o varietate de alte evenimente în care nu lipsea tușa de teatralitate: recitaluri de dans, spectacole de mimă, recitaluri de poezie, spectacole-lectură, recitaluri cu

---

lucrările futuriștilor polonezi Tadeusz Peiper, momente satirice despre mediul social și politic al Cracoviei.

Deși racordat la tendințele promovate de mișcările avangardiste europene ale vremii, Cricot a rămas puternic ancorat și în modernismul polonez. La *Cricot*, principala preocupare a creatorilor de evenimente teatrale a fost axată mai degrabă pe interpretarea vizuală a textelor decât pe cea literară. Printre lucrările puse în scenă la *Cricot* s-au numărat piesele dramaturgilor contemporani Tytus Czyżewski, Stanisław Ignacy Witkiewicz și Georges Ribemont-Dessaignes.

În 1956, împreună cu alți artiști plastici cracovieni, Tadeusz Kantor înființează *Teatrul experimental Cricot 2* [*Teatr Cricot 2*]. Nou înființatul teatru continuă programul estetic inițiat de teatrul de avangardă Cricot în anii '30. Producțiile teatrale se desfășurau într-o pivniță, o încăpere nu prea mare, fără amenajări (decor) – un spațiu care își afirmă *da capo* neutralitatea. Acest spațiu este compartimentat, parcelat cu ajutorul unei sfori ce desenează un patruleter, într-un colț al încăperii, folosind pentru două dintre laturile sale doi dintre pereții încăperii, *pour que tout soit mis de côté*, spunea Kantor.

În esență, scena este o grafie în spațiu, sfoara fiind linia (fizică) care desparte subiectul de obiect. Spectatorii, aflați în afara acestui perimetru ce servește drept scenă, privesc în el, iar orice element cuprins de el devine obiect, pierzându-și (in)diferența, anonimatul, câștigând în același timp densitate, identitate.

În perimetrul trasat de această sfoară, omul este perceput ca obiect și definit prin grafia unei sume de mișcări, reperate prin instrumentul sonic al stărilor – vocea. Asemenea picturii informale, *Cricot 2* avea ca principal scop înființarea unei zone autonome de explorare a relației *text-actori-spațiu*, prin abandonarea conceptului de operă finisată.

---

Pentru noul tip de expresie teatrală, Kantor propune spații independente, cum sunt galeriile de artă, depozitele ori cu *arhitectura* spațiilor creionate în textul dramatic. Bineînțeles că doar simplul gest de abandonare a spațiului fizic al teatrelor tradiționale și a clădirii teatrului nu era suficient, pentru că deși textul dramatic nu aparținea acestor locuri, el putea fi deturnat odată adus în perimetrul acesta. De aceea, Kantor impune spațiului scenic o soluție unică – creează breșe prin care lumea ficțiunii este fracționată și scurtcircuitată de inserturi de „obiecte sărace”<sup>81</sup>, abandonate, uitate, „proscrise”. Deoarece, așa cum notează Kantor în *Manifestul fondator al Teatrului Cricot 2* [*Powstanie Cricot 2*, 1955], atât arta, cât și teatrul funcționează ca structuri independente, derobate de regulile și ordinea exterioară.

Potrivit lui Kantor, teatrul nu este un mecanism de reproducere sau un simplu suport pentru transferul tradițional al realității.

„[...] *Cricot 2* este teatrul actorilor, teatrul în căutarea unor metode noi și radicale de actorie în contact cu artiștii avangardiști. *Teatrul Cricot 2* propune ideea de teatru definit ca operă de artă guvernată de propria sa existență autonomă și opusă teatrului tradițional de reproducere

---

<sup>81</sup> Kantor identifică o parte dintre aceste obiecte în esul său *Realitatea de cel mai jos rang*: camera din *Întoarcerea Lui Odiseu* (1944), cafeneaua din *Sepia* (1956), dulapul din *La conac* (1961), mașina morții din *Nebunul și călugărița* (1963), adăpostul pentru săraci din *Găinușa de baltă* (1967), garderoba din *Forme delicioase și maimuțe păroase* (1973), precum și spațiile din 1967 ale *happening*-urilor sale: *Plaje, Gara, Munții, Camera și Cazinoul*. Vezi „Reality of the Lowest Rank”, în T. Kantor, *A Journey through Other Spaces. Essays and Manifestos, 1944–1990*. Editat și tradus de Michael Kobiak, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Londra, 1993, pp. 117–124.

---

negândită a formelor, care și-a pierdut irevocabil libertatea de a crea și puterea de acțiune.”<sup>82</sup>

---

<sup>82</sup> Manifestul *Powstanie Cricot 2*, manuscris din 1955, rămas nepublicat, p. 1.

---

### 3. CONTEXTE ALE EXPERIMENTULUI

„Noi trăim epoca atelierului, a studioului dramatic, a *reading-performance*-ului și a scenei experimentale.”

– George Steiner

#### 3.1. INCURSIUNE ÎN LABORATORUL DE CREAȚIE

„Teatrul, arta în general, nu se naște din prezența unitară a elementelor ce-l compun, ci dintr-un act «transfigurator», dintr-un fel de incandescență ce se creează la un moment dat.”<sup>83</sup> Etapă premergătoare premierei, spațiul repetițiilor devine sub amprenta multor creatori un teritoriu viu, un adevărat *laborator* al creației, în care totul pare permis și nimic nu este definitiv, ci e un proces de prefacere, un *work in progress*. Un spațiu de creație care privilegiază *experimentul*, explorarea și asumarea riscului artistic, unde regizorul, alături de întreaga echipă artistică și tehnică, explorează posibilități expresive, testează concepte, formulează ipoteze scenice și (re)definesc forme de expresie ce ajung rareori în versiunea finală a

---

<sup>83</sup> Giorgio Strehler, *Pentru un teatru al umanului*, traducere de Irina Cerchia, postfață de George Banu, Editura Centrului Cultural „Lumina”, București, 2020, p. 170.

---

spectacolului, dar care sunt fundamentale procesului artistic.

Aici, eroarea nu este percepută ca un eșec, ci este înțeleasă și valorizată ca o sursă continuă de învățare. „Uneori, greșelile sunt cele ce fac munca extraordinară. Omenirea respiră greșeli”<sup>84</sup>, ne amintește Rick Rubin. Așadar, în *laboratorul* de creație, spațiu eminentamente destinat *experimentului*, nimic nu este definitiv, în sens absolut. O nouă intenție de joc, o mișcare spontană, o intonație diferită au capacitatea să deschidă drumuri noi către adevărul scenei. *Laboratorul* este, în esență, un spațiu de creației libere, a improvizăției controlate, în care rigoarea metodei întâlnește intuiția, iar tehnica îmbrățișează gestul spontan.

Pentru mulți creatori de teatru, precum Jerzy Grotowski, Peter Brook, Eugenio Barba, spațiul de experimentare este cel al repetițiilor – un teritoriu mereu deschis transformării. Locul în care spectacolul se naște organic, fluid din confruntarea ideilor și conceptelor, cu concretețea materiei și disponibilitățile actorului. Este, de fapt, o perioadă de prefacere, în care spectacolul prinde viață la intersecția dintre viziunea artistică și concretețea formei.

În 1959, Jerzy Grotowski a fondat în Opole, o așezare de lângă Wrocław din sud-vestul Poloniei, un teatru în care a gândit și a *experimentat* poetica „teatrului sărac”. Prin „teatru sărac” se înțelege un teatru a cărui expresie e redusă la esență, printr-un intens proces de stilizare și (re)definire a mijloacelor tehnice și artistice. Un teatru fără costume, fără artificii exterioare, fără efecte (vizuale sau sonore), al cărui scop era să

---

<sup>84</sup> Rick Rubin, *The Creative Act: A Way of Being*, Editura Penguin Press, New York, 2023, p. 23.

---

„stimuleze procesul de auto-revelare”<sup>85</sup>.

Leszek Kolankiewicz, fost colaborator al regizorului Jerzy Grotowski, vorbea despre activitatea teoretică și practică desfășurată de acesta în cadrul „Laboratorului”, subliniind impactul profund al acestui spațiu al *experimentului* asupra procesului artistic: „[...] Grotowski și-a denumit Teatrul Laborator. Pe tot parcursul activității sale, până la sfârșitul vieții, a folosit cu precădere termeni amintind de caracterul de *laborator* al creației artistice. Dar arta nu este știință. *Laboratorul* artistic al lui Grotowski amintea mai degrabă de *laboratoarele* alchimiștilor, care practicau *ars magna*. Dacă Grotowski a abordat în arta sa anumite teme gnostice, a făcut-o asemenea alchimiștilor de odinioară.”<sup>86</sup>

Așa cum am văzut în capitolul anterior, „Laboratorul” creat de Grotowski nu se încadrează în tiparul teatrelor obișnuite, ci se prefigurează ca un spațiu destinat exclusiv *experimentului* artistic, sub cupola căruia se probează diverse modalități regizorale, se adoptă, verifică și se încheagă metode și procedee tehnice noi privind arta teatrului. Astfel, teatrul *laborator* se integrează firesc în tendința mișcării teatrale de la început de secol XX, al cărei deziderat a fost (re)expresivizarea formelor artistice, a tehnicilor de punere în scenă, precum și a relației scenă-public.

Prin recursul la *experiment*, Grotowski caută să dea un posibil răspuns unor întrebări adesea formulate: „Ce este teatrul?” „Ce anume îl particularizează în raport cu

---

<sup>85</sup> Jerzy Grotowski, *Spre un teatru sărac*, traducere de George Banu și Mirela Pățureanu, Editura Unitext, București, 1998, p. 96.

<sup>86</sup> Leszek Kolankiewicz este specialist în antropologie teatrală, profesor la Academia de Teatru „Aleksander Zelwerowicz” și director al Institutului Culturii Poloneze din cadrul Universității din Varșovia. A redactat ediția poloneză a volumului *Spre un teatru sărac*.

---

celelalte manifestări ale spiritului?”. Metoda lui Grotowski „nu este o metodă deductivă de colecționare a abilităților. La noi – spune regizorul polonez – totul se concentrează asupra desăvârșirii actorului, care se exprimă printr-o tensiune care tinde să atingă limitele, printr-o completă denudare, prin dezgolirea propriei intimități. [...] este o tehnică a transei și a integrării tuturor forțelor psihice și fizice ale actorului, care țâșnesc din cele mai intime straturi ale eului și din instinctul său, ieșind la lumină într-un fel de «transluminăție».”<sup>87</sup>

Actorului i se cerea să fie mai puțin preocupat de polisarea unei forme exterioare, de interpretare: să joci un rol nu înseamnă să te identifice cu personajul. „[...] Actorul nu-și trăiește rolul, nici nu-l portretizează din exterior. El își folosește personajul ca pe o metodă de a-și «prinde» propriul său eu [...] avem de-a face aici cu un proces dureros, nemilos de auto-descoperire.”<sup>88</sup> În timpul *repetițiilor* (*training*), *performerul* învață să ajungă la el, să își folosească forțele psihice și corporale neconsumate și să se (re)descopere prin intermediul personajului, prin actul de creare a personajului.

În *Prințul Constant* (1965) – o versiune adaptată de Julius Słowacki după drama istorică *El principe Constant* (1629) a dramaturgului spaniol Calderón de la Barca –, actorul Ryszard Cieślak<sup>89</sup>, cel pe care teoreticianul George Banu l-a numit „Icarul teatrului”, „actor-statuie”, „actor heraldic”, trăia *experiența* torturii confruntându-se la propriu cu durerea fizică, astfel încât

---

<sup>87</sup> Jerzy Grotowski, *op. cit.*, p. 16.

<sup>88</sup> Eugenio Barba, „A Theatre of Magic and Sacrilege”, în *TDR [Tulane Drama Review]*, MIT Press, vol. 9, nr. 3, 1965, p. 173.

<sup>89</sup> Actorul fetiș al lui Grotowski, care i-a fost „împrumutat” lui Brook, pentru rolul Dhritarashtra din spectacolul *Mahābhārata* (1985). La jumătatea anilor '70, regizorul Peter Brook, împreună cu scriitorul Jean-Claude Carrière încep adaptarea pentru scenă a epopeii *Mahābhārata*.

---

la finalul spectacolului, spatele său purta însemnele sacrificiului – stigmatul martirajului. Doar așa – credea vizionarul regizor polonez –, prin așezare în zona limită a durerii fizice și psihice, ființa umană este capabilă să se derobeze de măștile falsității, de măștile cotidianului, de trucuri, de clișee și să ajungă la ea însăși.

În *laboratorul* de creație, Grotowski își pune în practică teoriile printr-o serie de exerciții fizice, prin care încercă să elimine blocajele, prin metoda *via negativa*.

Unul dintre aceste exerciții, menite să forțeze limitele naturale și biologice ale corpului performerului, este „Zbor”<sup>90</sup>. Pentru Grotowski, violarea limitelor organismului este sinonimă cu întoarcerea la origini, „la o situația mitică [...] o *experiență* a adevărului uman comun”, spune Barba. „Grotowski este unic, afirmă Peter Brook [...] nimeni altcineva, de la Stanislavki încoace, nu a cercetat atât de profund și de complet ca Grotowski fenomenul jocului actoricesc, natura și sensul acestuia, esența proceselor sale mentale, fizice, emoționale, precum și modalitățile de cunoaștere a lor.”

Regizorul Peter Brook a intrat în contact cu universul *experiențelor* realizate de Grotowski în perioada în care el însuși a pus temelii *Centrului experimental Lamda Theatre* de la Londra. „Amândoi am știut de la bun început că, în esență, căutam același lucru<sup>91</sup>. Ceva care poate fi găsit dincolo de teatru, dar care poate fi exprimat, totodată, cu ajutorul formei teatrale. Deoarece teatrul este doar o formă, iar o formă nu conține în sine nici o semnificație”, mărturisește

---

<sup>90</sup> O descriere detaliată a acestui exercițiu este prezentă în *Spre un teatru sărac*, în care sunt formulate teoriile și conceptele grotowskiene, principii și metode, precum „teatrul ca întâlnire”, „via negativa”, „actorul sfânt” și analizate spectacolele *Prințul constant*, *Akropolis* etc.

<sup>91</sup> În 1986, Brook înființează Centrul experimental de la Paris și își începe colaborarea cu Centrul de creație al lui Grotowski de la Pontedera, din Toscana, Italia.

---

Brook.

Prin activitatea susținută, teatrul *laborator* a depășit granițele teatrului, devenind un *Institut de cercetări culturale*. *Institutul* își desfășura activitatea prin intermediul mai multor nuclee (*laboratoare*) de creație:

- i. *Laboratorul de teorie și de analiză în grup*, coordonat de Ludwik Flaszen, care cuprindea stagii de mai multe zile, în cadrul cărora se *experimentau* valențele expresive ale cuvântului, prin așa-numitele „meditații cu voce tare”;
- ii. *Laboratorul metodic de happening*, animat de Zbigniew Cynkutis, care punea accentul pe improvizație;
- iii. *Laboratorul de întâlniri de lucru*, condus de Stanislaw Scierski, care organiza stagii de mai multe zile, în care primordial era antrenamentul actorilor, pregătirea individuală.

### 3.2. REPETIȚIA

În secolul XX, (re)activarea și evoluția formelor teatrale s-au produs invariabil datorită *experimentelor* artistice probate din spațiul repetițiilor<sup>92</sup>, dar mai ales datorită modificării manierei de a repeta. Fără excepție, toți marii creatori ai teatrului de la începutul secolului XX – Constantin Stanislavki, Jacques Copeau, Bertolt Brecht, Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Peter Stein, Jerzy Grotovski, Tadeusz Kantor etc. – au încercat să

---

<sup>92</sup> La începutul secolului XX, în spațiul rus, Stanislavski, Meyrehold și Vahtangov, creatorii școlii de regie ruse, au accentuat rolul pe care *repetiția* îl are în *probarea* și definitivarea soluțiilor tehnice.

---

(re)susciteze formele teatrale, pornind din interior, prin (re)vitalizarea spațiului și timpului repetițiilor. Acest proces implică acțiuni de (re)evaluare și (re)considerare a întregului ansamblu de elemente subsumate procesului de repetiție, respectiv a contextului de creație, a spațiului fizic, a modului de producție și în cele din urmă o punere în discuție a instituției teatrului, în datele sale definitorii. Doar schimbarea în profunzime a parametrilor repetiției poate contracara sau măcar atenua din reflexele osificate în structura genomului ei. Schimbarea presupune elaborarea unei noi legi de funcționare, puse în practică în cadrul unei echipe sudate, alături de un *lider* (regizor) care să-și poată capacita, mobiliza echipa. Pentru regizorul Jacques Copeau, spațiul *repetițiilor* îi oferea creatorului, actorului șansa unei (re)evaluări personale, fiind o oglindă a potențialului creativ. În 1915, acesta îi scria actorului Luis Jouvet: „Nu urmăresc nimic altceva decât să te pun în posesia propriei tale bogății.”

Repetiția este o perioadă de cercetare; un spațiu al confruntării directe cu opera, în care regizorul creionează, *experimentează* noi reguli și noi metode de lucru: acestea vizează atât modul în care este abordat textul, spațiul, cât și modul în care este gestionată relația între partenerii de joc. Peter Brook spune că „a repeta este a gândi cu voce tare”.

La fel și Heinrich von Kleist, care vedea în repetiție „o veritabilă meditație cu voce tare”, unde „ideile și formularea lor evoluează împreună”<sup>93</sup>. „Repetiția, un *entre-deux*, în cuvintele lui George Banu, este o *experiență* de grup, însă o *experiență* ce se dezvoltă în timp.” „[...] Analiza, comentariul ei cer o *experiență* directă prelungită, căci, pentru a fi surprinsă în

---

<sup>93</sup> Heinrich von Kleist, *Despre elaborarea progresivă a ideilor prin cuvânt*, traducere de Anne Longuet Marx, *Mille et une nuits*, nr. 443, Paris, 2003.

---

specificitatea sa, repetiția necesită impregnare.”

Regizorul Mihai Măniuțiu spune că durata repetițiilor este un timp al tatonărilor, al „nivelelor de intensitate expresivă ale operei-corp. Departe de a colecționa posturi interioare și atitudini fizice care să dea o imagine unică-înghețată operei, actorul caută să se curețe și să se elibereze de devenit în profilul devenirii”.

Unul dintre sensurile<sup>94</sup> cuvântului „repetiție” este de exercițiu, făcut de interpreți pentru pregătirea unei audiții publice. Sensurile echivalente de Patrice Pavis cuvântului „repetiție” [*repetition*] ne trimit la actul de tip stereotipic, mecanic. Mai aproape de ceea ce presupune actul *repetiției* este cuvântul „proba”, *prova* (în italiană), *próba* (în maghiară), *probe* (în germană)<sup>95</sup>, adică „a verifica”, „a experimenta”, „a încerca”.

În cazul manifestărilor desfășurate în spațiul teatral, *repetițiile* constituie *experiența* comună trăită într-o oarecare perioadă de timp de către un grup de artiști, practicieni ai teatrului, surprinși în dinamica acțiunilor de căutare și elaborare progresivă a formei și a sensurilor unui spectacol, în scopul conturării formei finale. Însă *repetiția* în teatru nu presupune doar reluarea mecanică a replicilor, a mișcărilor sau a unui traseu stabilit de regizor. *Repetiția* este comunicare. *Repetiția* este „întâlnirea” ce marchează, statuează procesul de creație.

*Repetiția* oferă locul și spațiul pentru căutarea structurii și a ritmului interior al unui spectacol, prin armonizarea energiilor celor care participă direct la travaliul punerii în formă a spectacolului. În spațiul *repetițiilor*, se relevă detalii lăsate în umbră, ce țin de

---

<sup>94</sup> Repetiție, repetiții: „repetare, reluare a acelorași vorbe, idei, acțiuni”.

<sup>95</sup> Probă, „a verifica, a experimenta, a încerca, a verifica, (în.v.) a ispiti (sentimentele cuiva), a confirma, a demonstra, a argumenta, a demonstra, a dovedi, a întări, a susține”.

---

procesele intime, proprii atelierului de creație (*laborator*), care își găsesc echivalentele în domeniul literaturii, prin ciornă, ori în pictură, prin schiță sau eboșă.

Chiar dacă teatrul este o artă colectivă, iar *repetițiile* prezumtive, spații de creație în regim de democrație, teatrul secolului XX, „secolul regiei”, așază destinul spectacolului în mâna regizorului. Pentru fiecare creator, perioada repetițiilor devine o *experiență* majoră, prin care acesta se sustrage temporar cotidianului, lumescului (rutinei cotidiene) pentru a intra într-o altă lume (mereu alta), care se clădește sub bagheta talentului său.

Tributar unei mentalități bazate pe o viziune autocratică, regizorul britanic Gordon Craig avea credința că, asemenea scrisului, picturii sau sculpturii, spectacolul de teatru trebuie să reflecte viziunea unui *singur* artist. Sub acest aspect, compromisul ce decurge inevitabil în urma lucrului în echipă era în viziunea regizorului problema cea mai supărătoare. La Craig, interpretarea, în loc să fie creație, devine împlinirea voinței regizorului, adică execuție. Pentru a fi salvat, „teatrul trebuie distrus, actorii și actrițele trebuie să moară cu toții de ciumă”, spunea Craig.

În anii '20, *repetițiile* cu actorii nu începeau niciodată decât după o etapă pregătitoare, de consultări, discuții cu scenograful și compozitorul, cu tehnicienii, cu meșterii. La începutul *repetițiilor*, regizorul rus Vsevolod Meyerhold le oferea o așa-numită „explicație” sau „crez”, prin care expunea și argumenta principalele direcții ale spectacolului, precum și structura spațiului de joc. „[...] Meyerhold e în teatru ceea ce Picasso e în pictură. Miza lor e căutarea, *experimentele*, să deschidă drumuri noi”, scria criticul Foregger în 1923. Continuând tradiția sistemului instaurat de dramaturgii

---

francezi, anume discontinuitatea<sup>96</sup>, Meyerhold va construi un spectacol pornind de la clarificarea momentelor celor mai dificile, urmărind să avanseze cât mai repede cu toate actele, iar când totul e structurat, ansamblul se prefigurează mai ușor. Spectacolul se clădește în doze mici, asemenea unui montaj cinematografic, prin reveniri, rectificări, (re)evaluări ale formei. Pericolul unei astfel de abordări e ca unele părți să se amplifice în mod disproporționat.

Conceptele asociate activității teatrale a regizorului francez Jacques Copeau includ formulări precum „sanctitatea textului”, „arhitectura scenică”, „reînnoirea” modelului clasic. În 1919, într-o scrisoare adresată directorului de la *Théâtre du Vieux-Colombier*, nota: „Mulți m-au numit deja în derâdere [...] un apostol. Dacă nu sunt asta, atunci nu sunt nimic.” În cazul său, *repetițiile* pentru un spectacol începeau cu lectura piesei în jurul unei mese rotunde și durau atât timp cât regizorul reușea să întrețină activ interesul pentru analiza și înțelesul textului. Acestea erau dublate de exerciții tehnice și antrenamente fizice (improvizații).

Ajuns pe scenă, Copeau trasa planul, și anume intrările și ieșirile din scenă și dinamica grupurilor de actori, marca timpul și ritmul. Jacques Copeau obișnuia să *experimenteze* metode noi chiar pe parcursul *repetițiilor*. Aceasta presupunea schimburi de roluri, considerate o modalitate prin care actorii își diversifică paleta mijloacelor expresive și ajung la înțelegerea întregii piese, astfel se armonizează cu ansamblul.

În viziunea sa, regizorul trebuia să fie „ghidul și sprijinul” actorului; „[...] să-i păstreze actorului linia și limitele rolului său [...] nu numai corectându-i greșelile,

---

<sup>96</sup> Structurarea compoziției dramatice în sens invers, marcarea momentelor culminante, continuând apoi de la expozițiune la deznodământ.

---

ci și înțelegând dificultățile cu care acesta se confruntă și arătându-i cum să le depășească”<sup>97</sup>.

Bucuriile trăite pe scena de la *Vieux Colombier* erau provocate de exactitatea cu care se desfășurau *repetițiile* și de relațiile de încredere create între participanții la actul creației: „Nu-mi amintesc de niciun dezacord serios care să fi apărut între noi pe problemele meseriei [...] Cred că sfârșeam prin a mă identifica cu fiecare dintre ei, mergând până la a cunoaște obiceiurile musculare și particularitățile lor respiratorii”<sup>98</sup>, mărturisea Copeau.

Cu aceeași rigoare, regizorul controlează și coordonează fiecare detaliu al producției teatrale: nu neglijează niciun detaliu al imaginii scenice: decor, costume, ecleraaj, care vor servi întotdeauna jocului său pentru a pune în valoare o idee din text. În timpul *repetițiilor*, Copeau supraveghea munca fiecărui atelier și opera corecturile care se impuneau. Mai târziu, dezamăgit de inflexibilitatea jocului lor, tributar vechilor mijloace și bazat pe clișee, Copeau a protestat spunând că „totul este pură imitație a imitației”<sup>99</sup> și a renunțat să mai intre în „laboratorul” de la *Vieux-Colombier*, continuându-și *experimentele* alături de o companie de actori tineri, numită *Les Copiaux*. Câțiva ani mai târziu, trupa realizează un spectacol independent de repertoriu „oficial”, *Tinerii și păianjenul* [*Les Jeunes gens et l'araignée*, 1929]. Acesta a fost și momentul în care Copeau și-a dat seama că rolul său în compania Les

---

<sup>97</sup> Apud. Toby Cole, *Directors on Directing: A Sourcebook of Modern Theatre*, New York, Pearson Ally&Bacon, 1975, p. 150.

<sup>98</sup> Jacques Copeau, *Conferințe de autor*, 1 aprilie 1933, reluat în *Registres*, Gallimard, Paris, 1993.

<sup>99</sup> John Rudlin, *Jacques Copeau*, Cambridge University Press, Cambridge, 1983, p. 45.

---

Copiaux s-a încheiat<sup>100</sup>.

*Repetiția* brechtiană se produce în regim de *laborator*. Pentru Brecht, *repetiția* era adevăratul câmp de *experimentare*, de *probare*, în sensul de proces de *cercetare – control – demonstrare*, realizat în cadrul unei echipe. Este cunoscut faptul că lui Brecht i-a plăcut să lucreze înconjurat de o armată de profesioniști ai scenei: dramaturgi, asistenți, tehnicieni, meseriași etc.

În structura *repetițiilor*, Brecht va marca o etapă de *pregătire*, de *acumulare* și de *cercetare* propice schimbului de idei. Preambulul unui spectacol se desfășura pe o durată de aproape un an, însă aceste schimburi de comentarii, de dinaintea *repetițiilor*, încetau în momentul când începea lucrul propriu-zis.

Din mărturiile celor care au lucrat împreună cu Brecht, o reținem pe cea a regizorului Matthias Langhoff. În cazul lui Brecht, scrie acesta, „primele cuvinte care ieșeau din gura unui actor marcau apariția unei noi realități care i se părea mai interesantă decât tot ce spusese înainte, cu ocazia pregătirii dramaturgice.

Brecht își propune să elaboreze un tip de lucru nou și ne provoacă la un exercițiu – să (re)gândim întotdeauna fiecare situație”.

### 3.2.1. *Work in progress*

Pentru eficientizarea *repetițiilor*, Brecht concepe *Modellbücher*, o imensă arhivă a spectacolului, în care notează cu acribie fiecare detaliu și etapă (*work in progress*<sup>101</sup>), care se naște pe parcursul *repetițiilor*. Astfel credea Brecht că generațiile viitoare vor dispune

---

<sup>100</sup> După plecarea lui Jacques Copeau, *Les Copiaux* și-au schimbat numele în *Compagnie des Quinze* și au continuat activitatea fără regizor.

<sup>101</sup> Vezi *Glosar de termeni*.

---

de un *model* (canonic) la care s-ar putea raporta sau pe care l-ar putea relua metodele de lucru. Utilizarea „instituei” *Modellbücher* își găsește rădăcinile în așa-numitul *Regiebuch* [*Caiet de regie*], conceput și dezvoltat de regizorul Max Reinhardt. Acesta a *experimentat* și mai apoi a impus o manieră de lucru în teatru radical – diferită de modelul Gordon Craig sau Adolph Appia. *Regiebuch* s-a născut din nevoia de a coordona și armoniza aportul fiecărui participant implicat în construcția spectacolului. *Regiebuch* reprezenta totodată, un element de control și autocontrol ce urmărea marcarea traseului și a etapelor esențiale ce conduc la crearea unui spectacol. Aceste materiale cu valoare de document rețin și redau momente și însemnări făcute de regizor pe parcursul *repetițiilor*, referitoare la elementele de decor, ecleraj, mișcare, expresie și plastică corporală, intonație și ambianță sonoră.

„Ca artiști, tindem să credem că ceea ce facem este cel mai important lucru din viața noastră și că ne va defini pentru totdeauna [...] ceea ce facem acum este doar o etapă, un început. Misiunea noastră este să finalizăm proiectul, pentru a putea trece la următorul. Iar următorul proiect poate să devină piatra de temelie pentru creația ce va urma. [...] De altfel, întreaga artă este un amplu proces în desfășurare, un *work in progress*. Este util să vedem creația la care lucrăm ca pe un *experiment* – unul căruia nu-i putem anticipa rezultatul. Pentru că indiferent de rezultat, vom obține informații valoroase, care vor influența pozitiv următorul *experiment*. Dacă pornim de la premisa că în creație nu există bine sau rău, corect sau greșit, ci doar un joc liber, fără reguli stricte, atunci ne va fi ușor să ne cufundăm cu bucurie în procesul de creație. Nu jucăm pentru a câștiga; jucăm pentru plăcerea

---

jocului.”<sup>102</sup>

În ceea ce privește raportul de forțe dintre regizor și actor creat în timpul *repetițiilor*, Vitez face referire la munca arhitectului. Punerea în relație a teatrului cu arhitectura se face prin apelul la „instrumentarul” arhitecturii: planul și desenul. În cadrul *repetițiilor*, regizorul trasează axele cadrului larg (plan) al spectacolului și implicit al sensului. Planul are notat fiecare scenă în parte, etapă cu etapă, și astfel, se poate urmări întreg procesul de creație.

Vitez preferă ca actorii să lucreze „pe intenție” și „pe direcție”. Singurele raporturi care trebuie memorate sunt cele create între partenerii de joc. Restul se construiește în mod progresiv. Decorul, costumele, eclerajul vin să completeze structura, ca mijloace adiacente. Rolul regizorului în contextul creat este să păstreze conturul cât mai clar, „curat” și să gestioneze momentele în care actorii se îndepărtează de la desenul prestabilit. „Rareori e bine să ieșim din plan [...] atunci, trebuie să schimbi tot restul: trebuie schimbat planul. Și când ajungi să schimbi pe parcurs, în general, e o catastrofă.”<sup>103</sup> Prin urmare, rolul regizorului este acela de a veghea, nu de a cenzura.

### 3.2.2. Sinergie și coeziune

Dacă analizăm o mare parte a artei contemporane, care are la bază *experimentul*, observăm că aceasta este rezultatul unui efort colectiv, în interiorul unui grup sau al unei comunități artistice. De altfel, încă din perioada

---

<sup>102</sup> Rick Rubin, *The Creative Act: A Way of Being*, Editura Penguin Press, New York, 2023, pp. 77–78 (traducerea noastră).

<sup>103</sup> *Apud.* Antoine Vitez, Émile Copfermann, *De Chaillot à Chaillot*, Editura Hachette, Paris, 1981.

---

paleolitică, exprimarea în planul artisticului a fost legată de formă de organizare și conviețuire colectivă. Gestul artistic a evoluat, în mod constant, în strânsă relație cu formele de interacțiune și de coabitare ale indivizilor. Artele performative nu sunt forme de expresie individuală, ci generează contexte de interacțiune socială, favorizând diverse forme de sociabilitate și de coparticipare. Emile Durkheim amintea despre capacitatea artelor de a stimula empatia, dialogul și schimbul de idei. Arta generează cadrul de interacțiune care favorizează sociabilitatea și coeziunea. Fie că este vorba despre spectacole, concepte curatoriale sau intervenții artistice în spațiul public, arta contribuie la apariția (chiar și temporară) a unor comunități în care individul se regăsește în raport cu ceilalți. Astfel, arta devine un factor determinant în edificarea și consolidarea legăturilor și valorilor colective.

Pentru Matthias Langhoff, munca în echipă îi conferă confortul psihic necesar pentru a concretiza și „distila” ideile: „[...] Când lucrezi singur – spune acesta într-un interviu realizat de George Banu – îți trec prin minte o mie de lucruri: «Dumnezeule, nu pot să fac asta, e prea riscant, e o idee stupidă, nu e just». Ai în creier niște foarfeci interioare care vin tot timpul să te perturbe. Când lucrezi în echipă și când domnește încrederea, aceste foarfeci încetează să mai existe”.

Coeziunea, sinergia grupului constituie pilonii fundamentali, pe care se sprijină întregul proces de creație. Legătura profundă care se naște între membrii echipei pe durata repetiției devine forța motrice a întregului demers artistic. Langhoff a ales să conecteze toate zonele active ale teatrului și, totodată, a urmărit să estompeze granițele (formale) dintre zona de creație și cea de producție, montând un perete de sticlă. A creat astfel o punte vizuală care să înlesnească un dialog constant între cele două spații: atelierele și locul de

---

„acțiune” – scena. În acest fel, spațiul se fluidizează, lăsând energiile să circule: „[...] Nu-mi plac teatrele unde fotoliile mă împiedică să mă mișc. Când repet nu-mi place să stau așezat, mă mișc mult. Dacă actorii se mișcă, trebuie să mă mișc și eu. Privirea se schimbă, la fel și plăcerea, ca și gândirea, care sunt în mișcare. Pentru mine este esențial”, spune regizorul. Pentru construcția imaginii scenice, Langhoff preferă să apeleze la experiența personală, care va fi completată de numeroase trimiteri la tablouri și sculpturi.

Aceeași neliniște constantă îl caracterizează și pe regizorul Mihai Măniuțiu. În timpul repetițiilor, rareori îl găsești așezat, urmărind ceea ce se petrece pe scenă. Aflat parcă mereu într-o stare de vigilență continuă, gata să intervină oricând în spațiul scenic pentru a regla elementele, a muta accentele, a ajusta o nuanță sau a oferi noi direcții actorilor și echipei tehnice, ghidând cu precizie și sensibilitate întregul proces de creație.

Un spectacol creat de Măniuțiu prinde contur mai întâi pe hârtie, adunând laolaltă cuvinte și imagini. Un univers semiologic, încărcat de imagini, desene și schițe care evocă structura hieroglifei. Fiecare element din acest univers semiologic este încărcat de semnificație, fiecare detaliu fiind o piesă dintr-un *puzzle* complex ce trebuie descifrat. Nimic nu este întâmplător în acest univers creativ. Fiecare gest, accent, detaliu, imagine, sunet devine o cheie ce deschide ușa unei înțelegeri mai profunde. Ele constituie, în esență, semne ale unei realități care așteaptă să fie revelată, să i se descifreze sensul.

Aceste elemente nu i se adresează doar ochiului, ci și minții. Regizorul este alchimistul acestor semnificații ascunse, ghidând echipa de creație în explorarea profundă a sensurilor ce se ascund în fiecare gest sau cuvânt pe care trebuie să îl aducă în fața spectatorului. Scena devine *laboratorul* în care Măniuțiu

---

*experimentează* transpunerea fizică a ideilor creionate pe hârtie, explorând totodată cele mai potrivite formule, gesturi și mișcări. Acordul este just între cuvânt și imagine. Timpul *repetițiilor* este judicios administrat. Regizorul exploatează fiecare pauză creată. În timpul probelor de lumină sau când se schimbă costumele, se (re)vizitează fragmente din spectacol, se consultă echipa artistică în căutarea echilibrului perfect între forme și sens.

În 1970, regizorul german Peter Stein încearcă să confrunte imaginea canonică a regizorului german, în speță cea exercitată de modelul brechtian, și să dinamiteze astfel imaginea regizorului autoritar, prin instaurarea principiului sinergiei în desfășurarea procesului de creație, în scopul de a crește coeziunea din cadrul colectivului de la *Schaubühne*. În viziunea sa, toți cei implicați în actul creației, actori și tehnicieni deopotrivă, erau consultați în timpul *repetițiilor* realizate zilnic sau în cadrul întâlnirilor și dezbaterilor post-spectacol, la care chiar și spectatorii erau cooptați să participe. Curând, *experimentul* făcut de Stein s-a dovedit total neinspirat, generând mai multe dispute decât împliniri.

Regizorul francez Antoine Vitez, a cărui activitate pedagogică a marcat destinul multor generații de actori, vedea în *repetiție* o activitate ce implică coeziune, dar și disciplină. În 1985, Vitez nota în *Théâtre/Public*: „[...] există o mare analogie între regia de teatru și acțiunea militară. [...] dacă nu există disciplină, nu există teatru [...] în ceea ce privește spectacolul, dacă nu există reguli stricte, intervine o delăsare a construcției de semne”. Vitez relatează *experiența* trăită la întâlnirile din timpul *repetițiilor*, percepute de regizor ca un spațiu al comunicării, al observației și al metamorfozei: „Sunt întotdeauna foarte sensibil la aceste întâlniri cu actorii, mai ales în primele repetiții fără costume, fără decoruri.

---

Îi văd încărcându-se de semne [...] și în acel moment uit realitatea pe care o jucăm, specia asta de roman teatral, pentru a percepe romanul actorilor între ei, toate curentele și schimburile reciproce, actuale și trecute, ce-i traversează.”

*Repetițiile* regizorului Robert Wilson debutează cu un *workshop* în care cere ca fiecare participant să-și conserve neutralitatea, pornind de la modul în care este îmbrăcat: culori sobre, fără accesorii, fără machiaj strident etc. Wilson este însoțit de o echipă formată din asistentul său, dramaturgul și regizorul tehnic, scenograful, coregraful, costumierul, tehnicianul de lumină, tehnicianul video, stagiari etc.

Într-o primă etapă, Wilson trasează mișcarea spectacolului, urmând că actorii să rețină fiecare gest și să fie capabili să-l reproducă întocmai, fără alte elemente adiacente sau note personale. Pentru a reține cât mai fidel imaginea schițată de Wilson, asistentul său notează traseul pe care actorii trebuie să-l urmeze sub forma unor crochiuri care apoi vor fi dezvoltate și explicate fiecărui actor în parte, tocmai pentru a fixa și perfecționa cu precizie atitudinile. La rândul lor, actorii au câte un carnet în care notează mișcărilor.

În viziunea formulată de regizorul australian Rex Cramphorn (n. 1941), „repetiția nu este un proces în care semnificația, percepută la nivel intelectual în urma lecturării unui text dificil sau obscur, se impune asupra materialului pentru a-i aduce lămuriri (o concep că pe un proces care caută să (re)anime textul, fără a încerca să-l clarifice), ci mai degrabă un proces în care o entitate nedefinită, însă reală, este forțată să se materializeze fizic, folosindu-se de trupurile și mințile disponibile, împreună cu acele compromisuri necesare în ceea ce privește textul original, pentru a face comunicabilă cu precizie manifestarea prezentă”. „Atunci când lucrau cu actorii – menționează Mark Minchinton în studiul *The*

---

*right and Only Direction: Rex Cramphon* – cei care nu puteau sau nu voiau să iasă din tiparele muncii obișnuite, dădeau dovadă de cruzime, refuzând să recunoască problema sau să le clarifice acestora nelămuririle.” Cu toate acestea, nu-i plăceau conflictele și „nu părea în stare să le facă față în mod concret și, cum spunea un coleg al său, adeseori se «făcea nevăzut»”, conchide Minchinton.

În ceea ce-l privește pe regizorul rus Lev Dodin, pregătirea actorilor pentru un spectacol nu poate fi cuprinsă în limitele unei anume tehnici sau metode exterioare. Așa-numitul „sistem” sau „metodă” de lucru vizează „pregătirea inimii și a sistemului nervos”<sup>104</sup>.

*Teatrul Mic* din Sankt Petersburg [*Maly Drama Theater*] este compania în care Dodin a creat o atmosferă de lucru în care toți participanții la actul de creație, de la administrator, mașiniști, tehnicieni, instructori de voce, coregrafi la actori, sunt „coautori” ai spectacolului, implicați și dedicați atât instituției, cât și artei teatrului.

Munca regizorului în cadrul spectacolului se centrează pe figura actorului și pe dezvoltarea continuă a acestuia (spirituală, intelectuală și culturală). La *repetiții*, una dintre tehnicile folosite de Dodin este lectura cu voce tare. Aceasta dezvoltă acuitatea actorului și capacitatea a-și asculta partenerul de joc. Prin lectura în grup a romanului *Demonii* de Feodor Dostoievski, și-au propus să (re)creeze contextul pe care se presupune că l-a trăit romancierul rus în timp ce scria cartea, respectiv lecturile sale din aceea perioadă. Astfel, bagajul de informații acumulat în timpul sesiunilor intensive de „racordare” la climatul cultural vor rezona cu scenele

---

<sup>104</sup> Lev Dodin critică mecanismul „Sistemului” stanislavskian, pe care îl cataloghează ca fiind un set de exerciții mecanic executate, ce-i face pe actori să fie concentrați la propria vibrație.

---

construite de actori în timpul *repetițiilor*. Prelucrarea informațiilor se realizează având ca principal filtru „sistemul lor nervos”, „energiile interioare”, însă apelul la „arhiva” culturală rămâne un reper cu valoare de canon la care se vor raporta mereu. Deși pare anevoios, un astfel de efort are calitatea de a sedimenta eforturile depuse, precum și toate *experiențele* comune trăite de coautorii spectacolului.

Pentru regizorul Lev Dodin, însăși *repetiția* este un spectacol în sine, de aceea le cere actorilor să se dedice și să se implice cu aceeași energie ca atunci când ar juca în fața publicului.

Regimul de lucru instaurat de Lev Dodin este democratic: actorii și regizorul caută să găsească soluțiile cele mai bune, prin intermediul exercițiilor de improvizatie, dar și prin studii specifice, anume orientate pentru dezvoltarea unui element coregrafic sau acrobatic, pornind de la ideea că tendoanele și articulațiile unesc mintea și corpul, respectiv intenția și acțiunea. Munca sa, „sistemul” său, îmbină două principii de lucru create, statuate de Constantin Stanislavski și Vsevolod Meyerhold.

Regizor, pedagog, actor și director de companie teatrală, Joseph Chaikin a fondat în 1963 *Open Theatre* din New York, pe care l-a gândit ca pe un spațiu destinat *experimentului* teatral, prin care fără să afișeze un program estetic clar exprimat sau sistematizat într-un *manifest*, își exprimă dorința:

- i. de a crea în afara oricărei estetici naturaliste, a ceea ce era acceptabil și convenabil din punct de vedere al majorității sociale, dar care în fond este lipsită de orice urmă de autenticitate;
- ii. de a renunța la „metoda” – înțelegă ca „poetică” a artei interpretative – dezvoltată de Lee Strasberg pe baza „sistemului” stanislavskian;
- iii. de a se opune categoric spiritului comercial

---

cultivat pe scenele de pe Broadway.

În ciuda aversiunii față de producțiile realizate în cadru instituționalizat, Chaikin avea nevoie de spectatori pentru a verifica modul în care funcționa relația scenă-sală. Publicul avea calitatea de observator și era invitat să ia parte la atelierelor de lucru în care se jucau piese scurte, scrise<sup>105</sup> și probate în atelier (*laborator*). *Terminal* [*Terminal*, 1969], *Spectacolul mutației* [*The „Mutation Show”*, 1971], *Rondul de noapte* [*Night Walk*, 1973] sunt doar câteva din creațiile plătuite în *laboratorul* său.

Prezența este o ipostază la care regizorul Chaikin face apel mereu. Prezența [*praesentare*] este, conform *Meditațiilor*<sup>106</sup> aureliene, „singura realitate de care un om poate fi cu adevărat deposedat”. Prin „ocuparea” prezentului, ființa își exprima plinătatea (*pleroma* în limba greacă), semn al unei existențe complete. Cuvântul „prezență” se regăsește chiar în titlul cărții sale, *Prezența actorului* [*The Presence of The Actor*], publicate în 1972. „Este de ajuns să fii atent la ceea ce se află în fața ochilor tăi, deci să fii prezent”, spunea Dante Alighieri, în timp ce Goethe amintește că „cel mai dificil lucru și care pare cel mai ușor este: să fii prezent la ceea ce se afla în fața ta”.

În viziunea lui Chaikin, prezența este antidotul necesar pentru anihilarea stării de apatie în care se complăce lumea și care îi împiedică pe oameni să

---

<sup>105</sup> Cu toate acestea, grupul de la *Open Theatre* dispunea și de un dramaturg rezident care aranja materialul creat în spațiul atelierelor. În cazul piesei *Terminal*, dramaturgul responsabil de aranjamentul final al piesei este Susan Yankowitz. Aria sa de desfășurare cuprinde genuri: drama, comedia, teatru muzical, multimedia, concentrându-și efortul creativ prin abordarea de teme specifice spațiului american și pe construcția de personaje feminine.

<sup>106</sup> Marc Aurelius, *Către mine însuși* [*Ta eis heauton*, 170], în limba latină *Meditații* [*Meditationes*].

---

reacționeze firesc, uman la ceea ce le transmit semenii lor. Pentru Chaikin, prezența și capacitatea de a fi conectat la realitate se manifestă prin implicare politică, asumând forma activismului<sup>107</sup>. În acest sens, scena este înțeleasă ca armă politică. Însuși conceptul de creație în echipă era, sub multe aspecte, tributatar acestei filosofii și conex activismului practicat de Chaikin.

În 1979, grupul creat de el, numit (*Re*)aranjamente [*Re-Arrangements*], a realizat un colaj de imagini ce avea ca subiect interacțiunea socială, iar montarea *Turiști și refugiați* [*Tourists and refugees*, 1980] dezbate problema oamenilor rămași fără adăpost, urmași ai omului lui Pascal: „Văzând orbirea și mizeria omului, privind întreg universul mut și omul lipsit de lumină, părăsit în sine însuși și rătăcit în acest colț al universului, fără să știe cine l-a așezat aici, ce caută aici, ce va deveni murind, incapabil de orice cunoștințe, mă cuprinde spaima ca pe un om pe care îl vor fi dus în somn într-o insulă pustie și înspăimântătoare și care s-ar trezi fără să știe unde se află și fără să aibă vreun mijloc de scăpare.”

Chaikin nu era străin de *imaginea* făpturii umane în ipostaza sa beckettiană. A regizat multe dintre piesele lui Samuel Beckett, inclusiv *Fin de partie* [*Endgame*, Manhattan Theatre Club] și *Oh, les beaux jours* [*Happy Days*, Cherry Lane Theater]. La *Open Theatre* a avut șansa să desfășoare timp de trei ani o activitate în regim de atelier, *repetițiile* generau contexte de creație, în sensul cercetării, probării de soluții estetice și tehnice, fără să existe presiunea unei date fixe sau a premierei. „Construirea unui exercițiu este cel mai important lucru pe care îl poate realiza un om de teatru”, afirma Chaikin.

---

<sup>107</sup> La începutul anilor '60, mare parte din activitatea de la *Living Theatre* și *Open Theatre* a fost marcată de activism, Chaikin fiind implicat în multe demonstrații de nesupunere civică.

---

O parte dintre exercițiile imaginate de Chaikin sunt explicate de Eileen Blumenthal în cartea sa [*Joseph Chaikin*, 1984]: „[...] i-a pus pe actori «să probeze» diferite trupuri, pentru a descoperi emoțiile care corespund acelor stări fizice.

La *Open Theatre* s-au făcut cercetări privind diferitele tipuri de mers [...] pentru a conecta actorii și personajele cu ajutorul corpului, și nu prin intermediul cuvintelor și al emoțiilor. Chaikin îi pune pe actori să se miște de parcă ar fi zburat sau ar fi plutit.” Aceste practici i-au determinat pe actori să își dezvolte o paletă largă de corespondențe între indicațiile venite din exterior și tiparele pe care acestea le provocau prin asociere.

Mecanismul de comunicare era simplu: unul dintre actori iniția un gest, realizat cu ajutorul trupului, fără a fi stabilit în prealabil un scenariu ce indica ce anume avea să transmită acțiunea. Tehnica este similară modelajului în sculptură, în care se pornește de la materia brută și prin procedee repetate de adăugare se ajunge la forma dorită.

O relatare a procesului de „modelare” a materiei dramatice este făcută de dramaturgul Susan Yankowitz: „[...] am învățat să las loc actorului să adauge sens cu ajutorul instrumentelor proprii: înălțimea sunetului, inflexiune, gest, trup [...] am scris discursul pornind de la o serie de replici scurte și gânduri pe care le-am considerat potrivite personajului [...] această secvență a fost mai târziu încheată într-un monolog coerent.”

În 1960, Chaikin fracturează activitatea de la *Open Theatre* în mici ateliere (*laboratoare*) formând grupuri nucleice de creație. Peste o decadă, multe dintre aceste grupuri și-au câștigat autonomia, astfel încât Chaikin nu mai avea un grup permanent de actori cu care să își probeze „neliniștile”. În 1976, creează un nou grup de lucru al cărui nume (provizoriu) a fost *The Winter Project* și în cadrul căruia Chaikin face cercetări asupra

---

efectelor pe care lumina, muzica, sunetul și anumite asamblaje și amenajări spațiale le au asupra spectatorilor.

Regizorul canadian Robert Lepage propune o manieră nouă de a face teatru, transformându-și producțiile într-un exercițiu continuu, care evoluează urmând tehnica bulgărelui de zăpadă. La fiecare reprezentare se încorporează noi și noi elemente, menite să (re)semantizeze forma inițială și să o (re)vitalizeze. Regizorul are credința că atunci când nu există niciun script predefinit, redactat, evoluția și destinul unui spectacol devin o responsabilitate comună.

„Idea este cea care generează procesul de creație: munca noastră de creație începe cu un uriaș brainstorming și cu o sesiune colectivă de redactare, unde ideile sunt grupate. Apoi discutăm ideile care au fost alese, ceea ce ne conduce spre improvizație. Urmează faza în care structurăm improvizațiile, pe care le repetăm și, în cele din urmă, le prezentăm public. Aceste spectacole, în loc să fie punctul culminant al procesului, sunt, de fapt, pentru noi, o nouă serie de repetiții, de vreme ce spectacolul nu este nici scris, nici fixat”<sup>108</sup>, mărturisește Lepage.

În acest fel, regizorul funcționează asemenea unui antrenor care trasează și aplică strategii fără să aibă certitudinea reușitei. Exercițiile se probează întâi în cadrul *repetițiilor* și se perfectează de-a lungul reprezentațiilor. Întâi se fixează o structură care apoi este „îmbrăcată” în fiecare reprezentare, până când compania încetează să mai joace spectacolul. Sub direcția lui Lepage, spectacolele sunt mai degrabă *repetiții* publice care (re)definesc în teatru conceptul de

---

<sup>108</sup> Robert Lepage, *Connecting Flights*, traducere de Wanda Rommer Tylor, Methuen, Londra, 1995, p. 177.

---

*work in progress*. Spectacolele sale sunt pretexte pentru *experimentarea* unor zone necunoscute, situate adesea la granița dintre teatral și arte vizuale.

La fel ca Stanistalvski, canadianul nu propune nimic definitiv, încheiat, o „construcție”, ci este în permanentă căutare, încercare și *probare* a unor formule de joc pe care le adaptează. În producția *Trilogia dragonului* [*The Dragon Trilogy*, 1985], timpul estimat desfășurării spectacolului era de aproximativ o oră. După nici doi ani de la premieră, acesta ajunsese deja la o durată de peste șase ore. Același lucru s-a întâmplat și în cazul montării spectacolului *Șapte fluvii ale râului Ota* [*Seven Streams of the River Ota*, 1994]<sup>109</sup>, care de la trei ore, cât avea inițial, ajunge ca în 1996 să atingă pragul de șapte ore.

„Spectacolele mele nu sunt niciodată cu adevărat terminate. Performez, apoi spectatorul intervine și indică în ce direcție se îndreaptă spectacolul. Deci va trebui să fii receptiv la comentariile venite de la public, atent la colegi, la oamenii cu care lucrezi, la tehnicienii care orbitează în jurul tău, la echipa cu care ești în turneu. Toți acești oameni îți vor transmite exact ceea ce comunică și ce să comunică. În acest mod spectacolul se construiește (scrie) de la sine. Desigur, atunci când lucrezi la cinci sau șase proiecte în același timp, când ești confruntat cu probleme într-un spectacol, soluția poate fi adesea găsită într-un alt proiect, nu este necesar un proiect de teatru, poate un film sau un spectacol de operă [...] Niciodată să nu supraestimezi nivelul de cultură al publicului, dar nu trebuie niciodată să-i subestimezi inteligența. În primul rând cred că trebuie să te adresezi inteligenței spectatorului.”

La baza oricărui proces de concepere a unui spectacol semnat de regizorul Simon McBurney, director

---

<sup>109</sup> Spectacolul a fost conceput de la o simplă idee: Hiroshima, după care fiecare membru al companiei și-a marcat prezența prin aportul personal.

---

artistic al *Theatre de Complicite* (1983)<sup>110</sup>, se află un stagiu de pregătire al actorilor, după metoda însușită la școala lui Jacques Lecoq: tehnicile exploratorii (*autocours*) – un model de exersare a „mușchiului imaginației” în căutarea unui „moment al imaginării colective”<sup>111</sup>.

În timpul *repetițiilor*, regizorul acordă importanță amenajării spațiului de joc, a „terenului de joc” – în expresia sa – pe care-l utilizează cu materiale de scenotehnică, documente, obiecte, imagini, a căror menire era de a încuraja „explorarea individuală sau în colectiv”, spune David Williams. „[...] spre deosebire de cazul în care ai în mână o piesă de la care să pornești, e o senzație curioasă și oarecum diferită atunci când nu ai decât fragmente, frânturi de *imagini* din care să construiești; și totuși, în mod bizar, simt că pornesc din același loc: până când nu încep să simt și să *experimentez* ceva, nu exista nimic”, spune McBurney într-un interviu<sup>112</sup>.

În spectacolele sale, McBurney integrează *imagini* și apelează la interacțiunea limbajelor diferite ce aparțin altor medii de manifestare a artisticului sau a tehnologicului (film, coregrafie etc.), dar și la *experiența* teatrală lăsată de Vsevolod Meyerhold, Bertolt Brecht, Tadeusz Kantor, Peter Brook, Pina Bausch și Josef Nadj, la care se va raporta mereu.

---

<sup>110</sup> Una dintre cele mai influente companii teatrale din Europa, în repertoriul căreia se află atât piese avangardiste, cât și piese clasice. *The street of Crocodiles*, 1992, adaptare după Bruno Schultz; *Foe*, 1996, după J.M. Coetzee, *Poveste de iarnă* de Shakespeare, 1992; *Scaunele*, 1997, *Cercul de cretă caucazian* (1997) de Eugène Ionescu.

<sup>111</sup> Simon McBurney în *On Directing: Interviews with Directors* de Giannachi Gabriella, Editura Faber and Faber, Londra, 1999, p. 71.

<sup>112</sup> *Ibidem*, p. 67.

---

## 4. PERFORMANCE ȘI EXPERIMENT

„Domeniul teatrului nu este psihologic, ci plastic și fizic”

– Antonin Artaud

„Dintre toate *experimentele* în teatrul ultimului secol, acesta este cel mai probabil că va dăinui. În el se află rezonanțele teatrului medieval precum și ale multor teatre populare care există acum.”

– Richard Schechner

### 4.1. DEFINIRI

Prin *performance* se înțelege ansamblul de activități artistice prin care se urmărește transpunerea în spațiu și mișcare a unei imagini vizuale create de un artist plastic (*performer*), și prezentate în fața unui public. Pentru foarte mult timp, *performance* a fost tradus ca *spectacol* și a fost plasat în zona teatrului, ca *performanță* ori ca *performance art*, de foarte multe ori confundându-se cu *happening*-ul.

În *Performance studies. An introduction*, teoreticianul american Richard Schechner scria: „[...] În *business*, sport și sex, verbul «*to perform*» înseamnă să faci ceva la un anumit standard sau/și nivel de performanță, să ai succes, să fii bun. În arte, «*to perform*» înseamnă să faci parte dintr-un *show*, o piesă,

---

un concert. În viața de zi cu zi, «*to perform*» înseamnă să te dai mare, să abordezi extremele, să subliniezi o acțiune pentru cei care se uită.” La rândul său, teoreticianul american Barbara Kirshenblatt-Gimblett afirmă în *Performance Studies* că: *to perform* înseamnă „să faci”, „să te comporți” și „să arăți”. „Dacă totul este deja performativ, pus în scenă, comercializat și dramaturgic [...] atunci liniile de separare dintre persoană și personaj, actor și personaj, dintre interpret și actor, dintre scenă și decor, dintre scenariu și text și dintre interpretare și spectacol dispar. Când aceste granițe se prăbușesc, etnografia critică devine pedagogică și performativă, iar subiectul său devine politica culturii capitaliste globale și efectele acestora drame ale vieții de zi cu zi.”<sup>113</sup>

Sociologul american Erving Goffman definea *performance*-ul ca „toată activitatea unui anumit participant într-o anumită ocazie care servește la influențarea în orice fel a celorlalți participanți”. Plecând de aici, teoreticiană americană Diana Taylor nuanțează această definiție: „[...] așa cum fiecare a observat și a detaliat, *performance*-ul reprezintă un complex și câteodată contradictoriu mixaj. Pentru unii e un proces, iar pentru alții e rezultatul unui proces; este ceea ce e efemer și dispare, pe când alții îl văd drept ceea ce rămâne ca memorie corporalizată.”

În același timp, cercetătorul australian Ian Maxwell mărturisește că „[...] în cadrul departamentului de *Performance Studies* din Sydney, pornim de la premisa că *performance*-ul nu este limitat la acele forme considerate în mod tradițional artistice și că teoria *performance*-ului trebuie să fie generalizată, cu o gamă

---

<sup>113</sup> Paul Willis, Mats Trondman, *Manifesto for „Ethnography”*, în *Ethnography* vol. 1, nr. 1, iulie 2000, Sage Publications, Ltd, Londra, p. 10, disponibil la <https://www.jstor.org/stable/24047726>.

---

largă de practici performative, la intersecția dintre culturi, istorie și categorii sociale convenționale”.

Marvin Carlson remarca la rândul său că *performance*-ul a devenit o practică artistică și socială, cu manifestări în câmpul artelor vizuale, în literatură, dar și în științele sociale.

„Recunoașterea faptului că viețile noastre sunt structurate în relație cu moduri de comportament repetitive și construite social implică posibilitatea ca toată activitatea umană să poată fi considerată un «*performance*», sau măcar toată activitatea care e conștientă de sine. (...) Dacă vom considera «*performance*» pur și simplu un concept controversat, acest lucru ne va ajuta să înțelegem irelevanța căutării unei definiții care să acopere tot, de la *performance*-ul unui actor la cel al unui elev sau al unei mașini.”<sup>114</sup>

Potrivit lui Norman Devin, *performance*-ul este o formă de protest, de luare de poziție, o metodă de rezistență, un mod de a dezvălui adeziunea la o idee, o valoare etc. *Performance*-ul devine „o pedagogie publică atunci când folosește esteticul, spectacolul pentru a evidenția intersecția dintre politic, zonele instituționale și experiențele trăite.”<sup>115</sup>

Structura *performance*-ului cuprinde elemente de arta spectacolului, muzică, dans, poezie, foto-video etc. În ciuda faptului că premisele *performance*-ului au fost

---

<sup>114</sup> Marvin Carlson, în *Viața ca un performance din Performance. Introducere și teorie*, versiunea română îngrijită de Ioana Ieronim, antologie și prefață de Saviana Stănescu, traducerea: Saviana Stănescu, Nadina Vișan, Daria Georgiana Protopopescu, Editura Unitext, Colecția „FNT”, București, 2009, p. 9.

<sup>115</sup> Norman K. Denzin, *Performance Ethnography: critical pedagogy and the politics of culture*. Thousand Oaks: Sage Publications, Londra, 2003b, p. 9.

---

stabilite în perioada interbelică, acesta a fost asimilat mediului artistic mult mai târziu, la începutul deceniului șapte al secolului XX, odată cu apariția artei conceptuale (*conceptual art*).

Motivațiile acestor manifestări asociate artelor performative variază, mergând de la dorința exhibiționistă până la exorcizarea unei traume în care corpul artistului devine obiect al *performance*-ului.

Unii artiști, precum cei care au activat în grupul austriac *Wiener Aktionismus* sau neodadaștii, preferă să folosească sintagme precum *live art*, *action art*, *actions* pentru a descrie activitățile subsumate *performance*-ului: *body art*, *happening*, *action poetry*, *visual poetry* sau *intermedia*.

„*Performance*-ul este cercul cel mai larg posibil de evenimente care se condensează în jurul teatrului. Publicul este elementul dominant al oricărui *performance*. Drama, partitura dramatică, teatrul și *performance*-ul nu trebuie să existe toate într-un eveniment dat. Dar când sunt laolaltă, ele se cuprind una pe cealaltă, se suprapun, se interpenetreză, provocând și utilizând simultan, redundant fiecare canal de comunicare. Acest fel de comportament caracterizează multe acțiuni umane, de la ritual la artă.”<sup>116</sup>

Teoreticianul american Richard Schechner, unul dintre fondatorii studiilor performative, remarcă natura sinergică a acestui nou mediu de exprimare, „care combină diverse mijloace de expresie. Știm de la Aristotel că tragedia are 6 părți: *poveste/ subiect, mit,*

---

<sup>116</sup> Richard Schechner, *Performance. Introducere și teorie*, versiunea în română îngrijită de Ioana Ieronim, antologie și prefață de Saviana Stănescu, traducere de Saviana Stănescu, Nadina Vișan, Daria Georgiana Protopopescu, Editura Unitext, Colecția „FNT”, București, 2009, p. 51.

---

*personaj, gândire/ raționament/ judecată/ dialog/ limbaj/ grai/ muzică și dans, spectacol.* Știm că e o artă compozită. Wagner teoretiza *Der Gesamtkunstwerk*, unificată, în care poezia, muzica, spectacolul sunt împreunate. Teatrul, *performance*-ul, comunică prin mai multe canale pe care vrea sau să le armonizeze, sau să le deconstruiască [...] Dar nu este produs pentru un singur mediu”<sup>117</sup>. În viziunea sa, teatrul și *performance*-ul sunt forme artistice, moduri de a explora și a înțelege comportamentul cotidiene, și activitățile și acțiunile umane, ritualurile, cultura și societatea.

Alți teoreticieni, precum Angie Hobbs, profesoară de filosofie la University of Warwick, și John Moles, profesor de latină la University of Newcastle, au căutat rădăcinile *performance*-ului în reprezentațiile publice date de actorii și poeții-muzicanți ambulanti (*ministerialis*) ai Evului Mediu.

Un pionier al *performance*-ului este artistul german Oskar Schlemmer. În anii '20-'30, în atelierul teatral din cadrul instituțional al *Școlii de artă Bauhaus* [*Staatliches Bauhaus*], Schlemmer teoretizează experiențele corporalității, punând în relație corpul și mediul. În coregrafia mecanică creată de el, mișcarea corpului avea la bază diagrame minuțioase, scopul fiind acela de a valoriza spațiul arhitectural.

În 1933, odată cu închiderea de către naziști a *Școlii Bauhaus*, activitatea a fost continuată în Statele Unite, la *Black Mountain College*. Aici, artiștii vizuali și muzicienii vor *experimenta* noi forme de expresie, ce transgresează limbajul artei tradiționale.

La finalul anilor '50, artiști precum Robert Rauschenberg și Allan Kaprow au contribuit la fundamentarea teoretică a conceptului de *happening*.

---

<sup>117</sup> *Ibidem*, p. 12.

---

În acest sens, ei au inițiat mai multe *experimente*, care mai târziu au fost asumate de o parte dintre artiștii *pop art*, printre care și Andy Warhol.

#### 4.2. ACȚIONISM

În anii '60, o parte dintre artiști au folosit *performance*-ul pentru a face cunoscute publicului *experiențele* lor. Formulate într-un sistem de semne și simboluri extrem de personal, *acțiunile*<sup>118</sup> lor vor fi exprimate în mod provocator și violent, nu foarte diferit de vechile ritualuri ale misterelor antice<sup>119</sup>. Acest fapt denotă asumarea teatralității și, totodată, reflectă dorința artiștilor de a comunica și de a-și impune propria viziune despre artă și viață.

Artistul francez neo-dadaist Yves Klein, cunoscut și ca „Yves Monocromul”, a fost interesat de lărgirea sferei de acțiune a picturii. El propune prin *performance (actions)*, o (re)evaluare a imaginarului pictural, dar și a modului de producție a picturii în *Zona de sensibilitate picturală imaterială [Zone de Sensibilité Picturale Immatérielle, 1959]* sau în *Salt în gol [Saut dans le vide, 1960]*.

Klein a *experimentat* diverse metode de aplicare a culorii, fiind preocupat până la obsesie de cucerirea spațiului prin ceea ce el numea „impregnarea sensibilității omului în acest spațiu”. Artistul restrânge mijloacele necesare pentru a crea *imagini* insolite. În acest sens, el renunță la paletă și la pensulă, locul lor fiind luat de o singură culoare – albastrul ultramarin [*Internațional Klein Blue-IKB, 1957*] – și de un singur

---

<sup>118</sup> Din limba engleză, *actions*.

<sup>119</sup> *Experiența* trăită este în opinia lui Umberto Eco „de o religiozitate primitivă și carnală, de la care zeii sunt absenți”.

---

instrument – „corpul-pensulă”. În 1960, la Galerie Internațională d’Art Contemporain din Paris, Yves Klein a realizat „regia” pentru două *performance-uri*: *Antropometria perioadei albastre* [*Anthropométrie de l’époque bleue*] și *Picturi de foc* [*Peintures de feu*].

În *Antropometria perioadei albastre*, prin intermediul corpurilor a trei femei, sunt pictate trei pânze. Acțiunea se înscrie în estetica și practica picturii *gestuale* [*action-painting*].

Manifestările cele mai reprezentative pentru *acționism* au avut loc în perioada 1965–1970, fiind asociate activității grupului vienez [*Wiener Aktionismus*] format din artiștii: Günter Brus, Otto Muel, Hermann Nitsch, Rudolf Schvartzkogler.

În *performance-urile* lor, cu un pronunțat caracter teatral, cei patru artiști mai sus-amintiți mimau practici ritualice, în care corpurile umane erau împroșcate cu sângele de animale sau cu prafuri colorate într-un mod ce transcende orice convenție de reprezentare a corpului uman întâlnită până atunci în artă.

#### 4.2.1. *Teatrul Orgiilor și Misterelor*

În anii '50, Hermann Nitsch, inițiatorul Teatrului Orgii și Misterelor [*Orgien Mysterien Theater*], a pus în scenă peste 100 de așa-numite „acțiuni” (*Aktionen*). Abia *Acțiunea 122* a fost prezentată pe scena unui teatru instituțional, și anume la prestigiosul Burgtheater din Viena, fondat în 1741.

În *performance-urile* sale, Nitsch integrează elemente cu caracter ritualic, precum sacrificarea de animale, utilizarea fructelor, acompaniamentul muzical, dansul și alte componente simbolice.

---

Aceste *experiențe* performative urmăresc să provoace spectatorul și să-l implice într-o experiență senzorială și emoțională extremă.

Influențat de tragediile grecești, de expresionismul german, de simbolismul francez, de James Joyce și de suprarealiști, Nitsch a început să scrie un scenariu dramatic intitulat *6-Tage-Spiel*, a cărui punere în scenă avea să dureze șase zile. Nitsch a conceput „un ritual estetic de glorificare a existenței”, „un fel de dramă arhetipală comprimată, care urmărește să sintetizeze conflictele și catastrofele întâlnite în mituri. Mitul lui Oedip a fost prelucrat în același mod ca mitul Nibelungilor, mitul Atrizilor, povestea morții eroului solar și catastrofa crucii”<sup>120</sup>, remarca Peter Gorsen. La fel ca în cazul lui Artaud, acest demers rămâne la nivelul unui exercițiu (*experiment*), nefiind finalizat. Nitsch a înțeles că limbajul (plastic, poetic, teatral) nu are suficientă forță pentru a transmite intensitatea emoțională și profundă a mesajului.

În eseu său *Gânduri despre teoria acționismului și Teatrul O.M.* [*Gedanken zur Theorie des Aktionismus und des O.M. Theaters*, 1989], subliniază că, studiindu-i pe filosofii Kant și Husserl, a înțeles limitele cunoașterii obiective și ale limbajului rațional în descrierea lumii.

Această revelație a alimentat un scepticism profund față de capacitatea limbajului (inclusiv cel academic) de a surprinde realitatea în mod autentic și de a transmite profunzimea și esența fenomenelor. „Imposibilitatea definițiilor exacte mi-a devenit clară. Nu există concepte de stat, totul este în continuă schimbare. [...] de ce nimeni nu-și poate imagina că gândirea este posibilă și

---

<sup>120</sup> Christine Wetzlinger-Grundnig, „Hermann Nitsch. The Orgies Mysteries Theatre and Its Disciplines as a Total Artwork”, în *Hermann Nitsch*, Museum Moderne Kunst Kärnten MMKK, Klagenfurt, 2012, p. 62.

---

în afara regulilor jocului din mediul academic”<sup>121</sup>, menționează Nitsch. În loc să-și fundamenteze discursul artistic pe explicații academice, Nitsch a ales să exploreze realitatea prin *experiențe* directe, senzorialitate, formule rituale și acțiuni (*aktionen*) extreme, considerând că doar astfel poate comunica adevăruri profunde despre existență și crezul său artistic. Experiența cuvântului este înlocuită de *experiența* din viața reală, făcând astfel posibilă transmiterea mesajului prin alte mijloace decât cel al limbajului vorbit. A început să experimenteze elemente senzoriale precum laptele, oțetul, vinul, sângele sau carnea, care stimulează simțurile. Totodată, ele aveau rolul de a crea o *experiență* senzorială totală, implicând toate simțurile: văzul, auzul, mirosul, gustul, tactilul.

Alegerea elementelor organice și a soluțiilor vizuale nu e un simplu pretext conceptual gratuit (menit să șocheze privitorul), ci face parte dintr-un sistem simbolic complex, care leagă acțiunile artistului de arhetipuri culturale și religioase. Deși provocatoare și tulburătoare până la paroxism, introducerea elementelor neașteptate precum carnea, sângele, viscerale devine parte integrantă dintr-o viziune plastică complexă ce face trimitere la ritualuri sacrificiale ancestrale. Ele sunt pretexte pentru explorarea unor teme majore precum viața și moartea, sacrificiul și renașterea. „Lumea ca un întreg ar trebui acceptată cu toate extremele ei, cu posibilitățile sale de fericire, cu ororile și cruzimea morții. Eșecul, suferința, tragicul, sacrificiul, cruzimea sado-masochistă pot fi privite ca un obstacol absurd, care apare brusc în calea creativului”, menționează Nitsch.

În ciuda naturii lor brutale, aceste elemente devin sub amprenta stilistică a lui Nitsch simboluri ale

---

<sup>121</sup> <https://www.nitsch.org/aktionen/>.

---

suferinței și transformării, capabile să trezească pulsunile noastre instinctuale, să provoace emoții puternice, să elibereze stări reprimite și astfel să provoace catharsisul. Acțiunile creează un spațiu al trăirilor intense, al purificării în care spectatorii devin martori la momente simbolice transformatoare de sacrificiu și purificare.

Intenția lui Nitsch este de a oferi o *experiență* artistică și existențială care depășește limitele rațiunii, dar și ale reprezentării tradiționale. În acest fel, Nitsch încearcă să faciliteze o *experiență* care să transgreseze limitele artistice și în același timp să le ofere participanților posibilitatea de a se confrunta direct cu materialitatea vieții, dar și cu perspectiva morții.

Nitsch precizează că *Teatrul Orgiilor și Misterelor* este „o experiență ce are la bază a excesul și sărbătoarea reînvierii, un exces și *catharsis* sado-masochist, o dezmembrare brutală și o sinteză armonizată, o încantare a mitului ca viziune contractată asupra lumii și o terapie psihanalitică”, unde „fiecare gest de coborâre în perversitate și scabros, depășirea tuturor granițelor și tabuurilor sunt făcute cu scopul de a revela conștientizarea vindecării”<sup>122</sup>.

„În niciun caz munca mea nu trebuie confundată cu o reproducere a ritualurilor antice. Formele ritualice fac parte din limbajul meu artistic. Ritualul a fost și va fi întotdeauna o parte importantă a întregii arte. Lucrările mele sunt o formă de ritual creat cu respect pentru viață, dar niciodată nu vor fi o reproducere a vieții. În acest moment este la modă să discuți despre cult și ritual în artă. Nimeni nu trebuie să suprapună elemente ritualice în artă, ele sunt deja conținute ca mijloace formale de expresie. Au

---

<sup>122</sup> <https://www.nitsch.org/aktionen/>.

---

fost parte din artă încă de la început. Laitmotivele lui Wagner, catedralele și căpițele de fân ale lui Monet, arta lui Scriabin și Georges sunt expresii ritualice.”<sup>123</sup>

În *Ritualuri: Abordări ale unui fenomen* [*Rituale: Zugänge zu einem Phänomen*, 1999] Nitsch menționează: „Teatrul meu pune în scenă numai evenimente reale. [Se pun în scenă] ritualuri care doresc să sensibilizeze și să intensifice existența, ritualuri ale percepției senzoriale, care ne duc mai adânc în existența noastră.”<sup>124</sup>

Pornind de la teoriile freudiene și de la filosofia lui Nietzsche, Nitsch creează un model de *abreacțiune dramaturgică* (*abreaktionsspiel*). Abreacția este o metodă terapeutică *cathartică* de conștientizare a conținuturilor emoționale refulate, prin repovestirea și retrăirea experienței traumatice. Utilizarea termenului „abreacțiune” sau, în germană, *Abreagierung*, a fost folosită pentru prima dată în context terapeutic de Sigmund Freud și de Josef Breuer, în lucrarea comună *Ueber den Psychischen Mechanismus Hysterischer Phänomene. Vorläufige Mitteilung*, 1893, și constituie fundamentul teoriei psihanalitice. În terminologia psihanalitică „abreacția desemnează (re)aparitia în conștiință și exteriorizarea emoțională, verbală sau gesticulară, a unor sentimente până atunci blocate sau refulate”<sup>125</sup>.

---

<sup>123</sup> Hermann, Nitsch, *Zur Theorie des Orgien Mysterien Theaters: Zweiter Versuch*, Residenz, Salzburg, 1995, p. 12.

<sup>124</sup> Hermann Nitsch, Florian Uhl, Artur R Boelderl, *Rituale: Zugänge zu einem Phänomen (Schriften der Österreichischen Gesellschaft für Religionsphilosophie)*, Editura Parerga, Düsseldorf, 1999, pp. 103–113.

<sup>125</sup> Norbert Sillamy, *Dicționar de psihologie*, traducere, avânprefață și completări privind psihologia românească de dr. Leonard Gavrilu, Editura Univers Enciclopedic, București, 1998, p. 10.

---

Manifestându-se ca o dislocare de afecte blocate în tectonica inconștientului – urmare a unei *experiențe* traumatizante survenite anterior, dar la care nu am (re)acționat pe moment –, *abreacția* este un fenomen de detensionare datorită căruia organismul își poate recăpăta echilibrul (fragil).

Abreacția, ca terapie cu acțiune unică, este aplicabilă doar isteriei de retenție „pure”, care din punct de vedere etiologic era cel mai simplu tip de isterie, când din motive sociale sau similare „reacția” (descărcarea emoțională) nu a avut loc, dar fără a provoca tulburări ale conștiinței. „Pacienții noștri isterici suferă de reminiscențe. Simptomele lor sunt reziduuri și simboluri mnezice ale anumitor *experiențe* (traumatice).”<sup>126</sup>

Câteva decenii mai târziu, în *Psychologische Typen* (1921), Carl Gustav Jung respinge aplicarea abreacției ca instrument în terapia nevrozelor, excepție făcând doar cazurile de nevroză generate de tulburarea de stres posttraumatic (PTSD). Jung a definit „abreacția” ca fiind o „(re)trăire dramatică a unui moment traumatizant, ca recapitulare emotivă a acestuia în stare de veghe sau în stare hipnotică, care are adesea un efect terapeutic benefic. Cu toții știm că omul simte o nevoie imperioasă de a destăinui și de a (re)povesti o experiență prin care a trecut, până când aceasta încetează să mai aibă o influență majoră asupra lui”<sup>127</sup>.

Motivul principal al renunțării la abreacție în terapia analitică i se datorează *experienței* de lucru cu

---

<sup>126</sup> Sigmund Freud, *Studii despre isterie*, Editura Trei, București, 2005, p. 87.

<sup>127</sup> Carl Gustav Jung, „The Therapeutic Value of Abreaction” (CW 16, par. 262), în *The Practice of Psychotherapy: Essays on the Psychology of the Transference and Other Subjects*, traducere de Gerhard Adler, R.F.C. Hull „Bollingen Series XX”, Pantheon Books, New York, p. 130, disponibil la <https://s3.us-west-1.amazonaws.com/luminist/EB/I-J-K/Jung%20-%20The%20Practice%20of%20Psychotherapy.pdf>.

---

pacienții. Jung susține că mare parte dintre pacienți trăiau trauma la nivelul fantasmei, fără ca aceasta să se fi produs vreodată. Corespondența sa cu dr. Rudolf Loÿ, publicată în *Psychotherapeutische Zeitfragen*, 1914, relevă acest fapt.

„Am descoperit curând că, deși traumatismele cu o semnificație etiologică clară sunt ocazional prezente, majoritatea dintre ele par improbabile. Multe traume s-au dovedit a fi lipsite de importanță, fiind într-atât de normale, încât nu puteau fi privite decât cel mult ca un pretext pentru nevroză. Dar ceea ce mi-a stârnit nemulțumirea, în mod special, a fost de faptul că nu puține dintre ele erau doar simple invenții ale fanteziei, care nu s-au întâmplat niciodată.”<sup>128</sup>

Cu toate acestea, menționează Jung, „scopul metodei cathartice este mărturisirea deplină – nu doar recunoașterea intelectuală a faptelor cu capul, ci și confirmarea lor de către inimă și eliberarea efectivă a emoției reprimată”<sup>129</sup>. „Noua psihologie ar fi rămas la stadiul confesiunii în cazul în care *catharsis*-ul s-ar fi dovedit a fi un panaceu. În primul rând, nu întotdeauna este posibil să se aducă pacienții suficient de aproape de inconștient, pentru ca aceștia să perceapă umbrele.”<sup>130</sup> Astfel, ei dezvoltă o rezistență violentă la orice încercare de a lăsa deoparte conștiința. Vor să vorbească despre problemele lor, dar în plan conștient, intrând într-un amplu proces de explicare rațională. „Pentru astfel de

---

<sup>128</sup> Carl Gustav Jung, R.F.C. Hull, Gerhard Adler, *Collected Works of C.G. Jung, vol. 4, Freud and Psychoanalysis: Some Crucial Points in Psychoanalysis*, Princeton University Press, 1961.

<sup>129</sup> Carl Gustav Jung, *Problems of Modern Psychotherapy* (CW 16, par. 134), în *The Practice of Psychotherapy: Essays on the Psychology of the Transference and Other Subjects*, traducerea Gerhard Adler, R.F.C. Hull „*Bollingen Series XX*”, Pantheon Books, New York, p. 59.

<sup>130</sup> *Ibidem*, p. 60.

---

cazuri – precizează Jung –, este nevoie de o tehnică completă de abordare a inconștientului.”<sup>131</sup>

În folosirea termenului de „abreacție”, ca parte a conceptului *Abreaktionsspiel*, Nitsch se bazează pe experiența ritualurilor de purificare și pe funcția catharsisului tragic. Adăugând termenului „abreacție” cuvântul *spiel* [„joc teatral”], Nitsch a (re)format și totodată a adaptat tehnica psihanalitică, transformând-o într-un spectacol terapeutic cu rădăcini în mit. „Voi transforma abreacția propriu-zisă într-un eveniment performativ. Dezinhibarea va deveni un *happening* teatral, o terapie dramatică. Prin abreacția realizată în mod dramatic, aș vrea să scormonesc minciuna profund înrădăcinată a anumitor forme mitice”, precizează Nitsch în *Abreaktionsspiel* 38. Prin urmare, Nitsch transformă *performance*-urile sale, în acte simbolice ceremoniale care amintesc de practicile sacrificiale de purificare, considerând arta un mijloc de eliberare și de transformare prin confruntarea cu suferința și violența.

Aducând în prim-plan trăiri intense, adesea reprimare, participanții (actanți și spectatori) *experimentează* nu doar șocul (fizic, vizual, olfactiv, tactil), ci și o formă de descărcare emoțională prin *catharsis*.

„Personajele călăuzitoare din piesa de abreacție a *Teatrului Orgiilor și Misterelor* sunt Dionysos, zeul fertilității, care întruchipează principiul primordial al ființei, și Hristos, care s-a sacrificat pentru iubire. Dilacerarea lui Dionysos este văzută ca un model pentru Patimile Crucii; ambele sunt laitmotive principale ale *Teatrului Orgiilor și Misterelor*.”<sup>132</sup>

---

<sup>131</sup> Idem, p. 60.

<sup>132</sup> Christine Wetzlinger-Grundnig, „Hermann Nitsch. The Orgies Mysteries Theatre and Its Disciplines as a Total

---

În punerea în scenă a unor astfel de acțiuni (*aktionen*), performerii sunt au rolul de actanți sau de „participanți la piesă”, cum îi numește Nitsch, nu de actori.

Picturile *Teatrului Orgiilor și Misterelor* se bazează pe tehnica artei informale, caracterizată prin împrășcarea excesivă, în forță a vopselei pe suprafața unei pânze. Metoda a fost descrisă de Nitsch ca transpunere a gramaticii vizuale a *aktionstheater* în mediul pictural. Prin această tehnică, fundamentată de *tachisme*, gestul pictural conștient este redus la un act instinctiv ce reflectă forța viscerală cu care se manifestă pulsuniunile primare. În cazul lui Hermann Nitsch, acest gest este amplificat printr-o abordare explozivă, în care vopseaua este aplicată liber, lipsită de orice constrângere asupra materiei sau indiferent de rezultatul ce decurge din această acțiune (*aktionen*).

Stropirea și mânjirea culorii pe suprafața pânzei evocă descărcarea fizică și/sau emoțională (*catharsis*) și traduc într-un alt limbaj tehnicile pe care artistul le explorează și în performance-urile sale. Astfel, Nitsch transformă pictura într-o manifestare fizică, în care pensula, corpul actantului (performerul) și pânza (scena) participă în egală măsură la reificarea actului artistic.

Pictura sa devine materializarea externalizării proceselor emoționale, înlocuind controlul rațional al picturii tradiționale. Nitsch reușește să transforme actul creației într-o *experiență* senzorială atât pentru artist, cât și pentru privitor, invitându-i să participe împreună la această eliberare a energiei, oferind o formă autentică de *catharsis* colectiv. „Manipularea emoțională a

---

Artwork”, în *Hermann Nitsch*, Museum Moderne Kunst Kärnten MMKK, Klagenfurt, 2012, pp. 62–70.

---

publicului, postulată de Nitsch, are, de asemenea, trăsături distinctive terapeutice.”<sup>133</sup>

În 1962, pentru prima dată într-un tablou *Aktion*, a fost stropit cu sânge și a fost „răstignit” un miel sacrificat. La mijlocul anilor '60, *aktionstheater* înlocuise complet pictura, care nu a revenit decât mulți ani mai târziu.

După această etapă de maximă efervescență artistică, Hermann Nitsch și-a continuat activitatea realizând în Londra, o serie de *performance-uri*: *Aktionen, The Destruction în Art Symposium* (1966).

Totodată, Nitsch este autorul multor scenografii, printre care amintim aici doar trei dintre ele: cea concepută pentru spectacolul *Hérodiade* de Jules Massenet, la Opera House din Viena; *Le Renard* (2006), la Staatsoper, Viena; și scenografia și costumele spectacolului *Szenen aus Goethes Faust* (2007), de Robert Schumann, pentru Opernhaus din Zürich<sup>134</sup>.

În 2018, Nitsch își amintește despre întâlnirea cu lumea teatrului și a operei, ca o *experiență-reper* care a contribuit la dezvoltarea sa umană și artistică. Fascinat de universul spectacolului și al teatrului muzical, Nitsch va fi profund influențat de potențialul teatrului și al operei de a crea o *experiență* totală, nu doar divertisment.

„[...] Tânăr fiind, obișnuiam să merg foarte mult la teatru, mai ales teatrul muzical m-a interesat foarte mult. Ascultam de la Wolfgang Mozart,

---

<sup>133</sup> Rosemarie Brucher, *Abreaction, Catharsis, Healing: Impact-Aesthetic Concepts in Vienna Actionism*, Vienna Actionism; mumok, Museum Moderner Kunst, Viena, 2012, p. 36.

<sup>134</sup> Lucrările sale se găsesc în muzee și colecții la: Museum of Modern Art din New York, Guggenheim Collection, Metropolitan Museum, Saint Louis Art Museum, Galleria d'arte moderna din Bologna, Kunstmuseum Bern, Museum Neue Galerie, Nationalgalerie München.

---

Richard Wagner, Richard Strauss și Claude Debussy până la Alban Berg. Am avut experiențe muzicale minunate la Opera din Viena. Am cumpărat locuri ieftine de unde puteam să citesc textele și partiturile. Dar eram îngrozit de ceea ce se petrecea pe scenă. Producțiile la care asistam nu reușeau să-mi satisfacă nevoile estetice în niciun fel. Erau odioase. Încă de atunci mă gândeam să realizez producții impecabile, care să răspundă propriilor mele idei și viziunii mele artistice. Mi-am dezvoltat apoi propriul *Teatru de Orgii și Mistere*, care a depășit limitele fizice ale unei clădiri de teatru și ale scenei. Arta noastră acționistă asemănătoare *happening*-ului a depășit tot ceea ce a fost gândit și transmis de valorile artei tradiționale.”<sup>135</sup>

Cu prilejul retrospectivei dedicate operei sale, organizate în cadrul Expoziției Mondiale din 1992, regizorul Holender i-a propus lui Hermann Nitsch să realizeze scenografia pentru spectacolul *Hérodiade* de Jules Massenet, montat la Opera de Stat din Viena. Fără a-și compromite în vreun fel propriul proiect teatral, în anii următori Nitsch a realizat montări ale unor lucrări precum *Satyagraha* de Philip Glass la Festival Hall din St. Pölten; *Renard* de Igor Stravinsky la Opera de Stat din Viena; *Scene din Faust de Goethe* de Robert Schumann la Opera de Stat din Zürich și *Saint François d'Assise* de Olivier Messiaen la Opera de Stat din Bavaria. Aceste demersuri regizorale au constituit incursiuni semnificative în universul teatrului clasic.

Ultimele decenii ale secolului XX propun o nouă sintagmă pentru a surprinde violența în teatru, *in-yer-*

---

<sup>135</sup> <https://www.nitsch.org/buehnenwerk/> Rosemarie Brucher, *Abreaction, Catha*.

---

*face*<sup>136</sup>. În studiul *Teatrul In-Yer-Face: Teatrul britanic astăzi* [*In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*, 2001], criticul britanic Aleks Sierz notează datele definitorii acestui nou concept (categorie): „[...] Teatrul *in-yer-face* șochează publicul prin extremismul limbii și al *imaginilor*, îl destabilizează prin sinceritatea emoțională și îl tulbură punând întrebări incomode despre normele morale. Cele mai multe dintre piesele *in-yer-face* nu prezintă evenimentele într-o manieră detașată, lăsându-i publicului spațiul necesar pentru a specula în voie. Dimpotrivă, exponenții mișcării *in-yer-face* vor ca publicul să simtă emoția frustră, extremă.”

Vechile structuri dramatice sunt dinamitate, iar scena este dominată de emoție frustră, tradusă printr-un limbaj violent, nuditate și sexualitate exacerbată, animalitate. „[...] acest fel de teatru e atât de puternic, de visceral, încât te forțează să reacționezi, fie că ai impulsul să mergi pe scenă și să oprești ce se petrece acolo, fie că te hotărăști că e cel mai bun spectacol pe care l-ai văzut în viață și mori să-l mai vezi o dată și în seara următoare. Cum, de fapt, ar trebui să și faci”<sup>137</sup>, conchide Sierz.

---

<sup>136</sup> Argoul *in your face* este originar din Statele Unite și exprimă manifestarea unei atitudini explicite, agresive, indicând o confruntare directă, față în față.

<sup>137</sup> Aleks Sierz, *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*, Faber and Faber, Londra, 2001.

---

### 4.3. EXPERIENȚA HAPPENING-ULUI

„Artistul solitar creează fenomene liminoide, colectivitatea are experiența simbolurilor liminale colective.”

– Victor Turner

#### 4.3.1. Delimitări conceptuale

*Happening*-urile sunt *experiențe* situate la granița dintre teatru și artele vizuale. *Happening*-ul<sup>138</sup> este o formă specifică de spectacol care adoptă în structura sa alte mijloace de comunicare. Această practică se înscrie în tendința generală a artei contemporane de (re)expresivizare, de înnoire a modalității de expresie. Istoria *happening*-ului a început în Statele Unite, odată cu *experimentele* filosofului și compozitorului american John Cage de la *Black Mountain College*, în Carolina de Nord unde acesta preda doctrina budistă (*Zen*) ca pe o activitate ce nu trebuia privită ca preocupare auxiliară vieții, ci ca o acțiune integrată armonic vieții.

La începutul anilor '50, Cage participă la o serie de prelegeri despre Budismul Zen susținute de exponentul școlii *Rinzai*, japonezul Daisetsu Teitaro Suzuki. Totodată, el devine preocupat de teoriile filosofului indian Ananda Kentish Coomaraswamy. Influențele filosofiei budiste se regăsesc în creații precum *Sonate și interludii* [*Sonatas and Interludes*, 1948] și *Cvartetul de coarde în patru părți* [*String Quartet in Four Parts*,

---

<sup>138</sup> Din eng., *to happen*, „a se întâmpla”, „întâmplare”, „eveniment în desfășurare” (v. *Glosar de termeni*).

---

1950], baletul *Anotimpurile* [*The Seasons*, 1947]<sup>139</sup>.

Primul *happening* consemnat de istorie este *Theater Piece No. 1*. Acesta a avut loc în 1952 la Black Mountain College și îl are ca autor pe John Cage. Viziunea sa asupra teatrului a fost puternic influențată de tratatul artaudian *Teatrul și dublul său* [*Le théâtre et son double*, 1938]. *Happening*-urile realizate Cage în perioada imediată acestei *experiențe* îl va poziționa drept un precursor al mișcării *Fluxus*.

În 1960, în atelierul artistului pictorului german Mary Bauermeister are loc un *happening* realizat de Cage și de video artistul coreean Nam June Paik. În cadrul unui moment muzical (*Etude for Piano*) performat de Cage, Nam June Paik îi taie cravata co-performerului său și îi spală părul cu șampon. Potrivit lui Cage, teatrul este calea cea mai directă și adecvată pentru a interfera arta cu viața reală. Având ca premisă această concepție, Allan Kaprow – elevul lui John Cage – va plasa *happening*-ul în cadrul procesului de integrare a artelor prin interacțiunea directă cu realitatea (cotidianul).

*Experimentele* lui Allan Kaprow s-au desfășurat în perioada 1958–1959 la Douglas College. Din grupul de „acțiune” (*actions*) coagulat în jurul lui Kaprow au făcut parte Claes Oldenburg, Jim Dine, Red Grooms, Robert Whitman. În 1959, grupul avangardist prezintă la *Reuben Gallery din Greenwich Village, New York*, „18 *happeninguri* în 6 părți [*18 Happenings in Six Parts*]. Allan Kaprow sugera „folosirea unor [materiale]

---

<sup>139</sup> Coreografia a fost semnată de Merce Cunningham. Premiera a avut loc în 1947, la Ballet Society of Ziegfeld Theatre, în New York, Statele Unite. Costumele și scenografia au fost create de Isamu Noguchi. Distribuția: Gisela Caccialanza, Fred Danieli, Dorothy Dushock, Gerard Leavitt, Tanaquil LeClercq, Job Sanders, Beatrice Tompkins și Merce Cunningham.

---

perisabile cum sunt ziarele, sfoara, banda adezivă, iarba sau mâncarea adevărată”, pentru ca nimeni să nu poată să nu observe „că opera va deveni praf sau gunoi foarte curând”<sup>140</sup>. Mai mult, raportându-se la compozițiile expresionist-abstracte ale pictorului Jackson Pollock și la tehnica sa de *colare* a materialelor degradabile, Kaprow propune ideea ca arta să fie receptată reflex, nu doar ca o formă independentă, separată de viață prin convenția reprezentării (ramă, subiect, stil), ci ca parte a realității. În viziunea lui Kaprow, *happening*-ul este un colaj animat de evenimente, care presupune implicarea deopotrivă a unor actanți, dar și a obiectelor așezate într-un anume raport (fizic), performat în fața unor spectatori (receptori).

„Pollock [...] ne-a lăsat în punctul din care trebuie să începem să devenim preocupați, și chiar uluiți, de spațiile și de obiectele vieții noastre de zi cu zi. [...] Obiectele de orice fel sunt materiale pentru noua artă: vopsea, scaune, mâncare, lumină electrică și lumină de neon, fum, apă, șosete vechi, un câine, filme, o mie de alte lucruri care vor fi descoperite de generația actuală de artiști. Nu numai ca acești creatori îndrăzneți ne vor arăta că, pentru prima oară, lumea pe care am avut-o întotdeauna în jurul nostru am ignorat-o mereu, dar tot ei vor dezvălui *happening*-uri și evenimente total nemaiauzite, găsite în lăzi de gunoi, dosare de poliție, holurile hotelurilor, văzute în vitrine și pe străzi și resimțite în vise și în accidente îngrozitoare.”<sup>141</sup>

În ceea ce privește diferențele dintre cele trei forme

---

<sup>140</sup> Allan Kaprow, *Assemblage, Environment & Happenings*, Harry N. Abrams, New York, 1966, p. 168.

<sup>141</sup> Allan Kaprow, *The Legacy of Jackson Pollock*, Art News, nr. 6, octombrie 1958, pp. 55–57.

---

de expresie asimilate spațiului artistic, *asamblajele*, *mediile* și *happening-urile*, acestea au apărut drept consecință a eliminării diferențelor<sup>142</sup> și creării de noi raporturi între pictură și colaj, colaj și construcție-structură și construcție–structură și sculptură. Practic, „din clipa când o materie străină a fost introdusă în pictură sub formă de hârtie, a fost numai o chestiune de timp până când orice altceva străin de vopsea și canava să-și facă loc în procesul de creație, inclusiv spațiul real”<sup>143</sup>, nota Kaprow.

Sub aspectul structurii și al modului de desfășurare a acestor manifestări, *happening-urile* erau performate și „consumate” în prezența unor grupuri restrânse de oameni, în spații neconvenționale: piețe, parcuri, poduri, parcuri, săli de clasă, licee și galerii, structuri provizorii, unde pentru scurt timp, atât cât se derulau „întâmplările”, se făcea loc pentru altfel de activități decât cele desfășurate în mod curent sau pentru care acel spațiu fusese proiectat.

Nu de puține ori în timpul desfășurării „întâmplărilor” a fost necesară intervenția autorităților pentru a tempera protestele publicului. Între *performer* (*actant*) și privitori, comunicarea era directă, aceștia fiind așezați foarte aproape unii de alții.

„Spectacolul” era prezentat o singură dată, publicul fiind limitat numai la participanți. „Acțiunea” nu prezenta o „poveste”, nici nu presupunea o interpretare de roluri. În locul acestora, totul era raportat la timpul real (acum), spațiul real (aici), iar cursul evenimentelor era sincronizat, relaționat cu experiența cotidiană contemporană.

Uneori, în timpul desfășurării acțiunii, spectatorii aveau libertatea de a-și schimba locurile, ca într-un joc

---

<sup>142</sup> Inițial, acest demers de transgresare a granițelor a fost propus de arta cubistă.

<sup>143</sup> Allan Kaprow, *op cit.*, 1966, p. 165.

---

cu mai multe variabile. Adeseori însă ceea ce „se întâmplă” (*to happen*) va induce automat o oarecare mișcare în spațiu a celor care participă la spectacol: „Totuși, oricât de flexibile erau aceste tehnici în practică, exista întotdeauna un public într-un spațiu (în general static) și un spectacol în alt spațiu.”<sup>144</sup>

În *Mutația semnelor*, René Berger remarcă câteva situații comune petrecute în spațiul cotidian, ce pot fi asimilate *happening*-ului: „ritualul” îmbarcării pasagerilor pe aeroporturi; manifestările protocolare „performate” în cadrul întâlnirilor politice (investirea într-o funcție publică); ceremonialul oficial din cadrul vizitelor în diferite țări.

La începutul anilor '60, *happening*-ul a fost transplatat în spațiul european prin acțiunile de grup ale artiștilor avangardiști, printre care îl amintim pe artistul francez Jean-Jacques Lebel. În 1960, acesta prezintă la Veneția *L'enterrement de la Chose*, considerat a fi primul *happening* european. În Germania, a pătruns prin intermediul artiștilor Nam June Paik, Bazon Brock, Wolf Vostell, Dick Higgins, Joseph Beuys. În Marea Britanie, primele *happening*-uri au fost „puse în scenă” la Liverpool de Adrian Henri. În 1965, la Albert Hall din Londra, în prezența a peste șapte mii de persoane, Adrian Henri a realizat *happening*-ul *Încarnarea poeziei* [*Incarnation of Poetry*]. Structura și programul teoretic al *happening*-ului au fost continuate de mișcări precum *Fluxus*, *Performance Art*, *Body Art* etc.

În funcție de ponderea elementelor teatrale (acțiune, personaje, punere în scenă, public) prezente în cadrul acestei manifestări artistice, *happening*-urile au fost clasificate în trei mari categorii:

*Happening-ul instituționalizat* incubă existența

---

<sup>144</sup> *Ibidem*, pp. 187–188.

---

unui „scenariu” elaborat în prealabil și urmărește să păstreze în zona teatralului mijloacele de expresie. Unii teoreticieni susțin că în forma sa instituționalizată, *happening*-ul nu depășește cadrul manifestărilor teatrale „clasice”: structură (subiect, mai mult sau mai puțin „lizibil”, personaje conturate, iar limbajul servește acțiunii) și reguli.

În anii '60, dramaturgul francez Marc-Gilbert Guillaumin (Marc'O) lansa la Paris „scenariul” pentru punerea în scenă a *Animatoarelor* [*Les Playsgirls*, 1964]. „Am structurat piesa după modelul *happening*-ului american”, preciza Marc'O. Toate situațiile sunt deformatate, dar în interior cadrul este bine stabilit. Piesa pare a fi construită din două părți: în prima își propune supralicitarea registrului vizual, prin folosirea în exces a limbajului gestual, în detrimentul celui verbal (cuvânt); în a doua, cuvântul nu mai este un factor declanșator al *imaginii scenice*, ci se trece la o scriere „direct pe scenă”, menționează Marc'O.

În accepțiunea artistului și teoreticianului francez, Jean-Jacques Lebel, *happening*-ul este un tablou pe cale de constituire, un limbaj de instincte, nu de idei. Comunicarea nu are loc, ci se realizează un „dialog” între instincte. „*Happening*-ul este un teatru epidermic, în care problema încomunicabilității nu se mai pune, ca la Ionescu, prin limbaj, ci prin epidermă, printr-o nouă formă plastică teatrală”, preciza într-un interviu din *Revue d' Histoire du Théâtre*.

*Happening*-ul semiinstituționalizat reprezintă forma cea mai „accesibilă” *happening*-ului. Este forma asociată în mod reflex sensului curent al termenului. Acesta nu are o structură clar definită, însă se desfășoară în spații clar delimitate, în spații închise (perimetru joc, sală, galerie de artă, ring de circ, clădire). „Participantii” (spectatorii) își asigură prezența în cadrul „întâmplării” plătind un bilet. Pe parcursul desfășurării *happening*-

---

ului pot să apară evenimente neprevăzute (completări, sublinieri, modificări) care pot deturna sensul și mesajul „stabilit” în prealabil de scenariul-cadru. Astfel de *happening*-uri derulează pe parcursul desfășurării lor cantități semnificative de materiale vizuale (filme, fotografii, colaje, reproduceri după lucrări de artă) și materiale auditive (muzică electronică, efecte sonore, sisteme de zgomote). Dintre practicienii *happening*-ului semiinstituționalizat, îi amintim pe Allan Kaprow și pe Claes Oldenburg;

*Happening-ul autocondus* are caracter agitator, îndeplinește funcția de declanșator de acțiuni (*actions*) sau evenimente (*events*), urmărind mai degrabă investigarea resorturilor psihologice în cadrul unui grup decât o intenție artistică. Tocmai de aceea, *happening-ul autocondus* se află la granița dintre artă și viață. Structura dramatică a unui astfel de *happening* nu este clar definită. Locul de desfășurare a evenimentelor subsumate *happening*-ului *autocondus* este asigurat de sălile de spectacole, de galeriile de artă, de stadioane, parcuri, grădini publice sau mijloace de transport.

#### 4.3.2. Happening-ul și Kantor

La baza *happening*-urilor realizate de Tadeusz Kantor nu stă întâmplarea sau reproducerea mecanică a realității, lipsită de orice proces de mediere, ci, așa cum se poate observa și în practica sa picturală, *experimentele* și influențele avangardei europene nu au fost preluate orbește, prin simplul transfer al unei forme, ci au fost integrate organic, în acord cu propriul său „program” interior. În *întâmplările-experiment* ale lui Kantor aveau loc multe acțiuni comune (banale), ceea ce presupune „scenariul” unui *happening*. *Cricotage* (1965), „developează” paisprezece activități cotidiene

---

(mâncatul, bărbieritul, statul pe scaun, spălatul etc.), – toate golite de funcțiile lor practice de zi cu zi și dezvoltate ca structuri independente prin anularea tuturor conexiunilor logice de referențialitate reciprocă între ele. Aceleași gesturi vor fi reluate mai târziu, în *Să piară artiștii* [*Niech szezną artyści*, 1986], doar că aici personajele care apăreau erau născociri, creații ale memoriei lui Kantor. Personajele din *Camera memoriei* creau imagini din gesturi extrase din ritualul vieții cotidiene, repetate mecanic: spălarea picioarelor, jocul de cărți, rugăciuni, călătoria, moartea. *Imaginile* erau lipsite de orice logică, cauză ori continuitate. În *Găinușa de baltă* [*Kurka Wodna*, 1967], Kantor transferă în teatru noțiunea și structura *happening*-ului:

„Prin modul cum am tratat *Găinușa de baltă*, am încercat să evit o construcție ne-necesară de elemente. Am introdus în spectacol nu numai obiectele și caracteristicile lor, ci și evenimente *ready-made*, care fuseseră deja modelate. Astfel, intervenția mea devenea dispensabilă. Un obiect trebuia cucerit și posedat mai degrabă decât deschis sau arătat.”<sup>145</sup>

Textul piesei era tratat de Kantor ca obiect *ready-made*, creat în afara spațiului de joc și în afara realității spectatorilor. „[Era] un obiect care [fuseseră] găsit; un obiect a cărui structură [era] densă și a cărui identitate [fuseseră] conturată de propria lui ficțiune, iluzie și dimensiune psihofizică”<sup>146</sup>. Spațiul spectacolului era plin de obiecte și actori. „[le] tot întorceam într-o parte și-n alta, re-creându-le indefinit, până când căpătau o viață de sine stătătoare; până când [începeau] să ne fascineze”<sup>147</sup>. Pentru montarea *Găinușa de baltă*, Kantor a transformat spațiul expozițional al *Galeriei*

---

<sup>145</sup> Tadeusz Kantor, *Teatru Happening*.

<sup>146</sup> *Ibidem*.

<sup>147</sup> *Idem*.

---

*Krzysztofory* din Cracovia într-un spațiu care arată ca un adăpost, refugiu pentru cei sărmani. Saltele, scări, secțiuni de lemn, taburete, scaune, colete vechi erau condensate, creând un spațiu claustrofobic, în care nu există nicio demarcare (fizică și emoțională) clară între actanți și public. Teatrul *happening*, remarcă Kantor în *Teatrul imposibil*, s-a transformat într-un proces de perfectare a realității fizice a *happening*-ului, mai specific a spațiului de joc.

Miza declarată a teatrului *happening*, cuprinsă în programul (teoretic și practic) său este de a descrie realitatea prin realitate, de a anula reprezentarea (tradiționalistă) tributară iluziei. În teatrul *happening*, *evenimentul/întâmplarea* realizează propriul său comentariu, creându-și propria reprezentare într-un spațiu conceput pentru sine însuși. Atunci când modelul *happening*-ului nu mai corespunde propriei viziuni de a face teatru, Kantor abandonează proiectul pentru un nou *experiment* numit teatrul imposibil. Acest nou *experiment* se înscrie perfect în modul de acțiune al lui Kantor, care încerca să iasă dintr-o poziție de limitare în planul expresivității, dintr-o situație de criză (de data aceasta *happening*-ul), producând un alt mediu de expresie, care la rândul lui va fi abandonat atunci când își va fi epuizat resursele expresive.<sup>148</sup>

În 1969, Kantor realizează, sub cupola teoretică a *Teatrului imposibil*, un montaj/colaj de opt scene care păstrează structura *happening*-ului. Actorii asimilați grupului Eternii Rătăcitori au plecat într-o călătorie a cărei destinație nu era clar definită: o stație de tren, o fabrică, o cameră de desen, un cazinou, un lanț muntos, o stațiune de schi. În timp ce tranzitau aceste spații,

---

<sup>148</sup> Proiectul *Teatrului imposibil*, prin care Kantor propunea distrugerea iluziei, va fi la rândul său abandonat, iar pe lista priorităților vor ajunge explorarea atributelor spațiului fizic, al „realității de rangul cel mai de jos” și al „obiectelor sărace”.

---

rătăcitorii prezentau scene din piesa *La conac* scrisă de Stanislaw Ignacy Witkiewicz. Folosirea dispartă a celor opt scene din piesa lui Witkiewicz a condus la (de)construcția compoziției dramatice. Acest gest, de fragmentare și dispersie a imaginii scenice este de factură postmodernă.

În *Manifestul Teatrului Imposibil*, Kantor precizează: „Imposibilul este principala componentă a percepției piesei. Ceea ce eu văd ca important aici este integrarea unei mari multitudini de sugestii [...] Impresia imposibilității de a înțelege și de a interpreta întregul din poziția publicului. [...] acțiunile mele merg în două direcții: către actori și către public. Creez acțiuni scenice care sunt închise în ele însele, care scapă percepțiilor, care merg spre «nicăieri», «imposibil». Pe de altă parte, refuz să dau publicului drepturi și privilegii. Situația publicului este chestionabilă, corectată constant și (fizic) alterată.”<sup>149</sup>

Despre relația sa cu pictura și teatrul, Kantor spunea într-un interviu că este asemenea unui *ménage à trois*: „Pictura, Teatrul și Eu. Am rămas fidel picturii, la fel cum am rămas fidel și teatrului.”

Kantor s-a impus prin creația scenică, reușind mai bine decât oricine să asocieze structurile plastice cu cele teatrale. A trasat căi distincte, a sintetizat *experiențele* secolului XX, reușind să construiască forme și structuri al căror limbaj, aparent ermetic, pare imposibil de descifrat. Kantor a creat un univers teatral straniu cu mijloacele și metodele artelor plastice, situându-se permanent la confluența lor, „PE PRAG”<sup>150</sup> așa cum îi plăcea să spună.

La Kantor universul pictural este teatralizat, în

---

<sup>149</sup> Tadeusz Kantor, *Teatru Imposibil*.

<sup>150</sup> Citat din *Partitura* (rămasă nepublicată), semnată de Kantor pentru spectacolul *Astăzi e ziua mea* [*Dziś sa moje urodyinz*, 1990].

---

timp ce teatrul capătă dimensiunea picturalului. Fiecare scenă funcționează asemenea unui tablou în care el, „marele dirijor”, învie morți, mânuiește marionete și manevrează mașinării. În același timp, picturile, instalațiile, sculpturile imaginate funcționează aidoma spectacolelor. „E necesar, scria el, să suprimăm frontierele rigide dintre arte, consacrate prin tradiție [...] depășirea nu e doar autorizată ci, în unele cazuri dificile, salutabilă, chiar.”

Unul dintre cele mai elocvente exemple ale modului în care Kantor se folosește de *experiența* acumulată atât în zona artelor plastice, cât și în cea a artelor spectacolului sunt *happening*-urile și *performance*-urile. *Happening*-ul *Simfonia valurilor* [*Koncert morski*, 1967], ce aparține cvadripartitei *Happening Panoramic al mării* [*Panoramiczny Happening Morski*], prezintă o serie de „întâmplări” și acțiuni desfășurate pe coasta Marii Baltice, în Łazy, lângă Osieki.

„Punerea în scenă”, pe cât de simplă, pe atât de eficientă și de puternică ca impact vizual, îl are ca protagonist pe artistul vizual Edward Krasinski, una dintre cele mai importante figuri ale scenei artei poloneze în anii '60-'70. Aceasta stă pe un podium amplasat în apă cu spatele la plajă și dirijează frenetic întinderea de ape. *Performance*-ul *Pluta meduzei* [*Tratwa meduzy*, 1967] aparține, de asemenea, *Happening*-ului *panoramic al mării*, prefigurându-se ca o replică tridimensională a celebrei picturi, *Le Radeau de la Méduse*, realizată în 1818 de pictorul francez Théodore Géricault, exponent al romantismului pictural. Tabloul surprinde naufragiul fregatei marinei regale „Meduza”, petrecut în 1816, ca urmare a coliziunii cu o stâncă, în apropierea coastei de vest a Africii. Căpitanul împreună cu ofițerii care se aflau pe navă iau în posesie cele șase bărci de salvare, abandonând

---

naufrația. Dintre cele o sută patruzeci și nouă de persoane, majoritatea soldați, îmbarcați pe structura improvizată care plutește în derivă timp de treisprezece zile, doar cincisprezece reușesc să supraviețuiască. Pentru a ilustra cât mai veridic dimensiunile reale ale catastrofei, Géricault a vizitat diferite spitale, unde a făcut numeroase studii anatomice, avându-i ca modele pe bolnavii aflați în fază terminală sau cadavrele din morga spitalului.

Fascinat de munca detaliată de cercetare întreprinsă de Géricault, Kantor a dorit să-i aducă un omagiu. Pentru a pune în practică acest deziderat, el a convins trecătorii, oameni obișnuiți, să i se alăture pentru ca împreună să (re)construiască (tridimensional) compoziția din tabloul pictorului Géricault.

Alte referințe la mecanismele de creație proprii picturii sunt reperabile în spectacolul *Astăzi e ziua mea* [*Dziś są moje urodziny*, 1990]<sup>151</sup>. Spațiul scenic, o platformă simplă, este invadat de obiecte și personaje provenite atât din *Camera lui Kantor*, cât și din *Hanul imaginației/memoriei*.

„Spectacolul va fi foarte autobiografic, centrat pe mine... primul act va fi despre mine, înainte de a mă fi născut... va mai fi poate și o secvență care se va situa după moartea mea”, anunță Kantor. În centrul imaginii scenice se află o ramă mare de tablou, în spatele căreia este, la mică distanță, un fundal cu uși. Kantor exploatează valențele expresive ale acestui element, aparent minor, rama tabloului, un element „mijlocitor”

---

<sup>151</sup> Tadeusz Kantor a murit la Cracovia sâmbătă, 8 decembrie 1990. La acea dată, el pregătea, la Compania Cricot 2, *Dziś są moje urodziny*, cel ce urma să fie ultimul său spectacol. Pe 10 decembrie, la Teatrul Garone din Toulouse, în spectacolul care se intitulează *Ultima repetiție a spectacolului lui Tadeusz Kantor*, scândura din scena finală e purtată precum un sicriu de către cei doi gemeni, de „autoportret” și de unchiul Stasio.

---

în expresia pictorului Theodor Pallady. În scenă, rama principală era flancată de alte două cadre asemănătoare ce aveau ca suport (fundal) o pânză și câteva uși. Rama din dreapta scenei avea ca locatar *Dublul* lui Kantor (autoportretul): un bărbat îmbrăcat în alb și negru (costum negru, cămașă albă, fular negru) care stă pe scaun, însă cu spatele la spectator. Imaginea sa pare că reia în planul tridimensionalității același traseu vizual propus de tabloul „*Mi s-a urât să stau așezat, mă ridic*”, în care autoportretul lui Kantor, sufocat parcă de strâmtoarea ramei, pare că vrea să părăsească spațiul tabloului. Rama din stânga scenei era goală. Pe jos, undeva între cele trei cadre, se afla un „ambalaj”<sup>152</sup>; la stânga, în plan secund, se găsea un scaun, o masă cu o lampă, o carte veche, o fotografie patinată și un pat cu structură de fier; în partea dreaptă erau așezate o sobă cu horn și un vas pentru spălat. Tăcerea din scenă e întreruptă de vocea metalică lui Kantor, venită dintr-o portavoce: „[Tăcere] din nou, pe scenă. Nu voi putea explica niciodată pe de-a-ntregul fenomenul, nici vouă, nici mie. Mai exact, nu sunt pe scenă, ci «PE PRAG». În fața mea se află publicul...”<sup>153</sup>

În tot acest timp, discret, un personaj într-o rochie neagră din dantelă, care seamănă cu „*Infanta Margareta*”<sup>154</sup> a lui Velázquez, intră în scenă și ocupă spațiul din cadrul ramei aflate în stânga. Concomitent, autoportretul [*Dublul* – Kantor] se (re)animă și începe

---

<sup>152</sup> *Ambalajul* (împachetat în sac), personaj simbol al universului kantorian. (v. *Glosar de termeni*)

<sup>153</sup> Citat din *Partitura* (rămasă nepublicată) a lui Kantor pentru spectacolul *Astăzi e ziua mea* [*Dziś sa moje urodyinz*, 1990].

<sup>154</sup> *Infanta* este prezentă începând cu 1965 în numeroase tablouri pictate de Kantor. *Infanta de Velasquez a venit în camera imaginației mele* (a doua oară) [*Pewnego wieczoru weszła/ do mojego pokoju infantka/ Velasqueza'a (po raz drugi)*, 1968] sau *Soldatul napoleonian din tabloul lui Goya a făcut erupție în camera imaginației mele* (1988).

---

să repete cuvintele imitând gesturile lui Kantor. Brusc, vocea din portavoce se oprește, iar *Dublul*, destabilizat și confuz, își pierde echilibrul, iar în cele din urmă cade din cadrul ramei în mijlocul spațiului de joc. Apoi se apropie de masă, aprinde lampa, ia o bucată de hârtie aflată pe masă și citește: „Din nou mă aflu pe scenă. Probabil n-am să pot explica niciodată întru totul acest fenomen, nici vouă și nici mie. Mai exact, nu mă aflu pe scenă, ci pe prag. În fața mea, se află publicul – dumneavoastră, Doamnelor și Domnilor – adică, în cuvintele mele, *realitatea*. În spatele meu se află o scenă, adică *iluzie, ficțiune*. Nu mă înclin către nici una dintre cele două părți. Îmi întorc capul într-o direcție, apoi în cealaltă. Un splendid rezumat al teoriei mele.”

Apoi *Dublul* își reia locul în cadrul (rama) lui și termină monologul: „Să-ți spun ce mi s-a întâmplat. Mi s-a întâmplat într-o sâmbătă...” Vocea lui Kantor se întrerupe, repetă ultima frază și continuă povestea: „[...] într-o sâmbătă. Coborâm la subsol, la muzeul meu. Era întuneric și frig... m-am împiedicat de tricicleta mea [v. *Să piară artiștii*]; calul Mareșalului [v. *Să piară artiștii*] și un leagăn mecanic [v. *Clasa moartă*] erau și ele acolo. În pragul ușii stătea o *Fată Săraca* care plângea și vorbea când cu mine, când cu ea însăși: «De ce este totul atât de trist?» Repeta neîncetat: «De ce este totul atât de trist?»”. Cât timp *Dublul* relata cum o întâlnise Kantor pe *Fata Săraca* la Cricoteka, ușile aflate în spatele ramei centrale se deschid, iar în spațiul de joc intră *Fata Săraca* purtând un sac de poștă, mult prea mare pentru forțele sale. Încet, *Fata* se îndreaptă către rama în care stătea *Infanta* și brusc, o împinge din cadrul ramei și îi ia locul, imitându-i gesturile și poziția. Acțiunea ei stârnește râsul *Familiei* (*Mama, Tatăl, Unchiul Stasio*). *Dublul* își părăsește rama și, ca un gest reparator, o (re)azăază pe *Infanta* înapoi în cadrul (lume, spațiul) ce îi este destinat. „Este *Infanta* *Margareta* mea: *A Mea*”,

---

spune el. Apoi se (re)întoarce în tabloul (lumea) lui. *Fata Săraca* se apropie de rama centrală, în cadrul căreia stă acum așezată întreaga *Familie*. În scenă intră pe neașteptate *Femeia de serviciu*, care, apropiindu-se mai întâi de scaunul gol și-apoi de *Dublu*, spune: „Astăzi e Ziua ta. E aniversarea ta. Ai 75 de ani. Dar nu e nicio masă.” *Fata Săraca* repeta mecanic această replică. *Dublu* pășește din cadrul tabloului și se îndreaptă către fotografia aflată pe masă – fotografie făcută chiar de ziua lui de naștere. Gesturile sale indică dorința arzătoare de a (re)compune imaginea din fotografie. „De îndată ce slăbesc controlul, ei se răzbună, fac orice, ies din tablou și mă înfruntă... este un raport de forțe”<sup>155</sup>, spune Kantor.

*Să piară artiștii* [*Niech szczeń artyści*, 1985], spectacol-sinteză al teoriilor teatrale kantoriene, fixează accentul asupra mecanismului de percepție a teatrului, gândit ca spațiu autonom, în care *Sinele* recunoaște puterea *imaginii* din oglindă. Suprafața oglinzii reține două dimensiuni (simultane) ale universului kantorian: una, reprezentată de dimensiunea mnezică (Memoria lui Kantor), iar cea de-a doua de dimensiunea spațiului teatral (amintirile lui Kantor jucate de actori). Mereu prezent pe scenă pentru a controla ritmul fiecărui spectacol sau pentru a calibra ceea ce fac actorii, Kantor anulează orice cutumă legată de reflectarea spațiului, prin renunțarea la oricare oglindire de tip mimetic a spațiului real. Tabloul *Infanta Margareta*, cunoscut și ca *Doamne de onoare* [*Las Meninas*, 1656]<sup>156</sup> – una

---

<sup>155</sup> Tadeusz Kantor, convorbire cu Guy Scarpetta la Varșovia, pe 25 ianuarie 1990, publicat în *La Régle du jeu*, nr. 1, mai 1990.

<sup>156</sup> Între august și decembrie 1957, Pablo Picasso a realizat o serie de 58 de tablouri, reinterpretări ale tabloului *Las Meninas* și personaje extrase din acest tablou, care acum se găsesc în sala *Las Meninas* în Muzeul Picasso din Barcelona,

---

dintre cele mai valoroase creații din istoria picturii universale –, pictat de Diego Velázquez, realizează o sinteză și totodată o ilustrare a relației dintre artă [scenă] și spectatorii săi, dintre Kantor și public și, în cele din urmă, dintre *Sine* [Kantor] și *Celălalt* [Ceilalți]. „Oricine vede aceste ființe [personajele din *Las Meninas*] va înțelege cât de lipsită de speranță e condamnarea lor la suferință. Ele sunt fantome vii ale unor oameni al căror adevăr este moartea. Oricine le privește [...] se întreabă dacă el însuși nu e o fantomă în prezența acestor personaje. Și va dori să se salveze cu ele, să se îmbarce în ambarcațiunea nemișcată a acestei camere, pentru că ele se uită la el, pentru că el e deja în *imagine* când ele se uită la el. Și, poate, în timp ce își caută propriul chip în oglindă, pentru o clipă e salvat de la moarte.”<sup>157</sup>

În *Las Meninas*, pictorul Velázquez se înfățișează și pe sine, cu pensula și paleta în mână, distanțat de tablou. Privirea îi este îndreptată către ceva sau către cineva aflat dincolo de cadrul „expus” – inaccesibil nouă, privitorilor –, dincolo de marginea fizică a tabloului. Autorul e surprins într-o ipostază de nemișcare în momentul în care își analizează subiectul. Pânza ce ocupă porțiunea din stânga a picturii, plasată cu spatele la spectator (intrus) este un *locus* inaccesibil: reține și ascunde în același timp impresia pictorului. Prin urmare, acționează precum o cortină. Infanta Margareta, domnișoara ei de onoare, piticul Nieto și Martin sunt personaje care la rândul lor devoalează și semnaleză prezența spectatorului (intrus), valorizându-l ca subiect privilegiat în cadrul discursului

---

Spania. Lucrările sale se constituie „într-un studiu exhaustiv al formei, culorii și mișcării”.

<sup>157</sup> Antonio Buero Vallejo, *Las Meninas*, traducere de Marion Holt, Sant Antonio, Trinity University Press, Texas, 1987, pp. 54–55.

---

scenic al tabloului. O privire transfocată te trimite la una dintre imaginile (oglină) așezate pe peretele din partea opusă a spectatorului, unde se întrezăresc siluetele a două personaje al căror chip pare învăluit într-o lumină puternică și lăptoasă (halou), în timp ce din tablourile care tapetează pereții încăperii alți zeci de „spectatori” privesc încremeniți din cadrul ramei ce-i ține captivi.

Absorbită de lumină, privirea spectatorului întâlnește privirea celor două personaje ce par să poposească pentru o clipă în fața oglinzii (tablou), probabil pentru a-și corecta postura sau a se admira. Totodată, pictura-oglină indică ceea ce e plasat în fața pictorului, a Infantei și a suitei sale: Filip al IV-lea și soția sa, Mariana.

În acest moment, prezumtivul spectator este scos din ecuație, accentul analizei se mută pe adevăratul subiect, pe Filip al IV-lea și pe soția sa, Mariana, care, deși invizibili, au existat dintotdeauna în acel spațiu (existența lor fiind *da capo* marcată de privirea pictorului și a celorlalți actanți din pictură).

Astfel, se „restaurează, ca prin farmec, ceea ce-i lipsește fiecărei priviri: în cea a pictorului, modelul al cărui dublu reprezentat este duplicat în pictură, în cea a regelui, portretul său, care este în curs de a fi terminat pe pânza pe care el nu o poate vedea de acolo de unde stă, în cea a spectatorului, centrul real al scenei, al cărui loc îl ocupase, în chip uzurpator”<sup>158</sup>.

În teatrul lui Tadeusz Kantor, jocul de priviri și de imagini și interacțiunea dintre ele sunt prezente în spectacolele *Clasa moartă* [*Umarla klasa*, 1975],

---

<sup>158</sup> Michel Foucault, *Cuvintele și lucrurile. O arheologie a științelor umane*, traducere de Bogdan Ghiu și Mircea Vasilescu, studiu introductiv de Mircea Martin, Editura Univers, București, 1996. *The Order of Things*, Radom House, New York, 1973, p. 15.

---

*Wielopole*, [*Wielopole*, 1980] și *Să piară artiștii* [*Niech szczegną artyści*, 1985].

Raportat la distribuția aleasă de Velázquez, în *Meninele*, Tadeusz Kantor îndeplinește în montările amintite un rol similar celui pe care îl are Filip al IV-lea. În spectacole sale, Kantor va priva spectatorul de bucuria narcisistă de a fi imaginea surprinsă în privirea actorilor. Spectatorul urmărește interacțiunea dintre subiectul observat, care funcționează în spațiul tridimensional, și obiectele poziționate în spațiul multidimensional „de partea cealaltă”. Relația se va concretiza vizual prin interacțiunea dintre *Sine* [Kantor] și *Celălalt* [Memoria, amintirile]. *Sinele* nu transgresează granița pentru a-l întâlni pe *Celălalt*.

Kantor își dorea să anuleze distanța dintre *Sine* și *Celălalt*, dintre spațiul de aici și spațiul de acolo și dintre corp și amintire. „[...] înțeleg această ultimă călătorie din viața mea, ca și din arta mea, ca pe o călătorie de dincolo de timp și dincolo de toate regulile.”<sup>159</sup>

Motivul călătoriei a fost explicat în notele realizate pe marginea spectacolului:

„[...] mereu am stat la ușă și... am așteptat. [...] peste o clipă, voi intra cu «valiza» mea într-un han dărăpănat și suspect. Mă aflu aici ca să particip la o întâlnire cu apariții de persoane. Să spun că le-am creat de mulți, mulți ani ar fi o exagerare. Eu le-am dat viață, dar ei mi-au dat viața lor. Au tot rătăcit cu mine de multă vreme și treptat m-au părăsit la intersecții sau opriri. Acum ne vom întâlni aici. Poate pentru ultima dată [...] ei vor veni la acest han ca la *Judecata de Apoi*, să fie dovezi ale destinului nostru și ale speranțelor noastre pe ruinele *Infernului* și

---

<sup>159</sup> Tadeusz Kantor, *Adevăratul EU, The real T*, pp. 161–165.

---

*Raiului nostru, sfârșitul nostru de secol.*<sup>160</sup>

Asemenea lui Filip al IV-lea din pictura lui Velasquez, Kantor era cel care activa, declanșa acțiunea, era participant tacit, niciodată actant total; doar „reflexia lui în oglindă” ne va aminti de omniprezența sa.

Actorii erau activați, conectați sau deconectați de Kantor, *Sinele*, în fața oglinzii. *Imaginea*, aflată pe cealaltă parte a oglinzii, în spațiul multidimensional, este o replică (dublură) a spațiului memoriei lui Kantor. *Sinele* [Kantor] și *Celălalt* [Ceilalți] trăiau în diferite dimensiuni. Deși interconectați, existând în [și] pentru celălalt, o fuziune totală între *Sine* [Kantor] și *Celălalt* [Ceilalți] era practic imposibilă, deoarece *Sinele* mereu se oprea la limită, pe prag. În mod paradoxal, *Sinele* [Kantor] trăiește în spațiul real, iar *Celălalt* [Ceilalți] într-o cameră independentă, controlată chiar de *Sine*, ce orchestra aparițiile și disparițiile urmelor reziduale ale memoriei.

#### 4.3.3. *Fluxus Art-Amuzament*

În *Fluxus, the Most Radical and Experimental Art Movement of the Sixties (1979)*, criticul Harry Ruhé vorbește despre natura revoluționară a *Fluxus* – mișcare artistică avangardistă, cunoscută pentru abordările sale *anti-sistem, non artă, experimentale, interdisciplinare, conceptuale* și totodată *ludice*, care aveau ca punct focal anularea convențiilor artistice anterioare, inclusiv pe cele ale avangardei.

Arta trebuie să fie simplă și lipsită de pretenții și să se concentreze pe lucruri aparent ne semnificative, accesibile oricui. „Promovați arta vie, anti-arta,

---

<sup>160</sup> Note în caietul program al spectacolului *Nu mă voi întoarce niciodată*, Cappelletti e Riscassi s.r.l., Milano, 1988.

---

promovați *realitatea non artă* pentru a fi înțeleasă de toate popoarele, nu doar de critici, diletanți și profesioniști.” *Fluxus* intenționează să salveze lumea de „flagelul burghez” întreținut de cultura intelectualistă, de ideologia *l’art pour l’art*, precum și de ideea desuetă a „artistului profesionist”.

Alegerea cuvântului „*Fluxus*” de către Maciunas<sup>161</sup>, în octombrie 1960, ca titlu al unei reviste pentru un proiect (rămas nefinalizat) al Clubului Cultural Lituanian din New York, a fost prea inspirată pentru a-l abandona. Astfel că în mai puțin de un an, la sfârșitul anului 1961, în poziția de editor și redactor-șef, a editat primele șase numere ale revistei *Fluxus*, care urma să apară trimestrial. Revista proiectată urmărea să ofere o imagine de ansamblu asupra *fluxului* de creații. Maciunas plănuia să includă articole despre muzica electronică, *happening*, *performance*, scurt-metraj experimental, poezie sonoră (fonetică)<sup>162</sup>, artă vizuală, intermedia, precum și *haiku* și artă experimentală japoneză. „«Fluxus» este un cuvânt latin dezgropat de Maciunas, precizează George Brecht. Nu am studiat niciodată latina. Dacă nu ar fi fost Maciunas, nimeni n-ar fi numit-o vreodată. Cu toții am fi mers pe drumul nostru, ca bărbatul cu umbrelă care își traversează strada și femeia care plimbă un câine. Am fi mers pe

---

<sup>161</sup> Artist lituanian *Jurgis Mačiūnas*, cunoscut ca George Maciunas.

<sup>162</sup> Poezia sonoră este o formă de creație poetică bazată pe alăturarea ludică, insolită a secvențelor fonetice ale cuvântului sau structurilor lexicale, mai degrabă decât pe sensul lor literal, dar și literar. Practica artistică este asociată avangardei, futurismului, dadaismului, mișcării artistice *experimentale* promovate de publicația *Merz*, fondată de artistul german, Kurt Schwitters. Exponent de seamă al dadaismului (facțiunea Hanovra), Schwitters a folosit poezia fonetică, colajele sonore și tehnicile experimentale pentru a crea lucrări care îmbină sunetul cu elemente vizuale și fragmente de text.

---

drumul nostru și ne-am fi văzut liniștiți de treabă. Deci, în ceea ce mă privește, fluxus este Maciunas.”<sup>163</sup>

Chimist de profesie, George Brecht a început să se implice în artă la mijlocul anilor '50, când a urmat cursurile de muzică *experimentală* ale lui John Cage. Ca artist *fluxus*, a influențat arta conceptuală și *performance*-ul, fiind recunoscut pentru *experimentele* sale care provocau limitele de reprezentare ale artei, dar și pe cele dintre viață și artă. „Oamenii *fluxus* trebuie să obțină experiența lor de «artă» din experiențele de zi cu zi, din mâncare, muncă etc.”, enunța Maciunas, în *Manifestul Fluxus* din 1965.

Obiectivele *Fluxus*, așa cum sunt expuse în *Manifestul* din 1963, sunt legate de ideile radicaliste care erau vehiculate în mediile artistice ale vremii. *Art/Fluxus Art-Amusement* reprezintă o critică virulentă a sistemului tradițional de artă și propune o schimbare radicală a valorilor estetice convenționale.

*Manifestul* ne dezvăluie că intenția-program a *Fluxus* este de a „purga lumea artei moarte... arta abstractă, [și] arta iluzionistă”. Ceea ce ar rămâne după această epurare ar fi probabil „artă concretă”, pe care Maciunas a echivalat-o cu realitatea. El a explicat originile „artei concrete”, așa cum a definit-o, cu referire la obiectele *ready-made* ale lui Marcel Duchamp, sunetele *ready-made* ale lui John Cage și acțiunile *ready-made* ale lui George Brecht și ale lui Ben Vautier. „Visător. Copil. Utopic. Fascist. Hristos. Democrat. Nebun. Un realist al cărui realism avea întotdeauna nevoie de un alt tip de realitate, deși concepțiile sale despre realitate nu au coincis niciodată cu realitatea acceptată. [...] frumos, prost, dogmatic, fermecător.

---

<sup>163</sup> Emmett Williams, Ann Noel, Ay-O, *Mr. Fluxus: A Collective Portrait of George Maciunas, 1931-1978*, Editura Thames & Hudson, 1998, p. 41.

---

Imposibil”<sup>164</sup>; Maciunas invita artiști, compozitori și filosofi să participe la experimente artistice în cartierul newyorkez SoHo, transformat în „enclavă” artistică. Cartierul a devenit în scurt un epicentru cultural, unde noile direcții și mișcări artistice (arta conceptuală, arta performativă etc.) au fost explorate în regim de laborator. „Fluxus ar trebui să devină un *mod de viață*, nu o *profesie*”, nota Maciunas într-una dintre scrisorile adresate lui Tomas Schmit.

În acest scop, Maciunas postulează *Condițiile pentru interpretarea compozițiilor, filmelor și casetelor publicate de Fluxus*, prin care artistul este expropriat de legitimitatea sa istorică de creator unic. Ca orice act cotidian, arta le era accesibilă tuturor, în timp ce perenitatea asupra creației artistice îi era atribuită comunității artistice *Fluxus*. Prin acest normativ, a stabilit cadrul în care un produs artistic (concert) în care mai mult de jumătate dintre elemente au fost realizate de către artiștii *Fluxus* va fi desemnat *Fluxconcert*. Fiecare compoziție realizată sub „blazonul” *Fluxus* ar trebui să fie marcată, în programul evenimentului, „cu *permisiunea Fluxus*” sau „*Flux Piece*”.

În acest fel, „atunci când o singură piesă este interpretată, toți ceilalți membri ai grupului vor fi mediatizați în mod colectiv și vor beneficia de ea”, pentru că *Fluxus* „este un colectiv care nu promovează niciodată primadonele în detrimentul altor membri”, menționează Maciunas. Această măsură autoritară prioritiza comunitatea, colectivul artistic și arta ca produs al unui grup, coagulat în jurul unui program estetic, în detrimentul individualismului. Suprimarea identității individuale artistice în favoarea unei identități colective, impuse de „noul ordine”, sau noul *flux* de

---

<sup>164</sup> Milan Knizak în *Mr. Fluxus: A Collective Portrait of George Maciunas, 1931-1978*, Editura Thames & Hudson, 1998, p. 322.

---

transmitere a operei, avea ca scop declarat anularea autorului: „În cele din urmă să distrugem paternitatea operei și să o facem total anonimă, eliminând astfel, «egoul» artistului.” Experiența ce rezultă din coagularea energiilor creatoare colective este una de celebrare a apartenenței la grup, la comunitatea artistică.

Într-o (re)formulare *Fluxmanifest din 1965*, Maciunas afirmă că „Fluxus art-amusement este ariergarda, fără a emite vreo pretenție de a participa la competiția de superioritate cu avangarda. Se străduiește să obțină calitățile monostructurale și non-teatrale ale unui eveniment natural simplu, un joc”. La doi ani după apariția primului manifest, George Maciunas a produs un alt manifest, cu un ton semnificativ schimbat, prin care introduce termenul de *fluxamusement*, o adaptare a conceptului *veramusement*, propus de Henry Flynt.

Maciunas urmărește „să stabilească pentru artiști un statut nonprofesional” și totodată non-parazitar, să aibă o imagine non-elitară în societate. Maciunas emite ideea dispensabilității artistului, susținând „că orice poate înlocui arta și oricine o poate face”. De asemenea, sugerează că „acest *fluxamusement* (artă-distracție) trebuie să fie simplu, amuzant, preocupat de lucruri lipsite de semnificații, să nu fie instituțional, să nu aibă valoare de marfă”.

*Fluxus* a încurajat artiștii<sup>165</sup> să *experimenteze* forme artistice non-tradiționale, sfidând convențiile de reprezentare. Prin adoptarea *happening*-urilor,

---

<sup>165</sup> Componenta comunității *Fluxus* includea artiști din Statele Unite, Germania, Danemarca, Italia, Cehia, Japonia: Dick Higgins, Henry Flynt, John Cage, George Brecht, Joseph Beuys, Willem de Ridder, Robert Filliou, Alison Knowles, Bengt af Klintberg, Addi Kœpcke, Wolf Vostell, Ben Patterson, Terry Riley, Ken Friedman, Daniel Spoerri, Charlotte Moorman, Ay-O, Mieko Shiomi, Nam June Paik, Shigeo Kubota, Yoko Ono etc.

---

subliniază mai degrabă importanța „cercetării” artistice decât a produsului artistic.

Asemenea avangardei, *Fluxus* a contestat granițele tradiționale dintre disciplinele artistice.

Artiștii *Fluxus* au *experimentat* o gamă largă de forme de arte performative și arte vizuale, încurajând interdisciplinaritatea, și, în general, o abordare integrată, hibridă a creației artistice, deși au promovat simplitatea în artă. Materialele folosite erau comune, iar tehnicile simple, ușor de reprodus datorită unor instrucțiuni simple, *event scores*<sup>166</sup>, care funcționau ca ghidaj (partitură), puse la dispoziția oricui dorea să experimenteze „punerea în scenă” a unui *performance*.

Aceste partituri, inventate de George Brecht, explorau ideea artei ca *proces* viu și experiență nemediată, mai degrabă decât ca obiect finit, destinat contemplării și evaluării din perspectivă estetică. În acest context, valoarea procesului de creație este mai importantă decât obiectul artistic rezultat. Accentul este pus mai degrabă pe concept, pe contextul de expunere și pe experiența generată.

*Happening*-urile, care prin natura lor sunt efemere, fără a fi menite să se materializeze într-un artefact palpabil, au „servit” programului *Fluxus*, pentru care arta nu trebuie neapărat legată de un obiect concret durabil (obligat să-și demonstreze perenitatea) ca să-i fie recunoscută valoarea sau importanța. Punând accentul

---

<sup>166</sup> Grupul *Fluxus* s-a destrămat în 1978, după moartea fondatorului său, George Maciunas. Dacă mare parte dintre artiștii care au constituit inițial grupul *Fluxus* au urmat o altă cale, renunțând la *performance*, sau nu mai sunt printre noi, *event scores* continuă să supraviețuiască ca practică performativă. Artiștii contemporani, grupuri de studenți la artă din întreaga lume performează pornind de la vechile partituri *Fluxus*. Mai mult decât atât, mulți artiști contemporani asociați mișcării post-*Fluxus* scriu și interpretează partituri noi.

---

pe procesul de creație, *happening*-ul valorizează experiența creativă și împărtășită de audiență, care nu necesită un suport fizic permanent. Această atitudine intră în contradicție cu valorile tradiționale, potrivit cărora valoarea artei rezidă și în perenitatea ei. *Happening*-urile cultivă idea artei ca experiență trăită „aici și acum”, mai degrabă decât ca produs finit, destinat contemplării. Desigur, această abordare (re)definește arta nu ca generatoare de obiecte durabile, ci ca un proces dinamic, generator de experiențe.

#### 4.4. EXPERIMENTUL COLABORATIV *CADAVRE EXQUIS*

„La rue Mouffetard, frissonnante d’amour,  
amuse la chimère qui fait feu sur nous”

– André Breton

„Le douzième siècle, joli comme un cœur, mène  
chez un charbonnier le colimaçon du cerveau  
qui ôte respectueusement son chapeau”<sup>167</sup>

– André Breton

*Cadavre exquis* este un joc de creație artistică și literară, inventat în anii '20 de suprarealiști, care obișnuiau să îl joace la întâlnirile lor. Metoda prin care o colecție de cuvinte sau imagini este asamblată colectiv, rezultatul fiind cunoscut sub numele de *cadavre exquis*, a apărut ca formă de experimentare artistică în timpul uneia dintre întâlnirile suprarealiștilor André Breton, Yves Tanguy, Jacques Prévert și Marcel Duchamp, în vechea casă de pe 54 Rue du Château din Paris. *Cadavre*

---

<sup>167</sup> *La Révolution surréaliste*, nr. 9–10, 1 octombrie 1927, pp. 63–64.

---

*exquis* a fost inspirat de un vechi joc de salon, în care participanții notează cuvinte pe o foaie, fără să știe ce au scris cei de dinaintea lor, și i-o transmit următorului jucător pentru a nota contribuția sa. În *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme*<sup>168</sup>, André Breton și Paul Éluard defineau *cadavrul rafinat* [*cadavre exquis*] astfel: „Un joc cu hârtie împăturită, în care mai multe persoane compuneau o propoziție sau un desen fără a putea vedea colaborările precedente.”

Prima structură lexicală colaborativă rezultată din aplicarea regulilor acestui joc, care i-a dat și numele procedurii, a fost *Cadavrul exquis va bea vinul nou* [*Le cadavre exquis boira le vin nouveau*]. Jacques Prévert a scris pentru prima dată cuvintele *Le cadavre exquis*, devenind astfel, fără să vrea, inventatorul numelui formulei<sup>169</sup>. Iată câteva dintre propozițiile obținute de suprarealiști adoptând regulile jocului: „Tânăra anemică și-a înroșit manechinele cu ceară”; „Domnul Poincaré, dacă vrei, sărutări pe gură, cu o pană de păun, într-o ardoare pe care nu l-am mai văzut până acum, pe regretatul domnul de Borniol”; „Creveții machiați cu greu luminează niște sărutări duble”; „Rue Mouffetard, tremurând de dragoste, o amuză pe himera care trage în noi”; „Foarte mișcat Pathos, mulțumesc cântând glonțul

---

<sup>168</sup> Editat în 1938 de André Breton, Paul Éluard, cu o ilustrație de copertă semnată de Yves Tanguy, *Dicționarul* conține texte care aparțin artiștilor avangardei: André Breton, Louis Aragon, Tristan Tzara, Paul Éluard, Marcel Duchamp, Max Ernst, Hans Arp, Antonin Artaud, Michel Leiris, Pierre Naville, Paul Nougé, Wolfgang Paalen, Jacques Prévert, Louis Scutenaire, Maurice Heine, Georges Hugnet, Gilbert Lély, Jean Lély, Henri Pastoureau, Philippe Soupault, Benjamin Péret, Man Ray, Pablo Picasso, Salvador Dalí etc.

<sup>169</sup> În 1938, Breton organizează prima *Expoziție Internațională a Suprarealismului*, la Paris, unde în cadrul conferinței despre umorul negru definește acest concept.

---

de vetiver tocat între Line și Praline”<sup>170</sup>. Simone Collinet, care a asistat la nașterea acestei metode, remarcă: „Tehnica transmisiei a fost găsită rapid. Am împăturit hârtia pe un prim desen, făcând trei sau patru linii să se extindă dincolo de pliu. Următorul trebuia să le extindă, să le dea formă, fără să fi văzut începutul... Deci a fost o nebunie. Toată seara ne-am oferit un spectacol fantastic, cu sentimentul de a-l primi în timp ce am contribuit la el, bucuria de a vedea făpturi nebănuite apărând și totuși de a le fi creat.”

După ce luni de zile au *experimentat* construcții *cadavre exquis*, care aveau la bază structuri verbale, unul dintre artiști a sugerat introducerea expresiei grafice, a desenului, pentru a practica același joc.

Odată ce a încetat să mai fie un simplu divertisment, *cadavre exquis* a devenit un procedeu de creație colectiv asociat suprarealismului, care producea creații artistice singulare. Insolitul imaginii ia naștere prin juxtapunerea a două realități diferite. Cu cât relația dintre cele două realități este mai îndepărtată, cu atât imaginea rezultată prin juxtapunerea lor va fi mai importantă.

Aceste construcții inedite ne dezvăluie ceea ce poetul Nicolas Calas a caracterizat drept „realitatea inconștientă în personalitatea grupului”, rezultată a unui proces de „contaminare”, numit de pictorul Marx Ernst „contagiune mentală”<sup>171</sup>.

În context artistic, „contagiunea mentală” implică transmiterea involuntară a ideilor altor artiști care activează într-un grup sau mișcare artistică. La baza contagiunii mentale stă sugestibilitatea, care încetează

---

<sup>170</sup> Din catalogul unei expoziții de la *La Dragonne*, Galerie Nina Dausset, Paris, 7–30 octombrie 1948, intitulată *Le Cadavre Exquis: Son Exaltation*, p. 5–7, 9–11.1 Fotografii, Man Ray: Paul Eluard și Breton în 1930.

<sup>171</sup> William S. Rubin, *Dada & Surrealist Art*, Harry N Abrams, Inc., New York, 1969.

---

de îndată ce artistul (sursa), care activează ca „inductor” este separat de grupul de subiecți (receptori) „contaminați”. Îndată procesul încheiat, produsul rezultat, *cadavre exquis*, poate fi analizat ca o lucrare artistică de sine stătătoare și ne poate spune multe despre „familia spirituală”, creativă și intelectuală a grupului care l-a creat.

În 1935, în cartea sa *Donner à voir*, poetul Paul Éluard descrie atmosfera dominantă în timpul sesiunilor: „Am petrecut atât de multe seri creând cu dragoste toate aceste *cadavre exquis*. Era vorba despre cine a găsit mai mult farmec, mai multă unitate, mai multă îndrăzneală în această poezie generată în mod colectiv. Gata cu grijile, cu amintirile de mizerie, de plictiseală, de obișnuință. Ne-am jucat cu imaginile și nu existau perdanți.”

Adoptarea procedurii în literatură, cât și în desen, pictură, tehnica colajului, a condus la crearea unor creații colective insolite. *Cadavre exquis* afirmă dorința avangardiștilor de a submina controlul rațional, de a debloca spațiul psihic și de a explora subconștientul în creația artistică. Prin diverse forme de creație colectivă, precum *cadavre exquis*, manifest, tract, membrii mișcării suprarealiste își afirmă excentricitatea, filosofia grupului și programul estetic.

În viziunea lui Tristan Tzara, în procesul de creație *cadavre exquis* desenat este nevoie de contribuția a trei participanți, care să realizeze trei desene consecutive: „Sunteți trei stând în jurul unei mese. Fiecare dintre voi, ferindu-se de ceilalți, desenează pe o foaie partea superioară a unui corp sau atributele susceptibile să-i ia locul. Vei da vecinului tău din stânga această foaie împăturită astfel încât să-i ascunzi desenul, cu excepția începutului părții următoare, în același timp primești de la vecinul tău din dreapta foaia pregătită în același mod, fiecare foaie trebuie să fi parcurs, la sfârșitul jocului, un

---

circuit complet”, precizează Tzara.

În 1932, imediat după ce a avut loc prima expoziție a suprarealismului în Praga, la Galerie Mánes, scriitorul ceh Jindřich Chalupecký remarca cu entuziasm armonia emergentă, aproape telepatică, instaurată între jucători atunci când se angajau în jocul colectiv, subliniind legătura profundă creată într-un grup unit de un scop creativ. „Am scris și am desenat *cadavre exquis* ore în șir. Deși am respectat cu strictețe regulile, spre surprinderea noastră, figurile continue ale desenelor au culminat în forme și obiecte fantastice și am descoperit în cele din urmă că toți desenăm același obiect pe aceeași hârtie, doar aranjat diferit pe foaia pe care o aveam. Am ajuns într-o stare de telepatie perfectă.” „Datorită condițiilor stabilite de comun acord, de a compune o figură, desenele care respectă tehnica *cadavre exquis* afirmă antropomorfismul, accentuând corespondențele care unesc cele două lumi, cea exterioară și interioară. Aceste desene – precizează Breton – reprezintă negația absolută a mecanismelor ridicole de imitare a caracteristicilor fizice, cărora arta contemporană continuă să li se subordoneze în mod anacronic.”<sup>172</sup>

În anii '40, exponenții *experimentului* în muzică, compozitorii americani John Cage, Lou Harrison, Henry Cowell și Virgil Thomson au explorat noi metode și tehnici de compoziție prin transpunerea procedurii neconvențional *cadavre exquis* în limbaj muzical.

Adaptat contextului muzical, acest procedeu implică aportul creativ și colaborativ al mai multor muzicieni la conceperea unei piese. „Fiecare participant scria o măsură de muzică, completând cu 1 sau 2 note suplimentare, plind-o pe bară. Apoi, i-o pasa

---

<sup>172</sup> Din catalogul unei expoziții de la La Dragonne, Galerie Nina Dausset, Paris, 7–30 octombrie 1948, intitulată „Le Cadavre Exquis: Son Exaltation”, pp. 5–7, 9–11.1 Fotografii, Man Ray: Paul Eluard și Breton în 1930.

---

următoarei persoane.”<sup>173</sup> Rezultatul inedit, o compoziție formată dintr-un set de trei piese, combină elemente variate, neașteptate și a fost ulterior aranjat de Robert Hughes și publicat în 1945 sub numele *Party Pieces (Sonorous and Exquisite Corpses)*<sup>174</sup>.

Utilizarea conceptului *cadavre exquis* de către frații Jake și Dinos Chapman, *les enfants terribles* ai artei contemporane britanice, se concretizează printr-o serie de instalații și sculpturi menite să șocheze privitorul și să submineze valorile tradiționale ale esteticului.

Exponenți ai „*Young British Art*” (YBA) –, facțiunea cea mai provocatoare și transgresivă a mișcării revoluționare în arta europeană, apărută în Londra ultimului deceniu al secolului XX –, cei doi Chapman resping în mod deliberat convențiile clasice ale armoniei și proporției în favoarea unor reprezentări incomode, care face apel la arsenalul esteticii urâtului. Dorind să sublinieze decăderea morală a societății, friabilitatea existenței umane, aceștia abordează teme legate de violență, război<sup>175</sup>, consumism și exces.

---

<sup>173</sup> Leta Miller, *Cage's Collaborations* în *The Cambridge Companion to John Cage*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, p. 154.

<sup>174</sup> *Party Pieces* cuprinde 20 de piese scurte: *Vivace* (Cage-Harrison), *Adagio* (Thomson-Cage-Harrison); *Grazioso* (Cowell-Cage-Harrison), *Allegretto* (Thomson-Cage-Harrison), *Slowly, yet flowing* (Thomson-Cage-Harrison), *Flowing-broad* (Thomson-Cage-Harrison), *Allegro* (Cage-Harrison), *Majestic-broad* (Thomson-Cage-Harrison), *Vivo* (Cowell-Cage-Harrison), *Flowing-rubato* (Cowell-Cage-Harrison), *Waltz tempo* (Thomson-Cage-Harrison), *Flowing* (Cowell-Cage-Harrison), *Allegro* (Cowell-Cage-Harrison), *A slow, walking tempo* (Cowell-Cage-Harrison), *Maestoso, ma teneramente* (Cowell-Cage-Harrison), *Allegro preciso* (Cowell-Cage-Harrison), *March tempo* (Cowell-Cage-Harrison), *Pastoral-softly-legato* (Cowell-Cage-Harrison), *A slow 2-walking tempo* (Cowell-Cage-Harrison), *Allegro* (Cowell-Cage-Harrison).

<sup>175</sup> Un exemplu notabil este replica celebrei lucrări *Capriciile* a

---

Tributari formulelor de reprezentare propuse de Hieronymus Bosch, Francisco Goya, Salvador Dalí, Marcel Duchamp, Dada, Pop Art, frații Chapman cultivă insolitul, ruptura, colajul. În spiritul suprarealismului, Jake și Dinos Chapman au preluat principiile, dar într-o formulare radicalizată, ce „expune” într-un mod brutal și provocator universul dizarmonic al societății contemporane, tenebrele ființei umane. Sculpturile și instalațiile lor, *We Are Artists* (1992), *Disasters of War* (1993), *Great Deeds Against the Dead* (1994), *Zygotic Acceleration* (1995), aglutinează diferitele fragmente ale corpului uman, piese de manechine contorsionate, mutilate monstruos, iar mai apoi juxtapuse (aparent aleatoriu) în structuri compoziționale hibride, insolite, situate sub semnul hazardului și al absurdului, așa cum se întâmplă în jocul *cadavre exquisite* tradițional.

„Cred că această idee că arta poate șoca sau submina, sau, în orice caz, în general, ideea că arta ocupă un fel de o poziție în cadrul societății... ușor sentimentală [...] Cred că arta funcționează ca un instrument care atrage oamenii într-un soi de pantomimă melodramatică la care participă. Iar reacția lor este într-o oarecare măsură un fel de reacție melodramatică. Pentru că, până la urmă, cred că oricine este șocat de artă este probabil șocat și de un dovlecel”<sup>176</sup>, menționează Jake Chapman.

---

artistului Francisco Goya, sau cele din ciclul *Dezastrele războiului*, care descriu atrocitățile războiului trăite în timpul invaziilor napoleoniene din Spania anulului 1808. Instalația *Disasters of War* (1991), concepută de frații Chapman cuprinde 83 de scene miniaturale în care sunt reprezentate în mod sculptural scene de tortură, decapitare, moarte extrase din universul gravurilor lui Goya.

<sup>176</sup> Federico Giannini, *Jake Chapman: The audience for art?...* *I don't like to talk about that. You pick the beauty you like*, interviu publicat în *Finestre sull Arte*, 11 august 2023.

---

Preocuparea artiștilor pentru *experiment* și pentru lărgirea granițelor tradiționale ale artei, a constituit o trăsătură definitorie a multor mișcări avangardiste.

Artiștii secolului XX au explorat stiluri variate și au îmbinat tehnici diverse, căutând să provoace mereu convențiile estetice și să creeze forme noi de expresie. Surpriza, spontanul, metisarea au devenit elemente centrale în procesele lor creative, demonstrând un interes profund pentru inovare, pentru respingerea convenționalului și o deschidere către imprevizibil.

Preocuparea artiștilor avangardei pentru lărgirea granițelor artei tradiționale arată nu doar dorința lor de a se rupe de regulile rigide ale creației, ci și de a găsi noi formule de colaborare și de a integra în creațiile lor elemente extrase din cotidian sau din inconștient.

---

## 5. CORP ȘI EXPERIMENT

„Ca artist, ceea ce este important nu este afirmarea și confirmarea, ci interogarea (limitelor). Să generezi ambivalență și incertitudine.”

– Peter Sellars

„Limitele corpului sunt subiectul creației mele. O să folosesc *performance*-ul ca să împing limitele fizice și psihice dincolo de conștiință.”

– Marina Abramović

### 5.1. EXPERIMENTUL TEATRULUI ANATOMIC

Antonin Artaud sublinia forța transformatoare a teatrului, pe care îl considera „singurul loc din lume și ultimul mijloc de ansamblu ce ne rămâne pentru a atinge direct organismul, anatomia.”<sup>177</sup>

În contextul unei epoci marcate de nevroze, precum cea contemporană lui, Artaud vedea în teatru un instrument capabil să „atace senzualitatea de bază” prin mijloace fizice cărora corpul nu le poate rezista, relevând astfel, potențialul visceral și neliniștitor al artei scenice.

---

<sup>177</sup> *Apud.* Claude Schumacher, *Artaud on Theatre*, Methuen, Londra, 1989, p. 61.

---

Atracția mulțimii pentru spectacolul cruzimii și transformarea execuțiilor publice în spectacol (uneori cu implicații ritualice) apar în societatea romană când execuțiile, așa-numitele „ucidere legale”<sup>178</sup>, ating un nivel nemaîntâlnit până atunci, ridicându-se la rangul de artă macabră. În cele mai multe cazuri, sentințele capitale erau duse la îndeplinire prin cele mai violente moduri: mutilarea, arderea pe rug, sfâșierea de către fiarele sălbatice, sau în arenă în timpul luptelor cu gladiatorii. Orice execuție se transforma într-un spectacol ce beneficia de o prezență masivă a publicului.

Câteva secole mai târziu, apetența pentru spectacolul epidermei deschise nu s-a schimbat. Martore stau numeroasele execuții publice surprinse în gravurile din *Theatrum crudelitatum haereticorum nostri temporis*<sup>179</sup>, aflate în colecția bibliotecii Herzog August Bibliothek a orașului Wolfenbüttel, din Saxonia Inferioară a Germaniei. Reamintim că până în epoca Renașterii<sup>180</sup>, disecția cadavrelor era privită ca o crimă împotriva legilor firii și reprezenta un subiect tabu. A diseca un om, a-i distruge corpul fizic era considerat un

---

<sup>178</sup> În fața unei mulțimi anume adunate, cel condamnat la moarte era torturat, iar apoi capul îi era învelit într-o piele de lup, apoi era așezat într-un sac alături de un cocos, un câine, o maimuță și o viperă și plimbat pe străzile principale ale Romei. Punctul culminant al execuției era aruncarea condamnatului în apele râului Tibru.

<sup>179</sup> *Theatrum Crudelitatum* a fost publicată în latină în 1587 [*Theatrum Crudelitatum Haereticorum Nostri Temporis*, The theatre of cruelty of the heretics of our time by Richard Verstegan, 1587, is hosted online HAB Wolfenbüttel].

<sup>180</sup> În anul 325 d.Hr., împăratul Constantin cel Mare, împreună cu mama sa, Elena, vor elimina din *Noul Testament* orice referință, chiar și aluzivă despre reîncarnare. În 553 d.Hr., *Consiliul din Constantinopol* legiferează inițiativa, declarând reîncarnarea ca fiind erezie.

---

atentat la integritatea umană, ce echivala cu a-i „compromite șansele în perspectiva resurecției”<sup>181</sup>.

Primele *experimente* anatomice au fost făcute încă din secolul XIV, însă abia în secolul XVI, corpurile jupuite, disecate în amfiteatre capătă o importanță tot mai mare în reprezentările artistice. În *Despre studiul poeziei grecești* [*Über das Studium der griechischen Poesie*, 1797], teoreticianul german Friedrich von Schlegel remarcă următoarele aspecte privind creația shakespeariană: „[...] în esență, Shakespeare generează frumusețea și urâtenia fără a le separa și cu aceeași bogăție exuberantă, niciuna dintre dramele sale nu este vreodată în întregime frumoasă și nici frumusețea nu este un criteriu care determină structura ansamblului. Ca în natură, numai arareori frumusețile individuale sunt lipsite de impurități. [...] Shakespeare descarnează personajele sale și sapă cu uneltele chirurgului în dezgustătoarea putreziciune a cadavrelor morale.”

Începând cu secolul XVI, incursiunea în universul corpului omenesc devine prilej de spectacol, ajungându-se la a se organiza „reprezentatii” chiar și pe străzi. Aici, în *teatre anatomice*, se disecau cadavre în văzul curioșilor de pripas. O scenă similară este relatată de Molière în actul III, scena 6, din *Bolnavul închipuit*, prin intermediul personajului Thomas Diafoirus (medic) în dialogul avut cu Angélique: „[...] Tot cu permisiunea tatălui dumneavoastră (Argan, „bolnavul închipuit”, n.m.), vă invit într-una din zile – așa că de distracție – să asistați la disecția unei femei, când o să iau și eu cuvântul.”

Sub aspectul structurii arhitecturale, trebuie să menționăm că primele teatre anatomice erau modulare, mobile, fiind ridicate în spații publice și rămâneau acolo cât timp se desfășurau lecțiile de anatomie. Mai târziu,

---

<sup>181</sup> Le Breton, *op. cit.*, p. 46.

---

vor fi ridicate asemenea edificiilor stabile cu statut autonom. Disecțiile se desfășurau o dată sau de două ori pe an, cu precădere în perioada rece.

Tema corpului deschis este foarte des întâlnită în arta plastică. De pildă la pictorul flamand Gérard David, *Jupuirea lui Sisamnes*, 1498, sau la Andreas Vesalius, „Privind rolul și funcționarea corpului uman” [*De humani corporis fabrica*, 1568]. Imaginea edificatoare pentru acest gen de „spectacol” ne este asigurată de tabloul *Lecția de anatomie a dr. Nicolaes Tulp*<sup>182</sup>, pictat de Rembrandt în 1632.

Pictorul flamand pune în scenă prelegerea doctorului Tulp, care execută disecția unui cadavru. Tabloul a fost pictat în urma experienței trăite de pictor ca spectator la una dintre lecțiile de anatomie prezentate de doctor colegilor săi de breaslă. Conform uzanțelor vremii, intervenția a fost efectuată pe corpul unui criminal de 41 de ani, Aris Kindt alias Adriaan Adriaansz<sup>183</sup>. Artistul se comportă asemenea unui regizor: alege o compoziție piramidală, ceea ce îi conferă scenei reprezentate un caracter teatral. După mai bine de două decenii, Rembrandt realizează mizanscena altei disecții, anume *Lecția de anatomie a Dr. Joan Deyman* (1656).

„Punerea în scenă” din *teatrele anatomice* urmează, cu mici excepții, același desen scenic: câteva „personaje” imuabile, cu rol clar definit: unul este *Lector* – preia funcția *Autorului* (întotdeauna are în mână o carte

---

<sup>182</sup> Comanda de a picta acest tablou de grup a fost considerată, la acea vreme, de către tânărul Rembrandt o mare onoare, iar intenția a fost de a immortaliza funcția *lectorului* de anatomie și a breslei chirurgilor din orașul Amsterdam.

<sup>183</sup> Aris Kindt apare în romanul *Inelele lui Saturn* al scriitorului german W.G. Sebald în 1999, și joacă un rol important în romanul *The Exquisite* – apărut în Franța la editura Actes Sud sub numele de *New York numéro 2* – scris de americanul Laird Hunt, în 2006.

---

deschisă) și este ipostaziat în partea stângă, dar întotdeauna în jumătatea superioară a compoziției; rolul său este de a citi din tratate de anatomie pasajele ce expun procedurile tehnice care urmează a fi parcurse în procesul disecției. Un alt personaj este *Demonstratorul* – analog *Regizorului* –, cel care coordonează întreg procesul disecției, iar al treilea „personaj” este *Sectorul* – similar *Interpretului* –, cel care intervine asupra corpului, secționându-l sub privirea vigilentă a *Demonstratorului*. Firește, întreaga reprezentație nu ar fi completă fără prezența *Publicului*.

Tema *teatrului anatomic* a fost abordată la sfârșitul secolului XIX de unul dintre cei mai importanți artiști ai artei plastice americane, Thomas Cowperthwait Eakins. Lucrarea *Clinica doctorului Gross*, pictată în 1875 se află în Philadelphia Museum of Art, iar *Clinica doctorului Agnew* (1889), o altă lucrare semnată de artist este în Philadelphia în custodia Universității din Pennsylvania.

În teatrul secolului XX, experiența teatrului anatomic și a modelului compozițional rembrandtian este (re)activată de regizorul polonez Tadeusz Kantor, în cadrul seriei de *happening*-uri intitulate *Lecția de Anatomie Rembrandt* [*Lekcja anatomii wedle Rembrandta*, 1968], performate atât la Kunsthalle, în Nürnberg (1968), la Foksal Gallery în Varșovia (1969), la Dourdan, la nord de Paris (1971), cât și la Sonja Henie-Onstad Kunstcenter din Oslo (1971).

Durata *happening*-ului era de aproximativ o oră și urmărea prezentarea procesului disecției, în decursul căruia anatomia veșmântului era (de)construită bucată cu bucată, strat cu strat. Kantor, în rolul doctorului Tulp, performa actul de disecție asupra unei persoane întinse pe o masă, așa cum este redat în faimoasa pictură a lui Rembrandt. Astfel, tabloul funcționa ca referința culturală și estetică. În timp ce „opera” asupra „subiectului”, Kantor le oferă participanților la

---

*eveniment* explicații sub forma unor comentarii (*aparteuri*), oprindu-se asupra câtorva detalii și obiecte găsite asupra „subiectului”. În final, din inventarul de obiectele găsite (nasturi, un ou, fâșii de hârtie, periuța de dinți, chei etc.), Kantor (re)organizează structuri compoziționale noi, numite *ambalaje* (*ambalaj*). Acestea erau realizate din resturile textile dezamblate, rămase în urma procesului (de)construcției, ce sunt apoi lipite și fixate în cuie pe câteva panouri din lemn.

Același procedeu (de)construcție-construcție îl întâlnim în spectacolul *Regele Lear*, montat în 1980 de regizorul american Peter Sellars (n. 1957). Seară de seară, într-un gest sisific, o mașină marca Lincoln Continental (castelul său), simbol al puterii lui Lear – imagine a destrămării regatului său –, era demontată bucată cu bucată până la șasiu.

## 5.2. STELARC: CORPUL EXTINS

Stelarc, unul dintre cei mai radicali artiști performativi ai secolului XX, cu o evoluție de peste patru decenii în câmpul *experimentului* artistic, surprinde prin modalitatea controversată a expresiei artistice adoptată, prin transgresarea limitelor fizice ale corpului uman.

Stelarc a influențat radical teritoriul artelor performative, aducând în prim-plan idei îndrăznețe despre ce (mai) înseamnă să fii uman într-un context marcat de o tehnologie în continuă expansiune, o lume a avatarurilor și a roboților, anticipând discursul contemporan despre post- și transumanism. Totodată, (re)pune în discuție un subiect complex și totodată controversat legat de limitele expresiei artistice, de

---

responsabilitatea față de subiectul reprezentat și de provocările etice care însoțesc *experimentele* artistice.

Arta sa ne obligă să chestionăm și să (re)evaluăm continuu limitele între natural și artificial; între autonom și controlat; între limitele expresiei artistice recunoscute și *experiment*; între libertatea de expresie față de subiectul reprezentat și constrângerile normative estetice; între responsabilitatea față de propriul program estetic și impactul asupra publicului.

Stelarc abordează corpul uman ca pe un câmp *experimental*, ale cărui granițe pot fi extinse dincolo de limitele sale naturale. Performanțele sale provocatoare investighează ideea limitelor biologice ale umanului, a identității, a libertății și a intruziunii tehnologiei, anticipând multe dintre dezbaterile actuale privind interacțiunea dintre om și tehnologie.

În viziunea lui Stelarc, corpul nu mai este un organism static, clar definit de biologia sa, ci poate fi reconfigurat, augmentat, adaptat, hibridizat prin intermediul tehnologiei și al intervențiilor chirurgicale. În viziunea sa, tehnologia își asumă un rol mai invaziv în organism, dincolo de necesitatea medicală. Această practică subliniază ideea de corporalitate în era digitală, unde limitele între carne, mașină și date devin fluide.

Lucrările sale, multigene și multiforme, șocante prin felul în care sunt expuse publicului, sunt o reflecție profundă asupra modului în care evoluția tehnologică influențează existența umană.

Proiecte performative precum *A treia Ureche* [*Third Ear*, 1996] sau *A treia mână* [*Third Hand*, 1979–1998], un exoschelet mecanic, sunt manifestări ale viziunii sale despre un viitor în care nanotehnologia va coloniza și (re)configura radical corpul uman. Prin sondarea, extinderea, modificarea, suspendarea și împingerea limitelor corpului, Stelarc investighează potențialitățile corpului, „un organism vulnerabil,

---

extrem de fragil, friabil”. Dar tocmai această fragilitate, permeabilitate, devine subiectul *experimentelor* sale artistice, în care corpul este expus unor situații extreme, cu intenția de a-i explora și totodată de a-i extinde limitele sale biologice finite.

În felul său unic, inimitabil, Stelarc continuă să (de)construiască și să transcendă diverse reprezentări estetice ale artei. Astfel, (re)pune în discuție actul creativ, ca proces de cunoaștere, dar și rolul artistului și poziția socială „Ca artist, ceea ce este important nu este afirmarea și confirmarea, ci interogarea (limitelor). Să generezi ambivalență și incertitudine.”

În discursul performativ al lui Stelarc, coabitează o multitudine de metafore ale corpului: *corpul-simbol*, *corpul-actant*, *corpul-manifest*, *corpul-absent*, *corpul-mașină*, *corpul-cyborg*, *corpul-bionic* etc.

Imaginea corpului uman fragilizat, friabil, segmentat, dispersat domină imaginarul oniric suprarealist, fiind asociat de Jacques Lacan viziunilor apocaliptice din universul pictural al lui Hieronymus Bosch.

Aici, ca într-un gigant malaxor, pictorul amestecă membre, fragmente anatomice, organe ale corpului uman. La rândul său, Artaud își dorea să pună „stăpânire pe anatomia umană și prin intermediul ei să se vindece”, notează Eslin. În viziunea artaudiană, teatrul este singurul loc din lume [...] capabil să influențeze direct anatomia, iar în timpul unor episoade nevrotice, profund senzuale [...] să atace senzualitatea de bază prin acele mijloace fizice cărora ea nu le mai poate opune rezistență.”<sup>184</sup>

---

<sup>184</sup> Artaud, Antonin, *Teatrul și dublul său*, traducere de Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu, postfața și selecția textelor de Ion Vartic, ediție îngrijită de Marian Papahagi, Editura Echinoc, Cluj-Napoca, 1997, p. 34.

---

Finalul secolului XX aduce un nou val în teatru, reprezentat de dramaturgii britanici Philip Ridley și Phyllis Nagy, Anthony Neilson, Mark Ravenhill: *Să cumperi și să...* [*Shopping and Fucking*, 1996]; *Câteva polaroide explicite* [*Some Explicit Polaroids*, 1999]; *Faust e mort* [*Faust is Dead*, 1997] sau Sarah Kane<sup>185</sup>, Tracy Letts, Harry Gibson, Naomi Wallace, Jez Butterworth, Simon Block, David Eldridge, Nick Grosso, Patrick Marber, Che Walker, Richard Zajdlic, Joe Penhall, Judy Upton, Martin McDonagh, Rebecca Prichard, dar și de germanii Marius von Mayenburg și Thomas Jonigk, care au produs un adevărat cutremur în lumea teatrală, *experimentând* forme controversate de teatralitate, care exacerbează imaginea corpului disecat, abuzat, violentat.

Creațiile lor transgresează limitele convenționale ale teatrului, aducând în prim -planul discursului scenic o lume marcată de violență și abuz, în care corpul actantului devine un simbol al suferinței, fragilității umane, degradării morale, provocând un puternic răspuns emoțional din partea publicului.

---

<sup>185</sup> Sarah Kane se sinucide în anul 1999, la doar 28 de ani, la patru ani de la prima reprezentație a piesei *Blested*, de la Royal Court Theatre, alăturându-se astfel, galeriei de „sinuciși ai societății”, din care fac parte Michelangelo Caravaggio (1571–1610), Vincent van Gogh (1853–1890), Maurice Utrillo (1883–1955), Jackson Pollock (1912–1956).

---

### 5.3. EXPERIENȚA *BUTŌ*

„Pentru mine, *butō* nu este o școală, ci o călătorie și un loc în care învăț despre invizibil. În momentul nașterii dansului, *experimentez* uniunea minții și trupului și îmi depășesc eul minuscul pentru a simți o mare forță, o mare iubire.”

– Natsu Nakajima

#### 5.3.1. Între Occident și Orient

Așa cum am văzut în capitolele anterioare, marii reformatori ai artei teatrului din secolul XX îi reproșau teatrului occidental faptul că s-a îndepărtat de rădăcinile sale, abandonându-și funcția primară.

Supunerea excesivă față de canoanele estetice a condus la eliminarea dimensiunii vii, spontane a actului teatral, improvizația, care a fost substituită de timpul repetiției. Jacques Lecoq susține că uneori improvizația este confundată cu exprimarea liberă. „Or, cel care se exprimă nu se află neapărat într-o situație de creație. Firește, idealul ar fi ca el să creeze și să se exprime în același timp, acesta ar fi marele echilibru. Din păcate, mulți se exprimă, se «lasă purtați» de moment și uită că nu trebuie să fie singurii care trebuie să simtă plăcere: mai e și publicul!”<sup>186</sup>

---

<sup>186</sup> Jacques Lecoq, Jean-Gabriel Carasso, Jean-Claude Lallias, *Corpul poetic. O pedagogie a creației teatrale*, traducere din franceză de Raluca Vida, Colecția „Prezențe și Metode”, Editura ArtSpect, Oradea, 2009, p. 23.

---

Tendința de recuperare a valorilor tradiției teatrale, printr-o preocupare constantă de (re)activare a fondului mitologic, ritualic, a experienței șamanice, a expresiei arhaice și a teatrului popular, depășește granițele spațiului cultural occidental. Această direcție nu este doar apanajul creatorilor de teatru din Occident, ci se manifestă puternic și în alte culturi, ilustrând o dorință comună de a (re)veni la esențele originare ale expresiei umane.

În teatrul Occidentului, figuri marcante precum Antonin Artaud, Jerzy Grotowski și Eugenio Barba au jucat un rol fundamental în investigarea universului mitologic și în explorarea dimensiunii ritualice a actului teatral. Creațiile lor au contribuit la (re)definirea convențiilor scenice, exercitând o influență profundă asupra diverselor forme de artă și de spectacologie la nivel global. La un nivel profund, demersul lor artistic a urmărit articularea unei forme de expresie capabile să (re)activeze energiile originare, primare ale ființei umane.

În *Teatrul și dublul său*, Artaud propune o formă de teatru visceral, „care face apel la simțuri, la nervi”. Un teatru care provoacă o reacție fizică, tulbură, zdruncină conștiințe, scoțând la suprafață stări și sentimente reprimite: frica, dorința, suferința etc. „Teatrul – spune Artaud – este mai întâi ritual și magic, legat de anumite forțe.”<sup>187</sup>

Prin (re)întoarcerea la originile sacre ale teatrului, la formele sale ancestrale ritualice, Artaud urmărea să creeze o experiență unică și totodată să exploreze straturile cele mai profunde ale ființei umane. Astfel, Artaud imaginează o scenă unde limbajul gesturilor,

---

<sup>187</sup> Antonin Artaud, „Teatrul și ciuma”, în *Teatrul și dublul său*, traducere de Diana Tihu-Suciu și Voichița Sasu, ediție îngrijită de Marian Papahagi, Editura Tracus Arte, București, p. 197.

---

mișcarea și intensitatea emoțională predomină în fața cuvântului rostit.

„Pentru Artaud, (re)descoperirea originilor se confundă cu căutarea unui punct de plecare, a unui principiu de orientare necesar actului de creație. Artaud a pus în modul cel mai radical în discuție o anumită estetică teatrală, în numele (re)venirii la un străvechi *praxis*, efectiv și eficient, al semnelor.”<sup>188</sup>

Artaud ne amintește că „Teatrul este oriental”, o perspectivă împărtășită de numeroși creatori și reformatori ai teatrului, precum Appia, Craig, Artaud, Brecht, Meyerhold, Brecht, Copeau, Grotowski, Barba, Brook, Schechner, Mnouchkine, Zarrilli, Wilson, Lepage, care au fost profund influențați de tradițiile culturale ale Orientului, văzut ca „leagănul teatrului”.

„Nici scena antică, nici teatrul popular din vremea lui Shakespeare nu aveau nevoie de decorul pe care această luptă pentru iluzie o cere azi [...] Același lucru era valabil și în Japonia medievală, în piesele Nō, cu ceremoniile lor rafinate, în care mișcarea, dialogul și cântul erau toate rigid stilizate.”<sup>189</sup>

Ariane Mnouchkine remarca, la rândul ei, influența semnificativă pe care tradițiile teatrale orientale au exercitat-o asupra evoluției teoriei și practicii teatrale în secolul XX. „Teatrul Occidentului – susține ea – a creat texte magnifice (Eschil, Shakespeare, Molière), pe care le-a transformat în spectacole. Dar teatrul oriental este arta actorului [...] Orientul știe ce înseamnă un actor.”<sup>190</sup>

---

<sup>188</sup> Monique Borie, *Antonin Artaud. Teatrul și întoarcerea la origini. O abordare antropologică*, traducere de Ileana Littera, Editura Polirom, Iași, 2004.

<sup>189</sup> Braun Edward, *Meyerhold on Theatre*, Eyre Methuen, Londra, 1986, pp. 99–100.

<sup>190</sup> Maria Shevtsova, *Sur la Ville parjure – Un théâtre qui parle aux citoyens: entretien avec Ariane Mnouchkine*, apărut în *Alternatives Théâtrales*, nr. 48, 1995, p.72.

---

Producțiile Arianei Mnouchkine integrează experiența teatrului *kabuki*, *nō*, *bunraku*, *kathakali*, reflectate în modul specific de mișcare a actorilor, cu genunchii flexați și picioarele depărtate, dar și de mișcare a ochilor, a mâinilor și a degetelor. De fapt, așa cum preciza Copeau, „actorul [occidental] caută totul în Orient. În egală măsură mitul și realitatea, interioritatea și exterioritatea și acea faimoasă autopsie a inimii prin intermediul corpului.”

Pentru Jerzy Grotowski, teatrul este o formă de experiență sacră, atât pentru actor, cât și pentru public. Esența actului teatral nu rezidă în perfecțiunea formei exterioare, în spectacolul decorurilor fastuoase, ci în întâlnirea autentică cu tine însuși și cu celălalt. Totodată, teatrul reprezintă un act de purificare, care amintește de ritualurile primordiale și de practicile șamanice. Așanumitul proiect „Drama obiectivă” viza explorarea modului în care dansurile, cântecele și incantațiile care aparțin diverselor ritualuri influențează corpul, generând stări de auto-conștientizare. În acest context, accentul era pus pe „asimilarea riguroasă a unor acțiuni specifice, proprii sistemelor de reprezentare care aparțin orientului, care trebuiau însușite și executate cu maximă precizie”, precizează Shomit Mitter.

La rândul său, Eugenio Barba a explorat intersecția dintre tradițiile teatrale aparținând unor culturi diferite din Asia, Africa și America Latină, recuperând forme de teatru popular și practici spirituale străvechi. Barba urmărea să se (re)întoarcă la mijloacele fundamentale ale expresivității umane, pentru a surprinde și a înțelege esența mecanismelor expresivității scenice, forța prezenței actorului, dar și intensitatea comunicării cu publicul. Barba a fost fascinat de modul în care formele tradiționale de teatru și dans, precum *nō*, *kyōgen*, *odissi*,

---

*bhāratanāṭyam*, *chhou*<sup>191</sup> folosesc tehnicile corporale (mișcarea, gestul, prezența etc.), pentru a crea un limbaj scenic universal, care transcende barierele de comunicare, fiind totodată, profund ancorat în specificitatea sa culturală.

În Orient, de exemplu, *butō* rezonează cu aceleași preocupări pentru (re)descoperire a gestului arhaic și a practicilor ritualice. Această convergență dintre Occident și Orient ilustrează o dorință comună de a (re)descoperi și (re)valoriza elementele fundamentale ale fondului mitologic, a culturii tradiționale și a energiilor creatoare primordiale, folosind limbajul corporal și teatral pentru a explora dimensiunile profunde ale umanității. Astfel, tendința de (re)valorizare a tradițiilor arhaice și mitologice devine un fenomen universal, care traversează granițele culturale, oferind un spațiu de întâlnire a spiritualității occidentale cu cea orientală.

---

<sup>191</sup> *Odissi* reprezintă o formă clasică de artă performativă de tip dans-dramă din India, caracterizată prin integrarea coerentă a mișcării corporale, a expresivității [*abhinaya*] și a gesticii codificate [*mudra*], în scopul transmiterii unor narațiuni mitologice, mesaje spirituale sau poezii devoționale, preluate din textele sacre ale tradiției hinduse.

*Bhāratanāṭyam*, cunoscut și ca *Bharatanatyam*, reprezintă unul dintre cele opt stiluri consacrate ale dansului clasic indian. Având origini strâns legate de cultura templului din sudul Indiei, această formă performativă este fundamentată teoretic în tratatul clasic *Natya Shastra*. Repertoriul său coregrafic se axează pe transpunerea unor teme religioase și idei spirituale.

*Chhou* este o formă de dans tradițional Indian sincretic, originar în regiunile estice ale Indiei, care îmbină tradiția artelor marțiale cu folclorul și experiența performativă a vechilor comunități tribale din regiune. În mod tradițional, dansul *Chhou* este interpretat exclusiv de trupe masculine, *Chhou* este prezentat cu precădere în cadrul sărbătorilor tradiționale, fiind un element central al festivalului de primăvară *Chaitra Parva*, care implică participarea întregii comunități (v. *Glosar de termeni*).

---

La finele secolului XIX, teatrul japonez a inițiat, cu o intensă preocupare pentru modernizare, un proces de reformă orientat spre dezvoltarea unui teatru modern, inspirat de structurile și practicile teatrului occidental. Astfel, la începutul secolului XX, artiștii niponi au *experimentat* noi formule de teatru, derivate din forma fixă a teatrului *kabuki*, creând *shin-kabuki*. Ideile reformatoare au condus la introducerea în spațiul nipon a dramei, la adoptarea convențiilor de joc occidentale și a esteticii realiste, care au dat naștere unei noi forme de exprimare teatrală – *shingeki*.

Originea *shingeki* este legată de programul reformator al diverselor companii și mișcări teatrale din 1909, precum *Shin-bungei Kyōkai* („Noua Asociație Literară”), *Shin-Geijutsuza* („Noua artă a teatrului”), *Jiyū Gekijō* („Teatrul Liber”). *Shingeki*, sau „noua dramă”, a marcat începutul dramei japoneze moderne.

Într-un interviu publicat în revista *The Drama Review*, dramaturgul Kawamura Takeshi descrie *shingeki* ca fiind o manifestare reprezentativă a unei „forme de auto-aversiune caracteristică culturii japoneze”. El evidențiază tendința mimetică a acestui curent, care în faza sa incipientă (mimetică) a condus la adoptarea fără discernământ a modelului occidental, fapt care a condus la exagerări absurde (purtarea perucilor blonde sau ridicarea artificială a nasului de către actori). Cu toate acestea, *shingeki* a avut un impact major asupra scenei teatrale japoneze, jucând un rol fundamental în (re)configurarea și modernizarea teatrului japonez. *Shingeki* a fost, de asemenea, responsabil și pentru (re)apariția femeilor pe scenă, traducerea multor piese străine în japoneză, precum *Unchiul Vania*, *Livada de vișini* de Cehov, *Strigoii* de Ibsen, *Iulius Caesar* de Shakespeare etc., și a contribuit

---

decisiv la conturarea dramei moderne vorbite în limba japoneză.<sup>192</sup>

În încercarea permanentă de (re)formare a teatrului, s-a trasat o nouă direcție estetică în teatru, „școală nouă”, sau *shinpa*<sup>193</sup>, care a încercat să fuzioneze teatrul cu cinematografia.

Spre deosebire de *shingeki*, *shinpa* și *shin-kabuki* nu avut niciodată anvergura unei mișcări teatrale autentice. Încercările de „modernizare” a teatrului japonez din perioada Meiji într-o perioadă în care arte cu tradiție de secole, precum *nō*, *kabuki* și *nihon buyō*, se aflau într-o stare letargică. Înstrăinat de propria origine și de gustul publicului larg, teatrul japonez va explora noi structuri dramatice, modalități de interpretare și universuri scenice conceptuale, noi „lumi” cunoscute sub denumirea de *sekai*<sup>194</sup>.

Apoi, începând cu anii '60, practicantii teatrului *angura* (teatrul *underground*) s-au distanțat critic de *shingeki*, denunțând dependența față de paradigmele culturale occidentale, dar și asocierea acestuia cu eșecul proiectului liberal postbelic, cristalizat simbolic în contextul protestelor împotriva „Tratatului de

---

<sup>192</sup> Tatsumi Hijikata, „To Prison”, *The Drama Review*, vol. 44, nr. 1 (T 165), primăvara anului 2000, MIT Press, pp. 44–45 (traducerea noastră).

<sup>193</sup> *Shinpa*, sau „școală nouă”, este o formă de teatru apărută în Japonia la sfârșitul secolului XIX, în opoziție cu formele tradiționale de teatru japonez *nō*, *kabuki*. Originile sale datează de la o formă de teatru agitatoric, propagandistic, promovat de Otojiro Kawakami și Sadanori Sudo, simpatizanți ai mișcării liberale Jiyūtō. *Shinpa* aduce în prim-plan povești melodramatice despre femei vulnerabile, victime ale prejudecăților sociale (v. *Glosar de termeni*).

<sup>194</sup> Termen întâlnit în teatrul *kabuki*. *Sekai* este asociat cu tema generală, care trasează cadrul de bază, universul piesei. *Sekai* era folosit pe scară largă în tehnica *kakikae* („rescrierea”) din *kabuki* (v. *Glosar de termeni*).

---

Cooperare Mutuală și Securitate” dintre Japonia și Statele Unite.

*Angura*, iar mai apoi *butō* au contribuit la edificarea unor forme de spectacol centrate pe corporalitate, cu intenția de a crea o mișcare artistică *experimentală* autentică, independent de programul estetic și de canoanele occidentale. Acest demers de recuperare a unei identități teatrale originare s-a desfășurat însă într-o perioadă de maximă efervescență culturală manifestată la nivel global, marcată de afirmarea avangardelor și de (re)configurarea geopolitică a ordinii culturale mondiale.

Pe acest fundal, unii creatori de teatru au început să se îndepărteze de programul estetic formulat de mișcarea *Angura*, în special la ideea statuării unui „corp japonez” reprezentativ și a afirmării unei conștiințe naționale omogene, în favoarea unei estetici eclectice și a unei viziuni conceptuale<sup>195</sup>.

O altă formă de reacție vehementă împotriva *shingeki*, precum și a noilor expresii teatrale și artistice care marcau peisajul cultural occidentalizat al Japoniei postbelice a fost reprezentată de *ankoku butō*.

Apărută în Japonia turbulentului și fascinantului deceniu șase al secolului trecut, *ankoku butō* a criticat pierderea esenței spiritului nipon (*kokutai*), a identității culturale (*yamato damashii*), dar și a „agresiunii indirecte” a democrației postbelice (*Sengo minshushugi*), a corupției din mediul universitar, a conformismului, a consumerismului și mediocrității în care se complăcea societatea niponă după cel de-Al Doilea Război Mondial.

Cuvântul „*butō*”, numele generic asociat genului, a apărut ca *ankoku buyo* la începutul anilor '60. *Ankoku* înseamnă „întuneric total”, iar *buyo* este un termen care

---

<sup>195</sup> <https://muse.jhu.edu/pub/6/article/32987>.

---

desemnează dansul, fiind folosit în construcția mai multor concepte: *gendai buyo*, „dans modern” sau *koten buyo*, „dans clasic”.

Termenul *butō* apare în diverse expresii compuse, precum *butō-kai*, care desemnează „dansul de bal european”, sau *shi no butō*, ce se referă la „dansul european medieval al morții”. Așadar, termenul *butō* face trimitere, în mod tradițional, la forme de dans de origine occidentală.

În a doua jumătate a anilor '60, *ankoku buyō* a cunoscut un accelerat proces de (re)formare și totodată de consolidare, conturându-se treptat sub denumirea de *ankoku butō*.

Hijikata, figură centrală în dansul și teatrul nipon al secolului XX, despre care dansatoarea Natsu Nakajima susținea că a fost „un geniu coregraf, regizor, strateg, gânditor și un fel de șaman<sup>196</sup>, a dezvoltat stilul de interpretare cunoscut sub numele de *butō*.

„Hijikata era ca Picasso. În fiecare sezon, își schimba stilul de lucru, ca un cameleon. Aceasta explică parțial de ce discipolii săi au dezvoltat stiluri de lucru atât de diferite”, remarca Nakajima. Părăsind, la vârsta de 23 de ani, regiunea natală, Tōhoku, Hijikata a experimentat un mare șoc când a ajuns în Tokyooul modern. La finele anilor '50, timp de un deceniu, a avut o serie de colaborări cu arhitecți, fotografi<sup>197</sup>, regizori, artiști vizuali și performativi, *experiență* care a condus la cristalizarea metodei *butō*. Noua metodă de dans

---

<sup>196</sup> Natsu Nakajima, în prelegerea „Anouku Butoh”, susținută la conferința „Spiritualitatea feminină în teatru, operă și dans”, la Universitatea Fu Jen, Taipei, în octombrie 1997, p. 1, [https://uwaterloo.ca/theatre-production-archive/sites/default/files/uploads/documents/nakajima\\_-\\_feminine\\_spirituality\\_in\\_theatre\\_opera\\_and\\_dance.pdf](https://uwaterloo.ca/theatre-production-archive/sites/default/files/uploads/documents/nakajima_-_feminine_spirituality_in_theatre_opera_and_dance.pdf).

<sup>197</sup> Dintre fotografi, îi amintim pe Daidō Moriyama, Masahisa Fukase și Shōmei Tomatsu.

---

propune structuri coregrafice aflate la intersecția dintre artele performative și alte forme de artă.

În formele tradiționale japoneze de spectacol *nō* și *kabuki* nu a există nicio separare între teatru și dans. Ele sunt reprezentate și receptate ca forme de „*teatru total* [...]”, deși în Japonia, *butō* este clasificat drept dans, cred că Hijikata l-a conceput ca pe un «teatru total»<sup>198</sup>, remarca Natsu Nakajima. Hijikata a creat termenul *ankoku butō* pentru a desemna un dans cosmologic care s-a îndepărtat complet de dansurile existente și a explorat cea mai întunecată latură a naturii umane. Mai apoi, termenul *ankoku* a fost eliminat din *ankoku butō*, iar termenul *butō* a fost asociat mișcării. „Oricum ai putea numi asta, întuneric, spiritualitate sau chiar ceva fără formă, ceva ce nu poate fi exprimat în cuvinte, sau pur și simplu, inconștient, inexplicabil, cei distruși și dispăruți... de fapt vorbim despre ceva ce nu se vede. Ceva pe care Hijikata l-a numit *ankoku*.”

*Ankoku butō* relevă tensiunea dintre sinele autentic și presiunile exercitate de așteptările societății. În dansul *butō*, corpul dansatorului devine un câmp de confruntare între dorințele inconștiente, instinctele primare și constrângerile sociale. Intensitatea acestui conflict este transpusă scenic prin mișcări distorsionate și expresii corporale tensionate, care reflectă tumultul interior. Mișcările spasmodice ale trupurilor, gesturile necontrolate indică existența unui dezechilibru, sugerând o luptă interioară intensă, aproape viscerală. Întregul discurs nonverbal, întreținut de o corporalitate exagerată, amplifică tensiunea scenică și contribuie la

---

<sup>198</sup> Natsu Nakajima, în prelegerea „Anouku Butoh”, susținută la conferința „Spiritualitatea feminină în teatru, operă și dans”, la Universitatea Fu Jen, Taipei, în octombrie 1997, p. 3, [https://uwaterloo.ca/theatre-production-archive/sites/default/files/uploads/documents/nakajima\\_-\\_feminine\\_spirituality\\_in\\_theatre\\_opera\\_and\\_dance.pdf](https://uwaterloo.ca/theatre-production-archive/sites/default/files/uploads/documents/nakajima_-_feminine_spirituality_in_theatre_opera_and_dance.pdf).

---

conturarea unei atmosfere dense, marcate de un dramatism feroce.

Primele spectacole de *butō*, denumite adesea *dance experience* datorită caracterului visceral, au avut un impact puternic, creând controverse. Experimental, total diferit față de formele tradiționale de dans japonez sau occidental, *butō* a devenit cunoscut ca *ankoku butō* – „dansul întunericului”.

*Butō* îmbină elemente de teatru (măști grotești, scenografii suprarealiste) și tehnici corporale, coregrafii avangardiste, diametral opuse față de modelele canonice, specifice dansului tradițional nipon, sau față de formulele comune spațiului european.

*Butō* integrează în mod organic elemente teatrale și dans, dar într-o manieră care nu respectă structurile convenționale. Această relație simbiotică oferă o dimensiune unică, în care corpul uman devine un instrument pentru exprimarea emoțiilor și a temelor fundamentale ale existenței. *Butō* este, în accepțiunea lui Hijikata, „tehnica de a capta lucruri tenebroase, obscure”.

Pentru a dansa *butō*, trebuie să înțelegi mecanismul intern care guvernează materia și energia. Acesta presupune înțelegerea în profunzime a universul uman, modelat de stări psihologice, emoționale, pulsioni fiziologice, astfel încât acestea să poată fi transpuse ulterior, în „partituri” coregrafice, prin *butō*.

*Kinjiki*, prima reprezentație *butō*, avea la bază romanul autobiografic *Culorile interzise* [*Kinjiki*, 1958] al scriitorului Yukio Mishima. Pus în scenă în 1959, *Kinjiki* a provocat reacții viscerale de respingere din partea publicului, atât din cauza violenței expresiei coregrafice și a stilului excesiv, cât și din cauza conținutului tematic abordat. Hijikata a folosit mișcări corporale provocatoare pentru a sonda teme și zone tabu, dar și aspecte tenebroase ale psihicului uman

---

(anxietăți, impulsuri refulate, dorințe nemărturisite și suferințe reprimare).

Despre *butō*, Bonnie Sue Stein scria în studiul *Butō: Acum douăzeci de ani eram smintiți, murdari și nebuni* [*Butō: Twenty Years Ago we Were Crazy, Dirty and Mad*, 1986] că reprezintă o formă de spectacol „provocator, agitator, fizic, erotic, grotesc, violent, nihilist, misterios și cathartic”.

Descrisă drept „«avangardă murdară», practica *butō* exploatează materiale dezgropate și scoase la lumină [...] percepute ca abjecte și condamnabile: detritusul anatomic și maladiul, transsexualitatea și imageria homosexualității masculine”<sup>199</sup>.

### 5.3.2. Corpul care devine

Hijikata a folosit corpul performerului ca pe o materie maleabilă pentru a aborda teme precum moartea, sexualitatea, violența și alienarea într-un mod foarte personal și visceral. Gestul său controversat a fost perceput ca un afront adus sensibilităților tradiționale nipone. Prin încălcarea normelor estetice și morale ale dansului și teatrului tradițional, Hijikata a revoluționat scena artistică japoneză.

*Kinjiki* a marcat nașterea unei noi forme de artă, iar mai apoi, a unui fenomen – *butō*. Astfel, *butō* devine sinonim cu *experimentul* și explorarea corporalității, cu exacerbarea grotescului și cultivarea tabuului într-o manieră radicală, dar totuși profundă.

La un an după *Kinjiki*, Hijikata a creat *Devine* [*Diviinu sho*, 1960], un solo gândit pentru dansatoarea

---

<sup>199</sup> Stephen Barber, *Hijikata: Revolt of the Body*, Solar Books, Washington, D.C., 2010, p. 54 (traducerea noastră).

---

Ohno Kazuo, o altă fondatoare a dansului *butō*, partitura coregrafică avea la bază *Cânturile lui Maldoror* de Lautréamont, cu a cărui „poetică a cruzimii” și estetică a urâtului rezona. Numit de André Breton „profetul suprarealiștilor”<sup>200</sup>, iar de André Gide „paznicul porților literaturii de mâine” – Lautréamont face parte din categoria *poètes maudits*.

Recunoscut pentru creațiile sale care anticipau suprarealismul și pentru tonul sumbru, grotesc, Lautréamont explorează teme precum suferința, dualitatea și lupta împotriva normelor sociale. „Sunt unii care scriu spre a capta aplauzele oamenilor, cu ajutorul a nobile însușiri ale inimii pe care închipuirea le născocoște sau pe care ei pot să le aibă... Eu mă slujesc de geniul meu spre a zugrăvi desfătarea cruzimii! Desfătări nu trecătoare, prefăcute, ci care au început cu omul și vor sfârși cu el. Oare geniul nu se poate uni cu cruzimea în hotărârile tainice ale Proniei? Sau, pentru că ești crud, nu poți avea, oare, geniu? Se va vedea dovada în cuvintele mele; nu ține decât de voi să mă ascultați, dacă vă învoiți”, afirmă Lautréamont.

Despre dansatorul *butō*, artistul performativ Michael Sakamoto spune că „este propriul său semn.

---

<sup>200</sup> Scriitorul francez Philippe Soupault a descoperit un exemplar din *Cânturile lui Maldoror* într-o librărie pariziană. În 1924, odată cu apariția primei ediții a *Manifestului suprarealismului*, André Breton menționa: „Cu *Cânturile lui Maldoror* s-a născut suprarealismul. Exemplele mai vechi pot fi urmărite doar până în vremea profeților și a oracolelor.” (v. *Manifestul suprarealismului*) Alături de Charles Baudelaire și Arthur Rimbaud, Lautréamont fost recunoscut ca un precursor direct al suprarealismului. *Cânturile lui Maldoror* a inspirat mulți artiști ai avangardei: pe Louis Aragon, André Breton, Philippe Soupault, Man Ray, Salvador Dalí, René Magritte, Max Ernst, Victor Brauner, Joan Miró, Yves Tanguy, Amedeo Modigliani, Wolfgang Paalen, Roberto Matta ș.a. În 1940, Breton l-a introdus în selecția celor 50 de autori care apar în *Antologia umorului negru*.

---

Corpul lui plin de contorsionări, deformări și perversiune construiește o sintaxă a unei «corporeal personae» în loc și timp. Chipul lui e impregnat de zâmbete, încruntări, chicoteli, strâmbături, rânjete, lacrimi și rugăciuni. Știe că publicul privește”<sup>201</sup>.

„Nu există altă sursă de frumusețe decât rana, singulară, diferită pentru fiecare, ascunsă sau vizibilă, pe care fiecare om o păstrează în sine și unde se retrage când vrea să părăsească lumea pentru o singurătate temporară mai profundă. [...] *Jean Genet* vedea în arta lui *Giacometti* intenția descoperirii acestei răni secrete a fiecărei ființe și chiar a tuturor lucrurilor, astfel încât să le lumineze.”<sup>202</sup>

Hijikata se ferea să folosească cuvântul „spiritualitate”, preferând în schimb să își construiască coregrafic *butō* în jurul conceptului *yami* [„întuneric”, „umbră”]. Îi plăcea să folosească cuvântul *yami* („întuneric umbră”), deoarece evocă o stare marcată de contradicții și iraționalitate, apropiată de „Haosul începutului etern”<sup>203</sup>.

Privită din punct de vedere al dualismul occidental, spiritualitatea apare a fi superioară materialului, trupului. *Ankoku butō* este profund influențat de filosofia răsăriteană a unității corp-minte, corp-inimă.

---

<sup>201</sup> Michael Sakamoto, „Empire of Prisons: Reading Roland Barthes and Hijikata Tatsumi in the animus of laughter”, în *Liminalities: A Journal of Performance Studies*, vol. 16, nr. 4, 2020, p. 23.

<sup>202</sup> Jean Genet, Charlotte Mandell, *Fragments of the Artwork*, Stanford University Press, Stanford, 2003.

<sup>203</sup> Natsu Nakajima, în prelegerea „Anouku Butoh”, susținută la conferința „Spiritualitatea feminină în teatru, operă și dans”, la Universitatea Fu Jen, Taipei, în octombrie 1997, p. 3, [https://uwaterloo.ca/theatre-production-archive/sites/default/files/uploads/documents/nakajima\\_-\\_feminine\\_spirituality\\_in\\_theatre\\_opera\\_and\\_dance.pdf](https://uwaterloo.ca/theatre-production-archive/sites/default/files/uploads/documents/nakajima_-_feminine_spirituality_in_theatre_opera_and_dance.pdf).

---

„Deținem credința asupra întregului corp și viziunea asupra „corpului ca scenă a unei vieți pline.”<sup>204</sup> Această abordare holistică stă la baza expresiei din *butō*, unde dansatorii nu doar își mișcă trupurile, ci își exprimă trăirile, conectându-se cu straturile profunde ale ființei lor, transformând mișcările în imagini ale emoțiilor ascunse. Corpul devine un mediu prin care mintea și emoțiile sunt exteriorizate. „În corpul nostru există ceva care uneori rățăcește, alteori iese la suprafață”, spunea Hijikata. El propune și conceptul *ma*, înțeles ca „spațiul dintre”, care permite transformarea alchimică a imaginilor, stărilor, experiențelor și sinelui, în *butō*. Trecând prin *ma*, dansatorii *butō* (*butō-ka*) trezesc stări autoreflexive, atât în ei înșiși, cât și în conștiința publicului. *Ma* nu este doar un concept perceptiv și spațial, ci și o stare de spirit situată „pe prag”.

În eseu *Material Interior/Material* [*Naka no sozai/Sozai*, 1952], Hijikata își descrie parcursul său ca artist, marcat de *experiența* cu baletul clasic, dansul flamenco<sup>205</sup> și dansul expresionist german (*Neue Tanz*)<sup>206</sup>, dar și de interacțiunile cu grupul avangardiștilor. Acestea au condus la descoperirea conceptului de „material” care i-a modelat concepția și practica de dans, transformată în metoda *butō*.

Influențat de scrierile lui Jean Genet, Antonin Artaud și Georges Bataille, Arthur Rimbaud,

---

<sup>204</sup> Natsu Nakajima, în prelegerea „Anouku Butoh”, susținută la conferința „Spiritualitatea feminină în teatru, operă și dans”, la Universitatea Fu Jen, Taipei, în octombrie 1997, p. 4.

<sup>205</sup> În 1977, a avut loc premiera spectacolului *Ra Aruhenchina-shō*, regizat de Hijikata și dedicat celebrei dansatoare spaniole Antonia Mercé (cunoscută sub numele de „La Argentina”, pe care o văzuse cântând în 1926).

<sup>206</sup> Hijikata a studiat dansul modern german (*Neue Tanz*, cunoscut în Japonia ca „dansul otravă”) cu Masumura Katsuko, Ando Mitsuko, discipolii lui Eguchi, iar Kazuo Ohno a studiat stilurile expresioniste cu Eguchi și cu Ishii Baku.

---

Lautréamont și de mișcarea suprarealistă, Hijikata a început să-și dezvolte în anii '60 propriul stil de dans, bazat pe mișcări stilizate care traduc în gest experiența sa din copilărie, trăită în provincia Tōhoku din nordul Japoniei.

Experiența războiului l-a afectat profund pe tânărul Hijikata și totodată a influențat generații întregi de artiști și scriitori japonezi. Creațiile lor reflectă anxietăți existențiale și complexitatea suferinței umane. În programul primului său recital, *Tatsumi dance Experience no kai*, din iulie 1960, ne dezvăluie detalii despre modul său de viață și filosofia care îl ghida în acea perioadă.

Un alt exemplu al colaborării a fost dat de excepționala afinitate cu fotografii japonez Eikoh Hosoe la realizarea albumului fotografic *Kamaitachi* (1969). Cartea ilustrează o serie de călătorii realizate de cei doi în nordul Japoniei, într-un sat de fermieri, pentru a pune în scenă câteva spectacolele de dans improvizate realizate în cooperare cu sătenii și inspirate de *kamaitachi*, demon mitologic care bântuie câmpurile și rănește fermierii cu secera.

Lumea paradoxală, violentă, dar sinceră și demnă a controversatului scriitor francez Jean Genet a acaparat atenția și imaginația lui Hijikata. Rebel și anarhist în cel mai înalt grad, Genet a respins aproape toate formele de angajare politică, de ordine și disciplină socială. „Am repudiat în mod categoric o lume care mă repudiase”, afirma Genet. Cu toate acestea, Genet este unul dintre puținii scriitori francezi care și-au văzut opera publicată încă din timpul vieții.

Asemenea lui Genet, Hijikata a încercat să-i aducă în prim-plan pe cei aflați la marginea societății. Acest spirit pe care l-a adoptat de la Genet se transferă politic în al său *butō*. Inspirat de experiența violentă a romancierului francez Jean Genet, Hijikata a scris *To*

---

*Prison*. „Pentru o societate orientată spre producție, folosirea fără scop a corpului, pe care eu o numesc dans, este un dușman mortal care trebuie să fie tabu.”

Hijikata susținea că dansul său împărtășește o rădăcină comună cu criminalitatea, homosexualitatea masculină, festivalurile și ritualurile, deoarece reprezintă „un comportament care își afișează în mod deschis lipsa de scop într-o societate dominată de logica productivității.”

### 5.3.3. Estetica corpului *butō*

Corpul alb, pilonul vizual central al dansului *butō*, dezvoltat în cea de-a doua jumătate a secolului trecut, face trimitere la puritatea creației primordiale; „fiecare om este alb pur la naștere”, remarca Kazuo Ohno. Dansatorul (*butō-ka*) Koichi Tamano, discipolul lui Hijikata Tatsumi, spune: „Vopsea albă este un costum care nu costă bani.” „Machiajul lui alb *butō* îi alunecă de pe piele, crusta unei răni în proces de vindecare.”

Ani la rând, Hijikata a compilat imagini și fotografii cu corpuri cu diformități în albume adnotate, studiind mișcări sau posturi ciudate. L-au interesat în mod deosebit corpurile marcate de poliomielită sau de *hibakusha*<sup>207</sup> ale victimelor războiului din 1945, mutilate prin iradiere sau arse în timpul bombardamentelor atomice de la Hiroshima și Nagasaki.

*Hibakusha* și descendenții lor continuă să fie stigmatizați de societate. Victime ale discriminării și ale

---

<sup>207</sup> Termenul japonez *hibakusha* [*hi*, „afectat”, *baku*, „bombă”, *sha*, „persoană”] se traduce prin sintagma „persoană afectată de o bombă” sau „persoană afectată de expunerea la radiații”. În sens larg, cuvântul îi desemnează pe cei afectați de bombardamentele atomice de la Hiroshima și Nagasaki din 1945.

---

ignoranței societății – care refuză să facă față acestor „relicve” ce le amintesc de un trecut mult prea dureros și rușinos –, *hibakusha* au perspective limitate a se integra în societate și de a-și întemeia o familie. În *Hibakusha: Supraviețuitorii de la Hiroshima and Nagasaki* [*Hibakusha: Survivors of Hiroshima and Nagasaki*, 1986], Gaynor Sekimori consemnează experiențele a douăzeci și cinci dintre cei peste o sută de mii de *hibakusha*, supraviețuitori ai bombei atomice: „Cât timp trăim, trebuie să purtăm crucea de a fi victime ale bombei atomice. Mergem pe o cale de spini atât fizic, cât și psihic. Mă rog pentru sufletele sutelor de mii care au murit în bombardamentul josnic.”<sup>208</sup> În acest context, un detaliu esențial merită subliniat: înainte ca pasta albă folosită de Hijikata să devină un element recunoscutibil în spectacolele de *butō* din întreaga lume, aceasta nu avea un rol pur decorativ, ci era aplicată cu intenția de a provoca, odată uscată, un disconfort fizic suplimentar<sup>209</sup>.

Despre victimele genocidului și ale exilului amintea și Ariane Mnouchkine în spectacolul *Et soudain, des nuits d'éveil*, din 1997. Ea precizează: „Când vorbim despre aceste culturi care dispar, de la Tibet la Cambodgia, vorbim despre bucăți din noi care dispar. Singura mea comoară este lumea. Nu sunt nici interesată, nici altruistă dacă îmi doresc să o avem cât mai puțin devastată posibil.”

Discipolii lui Hijikata sunt învățați detaliile transformării printr-un antrenament intens. Kamakura Nanako descrie un exercițiu predat de discipolul său,

---

<sup>208</sup> Gaynor Sekimori, *Hibakusha: Survivors of Hiroshima and Nagasaki*, Introducerea Naomi Shohnho, postfață de George Marshall, Editura Kōsei Publishing Company, Tokyo, 1986, p. 167 (traducerea noastră).

<sup>209</sup><https://imagessecondes.fr/index.php/2018/06/27/hijikata-ishii/>.

---

Ashikawa Yoko. Exercițiul, numit *mushikui*, le cere elevilor să-și imagineze insecte târându-li-se pe piele. Pe măsură ce exercițiul se dezvoltă, numărul de insecte crește treptat, iar performerii își dezvoltă abilitatea de a identifica fiecare „prezență” străină pe corpul lor. În cele din urmă, corpul este invadat de insecte și consumat din interior până când devine o carcasă. Exercițiul contribuie la extinderea capacității performerului de a-și controla corpul, atât fizic, cât și psihologic.

Barthes semnaleză această diferență fundamentală dintre actorul occidental și actorul oriental. Corpul actorului occidental, se vrea, potrivit lui Barthes, „a fi de esență fiziologică și nu plastică: e o colecție de organe, o musculatură de pasiuni, în care fiecare resort (voce, figură, gesturi) este supus unui fel de exercițiu gimnastic; dar printr-o răsturnare tipic burgheză, deși corpul actorului e construit după o clasificare a esențelor pasionale, el oferă fiziologiei alibiul unei unități organice, aceea a «vieții»: actorul este aici marioneta, în ciuda coerenței jocului său, al cărui model nu este tandrețea, ci doar «adevărul» visceral.”<sup>210</sup>

În *Hijikata Tatsumi: The Words of Butō*, Kurihara Nanako remarca faptul că „performerii *butō* se pot transforma în orice, de la un covor umed la un cer și pot chiar întruchipa universul, teoretic vorbind”<sup>211</sup>. În *Dancing into Darkness: Butō, Zen, and Japan* și *Dancing Identity: Metaphysics in Motion*, dansatoarea Sondra Horton Fraleigh, practicantă a *butō*, îl descrie ca fiind o artă a descompunerii și a anulării de sine, dar care

---

<sup>210</sup> Roland Barthes, *Imperiul Semnelor*, traducere de Alex. Cistelean, Colecția „Biblioteca deschisă”, Editura Cartier, București, 2007, p. 62.

<sup>211</sup> Kurihara Nanako, „Hijikata Tatsumi: The Words of Butoh”, în *TDR: The Drama Review*, vol. 44, nr. 1, 2000, The MIT Press, p. 16, <http://www.jstor.org/stable/1146810>.

---

nu conduce la distrugere, ci la transformare. Scopul este acela de a anula corpul fizic și, ulterior, de a-l abstractiza.

În analiza sa despre *butō* din *New York Times*, Anna Kisselgoff, subliniază aspectele profund tulburătoare și provocatoare ale acestei forme de dans avangardist, care include adesea imagini violente, înfățișează durerea și suferința. Astfel, „fiecare grup folosește imagini care sunt adesea violente, deoarece includ durere și suferință și fac trimitere la un teatru al revoltei”<sup>212</sup> și, desigur, la Artaud. Această trăsătură esențială evidențiază dimensiunea purificatoare a dansului *butō*, perceput ca o formă artistică *cathartică* și înțeles ca o reacție de răspuns la traume colective și individuale, precum și la clivaje sociale, politice și culturale ale Japoniei.

De altfel, criticii europeni au asociat esteticile teatrale violente și simbolistica dansului *butō* ca rezultante directe ale traumelor istorice ale umanității, amintind de națiuni precum Germania și Japonia, care au traversat momente-limită, care le-au (re)modelat sensibilitatea și conștiința națională.

Artiștii generează forme expresive care răspund nevoii de a face față unui prezent traumatizant și dorința de revoltă împotriva trecutului dureros. Așa cum am văzut, în cazul spațiului nipon, experiența devastatoare de la Hiroshima și Nagasaki a avut un impact psihologic profund asupra societății, contribuind la un sentiment de criză existențială, reflectată în dansul *butō*. Această criză se manifestă prin proliferarea excesului, atât corporal, cât și verbal. Toate coreografiile și *performance*-urile sale sunt întemeiate pe o formă extremă de expresie, menită să transgreseze limitele

---

<sup>212</sup> Anne Kisselgoff, *Review Dance; A Speeded-up Butoh, Without the Gloom*, *New York Times*, 24 oct. 1992, disponibil:<https://www.nytimes.com/1992/10/24/arts/review-dance-a-speeded-up-butoh-without-the-gloom.html>

---

corpului și pe cele ale convențiilor culturale tradiționale, refuzând să urmeze canoanele estetice clasice.

În *butō*, formele de expresie artistică fac apel la „instrumentarul” esteticii urâtului, dar și la imaginarul *ukiyo-e*, *manga* sau al universului burlesc. Expresiile exagerate, corpurile contorsionate, vulnerabile, supuse suferinței, vopsea albă, mânjită pe față și trup, creează o atmosferă grotescă, intens perturbatoare.

Într-un univers calcinat, suferința nu este ascunsă sau sublimată, ci este voit amplificată. Corpul devine mediul prin care tensiunile psihologice și emoționale sunt expuse în mod manifest, brutal de frust.

Acest tip de exprimare este frecvent legat de o situație de criză, o stare de alertă sau de un conflict interior, în care individul încearcă să elibereze sau să dezvăluie emoțiile reprimite.

Degradarea corporală simbolizează eroziunea interioară. Denudat de straturile sale exterioare și de identitatea construită, individul este în pericol să piardă contactul cu propria umanitate. Corpul său devine pânza pe care sunt expuse suferințele interioare.

În gravurile *ukiyo-e*, înfățișările grotești ale demonilor (*Oni*), ale spiritelor malefice (*Yurei* și *Onry*) sau ale creaturilor supranaturale (*Yōkai*)<sup>213</sup> care populează din universul mitologic și folclorul nipon se înscriu în estetica urâtului. Aici urâtul capătă o semnificație spirituală, simbolizând aspectele tenebroase ale existenței, pulsuri înăbușite, care se cer confruntate, distilate pentru a atinge purificarea.

---

<sup>213</sup> *Yurei* și *Onry* sunt spiritele celor care au murit în mod violent, măcinate de resentimente, și care nu și-au găsit liniștea. Motiv pentru care sunt asociate cu teroarea, frământarea psihologică și anxietatea. În tradiția japoneză, aceste spirite sunt înfățișate îmbrăcate în veșminte albe (culoarea funestă la niponi), cu fața albă, cu păr lung și negru.

---

Spre deosebire de cultura occidentală, unde urâtul sau diformul sunt asociate răului, în cultura orientului, urâtul este o ilustrare a naturii duale a lumii și, implicit, a complexității existenței. Prezența acestor ființe este necesară prin echilibrul pe care îl creează între: bine și rău, frumos și urât, echilibru și exces, dorințe și realitate, rațiune și emoție, ordine și haos.

Prin estetica sa, a urâtului, *butō* devine un vehicul prin care această tensiune este explorată, externalizată și exorcizată (în sensul dat de *catharsis*). Astfel, *butō* este un mijloc prin care artiștii au explorat coliziunea dintre tradiție și modernitate, dintre suferință și *catharsis*.

În mod similar, în arta contemporană, suferința este prezentată ca o formă de *catharsis*, un parcurs necesar prin care artistul și publicul se confruntă cu propria fragilitate emoțională și vulnerabilitate. Suferința (individuală sau colectivă) devine un catalizator al expresiei artistice. Conflictul interior este sondat în profunzime, adesea fără a căuta o rezolvare, ci mai degrabă o formă de cunoaștere și autocunoaștere.

În *performance*, prin explorarea fricii, a traumei, a alienării, a angoasei, arta contemporană creează spații de reflecție, în care publicul să poată să resimtă și să asimileze experiența emoțională prezentată. În acest fel, actul artistic se transformă într-un proces de purificare colectivă, stârnind reacții viscerale ce deschid calea către o introspecție profundă asupra condiției umane.

Arta contemporană transformă experiențe personale de suferință într-un limbaj universal. Suferința nu rămâne un simplu gest formal, înrămat și expus adeseori cu emfază, ci și un act de comunicare profundă, prin care artistul (re)configurează trasee, (re)creează punți între sine și ceilalți, între trauma individuală și memoria colectivă. Astfel, suferința nu mai este tratată ca un simplu subiect de reprezentare, ci devine un proces de confruntare și de eliberare, un liant

---

între indivizi și colectivități, între experiența personală și memoria afectivă a comunității.

În secolul XX, tradiția esteticii urâtului a fost explorată în *manga* și *anime* prin reprezentări grotești ale corpurilor, scenarii suprarealiste și teme existențiale, care evocă anxietățile societății contemporane nipone, dar nu numai. Teme majore, ca alienarea, *mono no aware*<sup>214</sup>, degradarea fizică și morală, precum și frica, se regăsesc în arta și cultura japoneză, reflectate în diverse forme de expresie, subliniind magnitudinea conflictului interior, dar și dualitatea naturii umane. Toate acestea adaugă o dimensiune dramatică și intensitate reprezentărilor artistice.

Artiști contemporani, precum Orlan, Patricia Piccini, Diane Arbus, frații Chapman, Tony Oursler, transgresează convențiile culturale și estetice, *experimentează* noi mijloace artistice, împingând limitele reprezentării și receptării, prin cultivarea grotescului, a violenței expresiei, „normalizarea” diformului și tabuului, oferind o privire frustră asupra vieții, a cărei frontalitate deranjează, destabilizează sau incită.

În *butō*, corpul este un spațiu de expunere a adevărilor brute, dar și de confruntare a suferinței.

---

<sup>214</sup> În cultura niponă, expresia *mono no aware* – tradusă ca „empatie față de lucruri” – desemnează un concept estetic și spiritual cu referire la impermanență și la sentimentul de conștientizare a fragilității lucrurilor și a vieții, însoțită de o stare accentuată de melancolie. Teoretizat de Motoori Norinaga în secolul XVIII, *mono no aware* aduce în prim-plan frumusețea și delicatetea momentelor simple, aparent lipsite de importanță. Individul este sfâșiat de stări mistuitoare, prins între luciditatea conștientizării trecerii inexorabile a timpului și dorința profundă de a prelungi fiecare clipă. În literatură, acest conflict interior este adesea ilustrat prin personaje care se luptă cu destinul sau sunt înfrânte de incapacitatea de a-și exprima dorințele și pusiunile intime.

---

Fiecare performance *butō* oferă o *experiență* unică, atât pentru *performer*, cât și pentru privitor.

Puternic ancorată în *experiențele* individuale și colective legate de război, moarte și suferință, *butō* este depozitar al memoriei și traumei. Prin contestarea canoanelor estetice și a convențiilor de reprezentare, corpul devine un instrument privilegiat de explorare și transgresare a limitelor, dar și un vector de articulare a celor mai profunde dimensiuni ale ființei: suferința, renașterea, fragilitatea și forța interioară.

Corpul gol al dansatorului *butō* este un simbol al libertății; „foaia albă” care trimite la *experiența* primă a ființei umane, la o existență pură, „dezbrăcată” de măștile sociale, eliberată de presiunea constrângerilor.

Performerii apăreau adeseori goi, cu corpul grimat și capetele rase. „În viața noastră de zi cu zi, suntem individualități, avem personalitate, dar ca *Sankai Juku*, ne bărbierim capul și ne vopsim în alb. Într-un fel, înseamnă să ne îndepărtăm de obișnuit”<sup>215</sup>, afirma Amagatsu Ushio, co-fondatorul trupei de teatru *butō*, Sankai Juku.

Hijikata a folosit adesea *gofun*, o vopsea albă tradițională japoneză pe bază de pudră de scoici, pentru a acoperi corpul dansatorilor *butō*. *Gofun* crea o conexiune vizuală cu statuile vechi din tradiția artei japoneze *hinamatsuri* și păpușile de lemn din perioada Meiji, *Kimekomi*, *Gosho*, *Bunraku*.

În primii ani de activitate, în lipsa resurselor financiare, Hijikata a experimentat și alte materiale, cum ar fi tencuiala albă sau alte prafuri alternative, și a observat cum acele materiale se crăpau și treptat se

---

<sup>215</sup> Lim Tinig, „Ushio Amagatsu, the butoh visionary Dance as a universal «dialogue with gravity»”, 13 noiembrie 2017, disponibil la: <https://www.esplanade.com/offstage/arts/ushio-amagatsu-the-butoh-visionary>.

---

desprindeau pe piele sub căldura corpului vlăguit de efort. Tremolul corpului său, acoperit cu tencuială sau *gofun*, devenea un instrument involuntar, dar profund expresiv în structura coregrafică a mișcării. Acest tremur evidenția atât fragilitatea trupului, cât și „spasmul” lăuntric, adăugând o nouă profunzime expresiei artistice din *butō*. Hijikata a exploatat această fragilitate a materialului pentru a evoca idei de dezintegrare, transformare și precaritate a existenței. Imaginea corpului îmbrăcat în alb, tremurând și mișcându-se lent, evocă zbaterea între viață și moarte. Corpul acoperit de *gofun*<sup>216</sup> scorojit, pare calcinat de suferință, evocă fragilitatea, transgresarea, metamorfoza, purificarea. „Îmi amintesc corpul lui Hijikata – un corp nordic, pielea foarte albă, părul, ieșind în evidență, foarte negru”, nota Donald Richie în *Despre Tatsumi Hijikata*. „Albul chipului părea să aibă funcția nu de a denatura carnația, sau de a o caricaturiza (așa cum e cazul clovnilor noștri, la care făina și ghipsul nu sunt decât o incitare la vopsirea în culori țipătoare a feței), ci doar de a șterge urma anterioară a liniilor, de a aduce figura la

---

<sup>216</sup> *Gofun*, pigmentul cunoscut inițial drept albul de plumb a fost adus în Japonia din China. Se crede că pigmentul alb făcut din cochilia (lat. *Ostrea denselamellosa*) a devenit cunoscut sub numele de *gofun* (胡粉) în secolul XII, sfârșitul perioadei Heian. Scoicile sunt uscate timp de 10 ani printr-un proces natural care descompune substanțele organice conținute, ceea ce le face casante și ușor de prelucrat. Pigmentul alb rezultat din pisarea cochiliilor este rezistent la descuamare și suficient de moale pentru a fi aplicat cu ușurință cu o pensulă albă. *Gofun* a fost folosit în pictură și litografiile *ukiyo-e* și pentru a sublinia albul fețelor, imitând astfel, pudra albă lăptoasă *oshiroi*, folosită de actorii *kabuki*, de *geiko* și *maiko* pentru a-și acoperi chipul. Artiștii olandezi ai secolului XVII preferau albul de plumb, pe care îl amestecau cu ulei de in, atrași fiind de textura onctuoasă, păstoasă și de puterea mare de acoperire. Astăzi, *gofun* continuă să fie folosit ca pigment în artă și în meșteșugurile tradiționale nipone.

---

întinderea vidă a unei stofe mate pe care nicio substanță naturală (făină, pastă, ghips sau mătase) nu o animă în niciun fel, metaforic, cu o dulceață sau cu un reflex.”<sup>217</sup>

Corpul *butō* evocă fragilitatea siluetelor realizate de sculptorul american George Segal. Create din ghips, figurile lui Segal par suspendate în timp și spațiu – imobile, lipsite de viață, dar purtând în continuare o subtilă vibrație a umanului. Segal abordează adesea teme precum alienarea, fragilitatea condiției umane și efemeritatea existenței.

Cunoscut pentru sculpturile sale monocrome, de un alb spectral, realizate din ipsos, George Segal creează ansambluri sculpturale ce (re)constituie fragmente din viața cotidiană a oamenilor obișnuiți, surprinzându-i în ipostaze banale, dar și scene inspirate din universul cinematografic. Personajele din lucrările sale par situate într-un spațiu de tranziție, la granița dintre prezență și absență, dintre viață și moarte, accentuând sentimentul de izolare profundă.

Incapabile să evadeze, figurile lui Segal par „captive în inutil”, prăbușite în propria ființă, paralizate de o povară emoțională sau socială, mult prea mare pentru fragilitatea ființei lor.

Dansatorii *butō*, prin mișcările lor lente și tensionate, explorează teme similare de dezintegrare, de desprindere de realitatea concretă.

#### 5.3.4. Consolidarea sistemului *butō*

Chiar dacă Tatsumi Hijikata și-a dorit să dezvolte o artă de sine stătătoare, radical separată de practicile tradiționale scenice nipone, pentru a nu fi strivit de

---

<sup>217</sup> Roland Barthes, *Imperiul Semnelor*, traducere de Alex. Cistelecan, Colecția „Biblioteca deschisă”, Editura Cartier, București, 2007, pp. 99–100.

---

istoria și ancorele lor culturale, aparițiile sale în film trădează moștenirea estetică a reprezentării scenice pe care Earle Ernst o identifică în *Teatrul Kabuki* [*The Kabuki Theatre*, 1974], atunci când pune în opoziție interpretarea actorilor din teatrul clasic japonez cu cea a actorilor occidentali. Spre deosebire de Hijikata Tatsumi, fondatorul mișcării *butō*, care nu a părăsit niciodată Japonia, ceilalți „maestri *butō*”, Ohno Kazuo, Yukio Waguri, Murobushi Ko, Kasai Akira, Amagatsu Ushio, Maro Akaji, Tamano Koichi și Hiroko, Yoshioka Yumiko, Katsura Kan, Takenouchi Atsushi și mulți alții, au călătorind pretutindeni în lume pentru a transmite mai departe moștenirea *butō*.

În centrul „sistemului *butō*” al lui Hijikata a fost notația sa *butō-fu*. Tot ceea ce produce „mișcarea” *butō* este cuprins și codificat în sistem lingvistic în metoda de notare *butō-fu*. *Butō-fu* nu este genul de notație obiectivă din care oricine ar putea să învețe să (re)creeze mișcarea, exersând-o. Însemnările *butō-fu* ne dezvăluie structura dansurilor sale, care constau în combinarea micilor unități de mișcare în secvențe mai mari și supunerea acelor mișcări la diverse constrângeri.

Despre „sistem”, Stanislavski menționa că acesta aduce disciplină, organicitate, conferă coerență metodei de lucru. El încearcă să redea, să ordoneze și „distileze” ceea ce Stanislavski a acumulat în îndelungata sa experiență de actor, regizor și pedagog. „*Sistemul* nu este un manual, ci o întregă *cultură* care trebuie să crească și să se dezvolte în ani îndelungați. Ea nu poate fi învățată pe de rost, nu poate fi însușită, absorbită în sine, așa încât să intre în carnea și sângele artistului, să devină a doua lui natură, care s-a contopit cu el o dată pentru totdeauna, l-a făcut să renască pentru scenă [...] Ceea ce studiem noi se obișnuiește să fie numit *sistemul lui Stanislavski*. Este incorect. Toată forța acestei metode constă exact în faptul că nu a fost inventată de nimeni,

---

nimeni nu a născocit-o. *Sistemul* aparține chiar naturii noastre organice, atât sufletești, cât și fizice.”<sup>218</sup>

Spre deosebire de Stanislavski, care propune o metodologie sistematică și coerentă de instruire a actorului, bazată pe expunerea tehnicilor complexe de lucru, stabilind astfel un standard, Hijikata nu a elaborat o teorie care să organizeze într-un sistem principiile dansului *butō*. Atât „sistemul” lui Stanislavski, cât și metoda *butō* au un punct comun: cultivă experimentul. Ambele investighează profunzimea experienței umane prin tehnici artistice, deși fac acest lucru în moduri atât de diferite.

Hijikata și-a dorit să creeze prin *butō* o formă codificată de dans, un sistem comparabil cu formele de artă înalt codificate, cum ar fi baletul clasic, *kabuki*, *nō*, *xiqu*, *kathakali*. În cazul dansului clasic, notația reprezintă instrumentul expresivității, prin care coregraful înregistrează sau documentează într-o formă codificată coordonatele spațiale și temporale ale mișcării în cadrul unei opere coregrafice, care ulterior, vor servi drept referințe în procesul de creație sau de învățare. Prin folosirea notației, dansatorul transformă mișcările fizice într-o reprezentare conceptuală, care implică un proces de structurare și abstractizare, prin simboluri sau diagrame, care traduc în limbaj grafic mișcările corpului, așa cum este *Labanotation*<sup>219</sup>.

Folosind notația, dansatorul angrenează în procesul de învățare atât abilități conceptuale, cât și cognitive, într-un mod complex și interconectat. Dansatorul își

---

<sup>218</sup> Konstantin Stanislavski, *Discuțiile finale* în *Munca actorului cu sine însuși*, vol. 2, traducere din limba rusă de Raluca Rădulescu, Colecția „Yorick”, Editura Nemira, București.

<sup>219</sup> Sistemul său de notare, inventat de Rudolf Von Laban, a fost adoptat de comunitatea dansului. Devenit cel mai utilizat sistem de notare la nivel mondial. *Labanotation* a revoluționat conceptele legate de mișcare în secolul XX.

---

dezvoltă capacitatea de a vizualiza și memora secvențele de mișcare și elementele care determină mișcările (spațiul, direcția, intensitatea, ritmul, fluenta etc.).

Sistemul de notare permite păstrarea nealterată a structurii dansului, jucând un rol esențial în transmiterea fidelă a direcțiilor coregrafice, așa cum au fost concepute de creator, chiar și atunci când acesta nu mai este prezent pentru a ghida performerul. Așadar, notarea sistematizată asigură că esența coreografiilor rămâne intactă, chiar dacă interpretările diferă de la un dansator la altul, prevenind astfel erodarea formei originale. În felul acesta, un dans poate fi transmis cu exactitate generațiilor viitoare, chiar și după secole.

„În ultimii săi ani de activitate, el a transmis acest lucru doar acelor discipoli care au învățat direct de el. Simt că ceea ce este numit *butoh* în Japonia acum este foarte departe de modul în care a conceput-o Hijikata”<sup>220</sup>, remarca Natsu Nakajima în prelegerea „Anouku Butoh”, susținută în 1997, în cadrul conferinței „Spiritualitatea feminină în teatru, operă și dans” la Universitatea Fu Jen din Taipei.

Analizând notițele lui (*butō-fu*), observăm că multe dintre conceptele *butō* rămân învăluite în ambiguitate. Există multe sisteme de notare a dansului, chiar și în dansul occidental care au fost transpuse cu simboluri abstracte.

În Japonia, încă din perioada Edo, observăm cum mișcările dansului sunt exprimate într-un alt limbaj, stilizat, surprins în seria de schițe *Hokusai Manga*, realizate de artistul de geniu *ukiyo-e*, Katsushika Hokusai. „De la vârsta de șase ani, am avut o pasiune pentru copierea formei lucrurilor și de la vârsta de

---

<sup>220</sup> Natsu Nakajima, în prelegerea „Anouku Butoh”, susținută la conferința „Spiritualitatea feminină în teatru, operă și dans”, la Universitatea Fu Jen, Taipei, în octombrie 1997, p. 6.

---

cincizeci de ani am publicat multe desene [...] la optzeci și șase voi progresa; la nouăzeci de ani voi pătrunde și mai mult sensul lor secret, iar la o sută voi fi, poate, cu adevărat atins nivelul minunatului și al divinului. Când voi împlini o sută zece, fiecare punct, fiecare linie va fi vie.”<sup>221</sup>

În câteva cazuri, cum ar fi pentru piesele *Nadare-Ame* (1972) și *Shiki no tame no niju-nana ban*, există un întreg album *butō-fu*, în care materialul vizual, schițele și notițele puse laolaltă pot reconstitui procesul de creație, etapele de lucru<sup>222</sup>. Însă, din cele mai multe cazuri, ceea ce s-a

Însă, în majoritatea cazurilor, ceea ce a fost conservat și înregistrat s-a realizat prin intermediul așa-numitelor caiete de lucru private, denumite *butō-fu* (*Butō no tame no sukurappubukku*), care constituie o formă esențială de arhivare și transmitere a practicii *butō*. Acestea conțin schițe, fotografii, fragmente de idei aparent disparate, notate în tuș, colaje imaginate de Hijikata cu fragmente decupate din reviste de artă, reproduceri ale operelor unor mari artiști. Spre exemplu „partiturile” *butō-fu* pentru *Nadare-Ame* conțin decupaje cu lucrarea *Femeie, I* (1950), a pictorului olandez Willem de Kooning, sau cu *Danaë* (1907), de Gustav Klimt.

Pentru *Shinkei*, selecția *butō-fu* se oprește la desenele în tuș ale lui Henri Michaux. „Ele nu sunt altceva decât colecții de expresii codificate, care nu ne dezvăluie tipuri specifice de mișcare *butō*”, precizează

---

<sup>221</sup> Gian Carlo Calza, *Hokusai*, Phaidon Press, 2004, p. 7.

<sup>222</sup> Caietele de lucru *butō* (*Butō no tame no sukurappubukku*) au fost realizate de Hijikata în perioada 1965–1972. Hijikata a folosit *mixed media*: tehnici artistice precum pastașă, colajul, montajul, care au devenit, ulterior, principii de creație adoptate în compozițiile coregrafice și în spectacolele *ankoku butō*.

---

Takashi Morishita, responsabilul Arhivei „Tatsumi Hijikata” a Centrului de Cercetare pentru Administrarea Artelor și Artelor, de la Universitatea Keio din Tokyo.

În 2012, artistul vizual Richard Hawkins a creat *Ankoku 5 (Direct translation – de Kooning’s women)* și *Ankoku 64 (Woman – ass in front)*, care sunt parte dintr-o serie de colaje intitulate „Ankoku Series”, inspirate conceptual și tematic de colajele lui Hijikata. Intercalarea elementelor textuale cu cele vizuale – precum inserțiile din scrierile lui Jean Genet și caracterele *kanji* trasate cu linii groase, pe un fundal albastru uniform – evidențiază faptul că instrucțiunile *butō-fu* sunt menite a fi interiorizate și *experimentate* de către performer în „spațiul corpului” (*karada to iu basho*), depășind o simplă înțelegere rațională sau intelectuală. Practic, întruchiparea imaginilor și a indicațiilor conținute în *butō-fu* trebuie realizată printr-un proces de „empatie kinestezică”<sup>223</sup>.

Instrucțiunile coregrafice *butō-fu* îi permit dansatorului să fie ghidat printr-un proces de transformare, de deconstrucție a corpului (*nikutai*). El *experimentează* continuu, obiectivându-și corpul, devenind Celălalt.

În procesul de transformare, mișcarea este declanșată de cuvinte și imagini. Dansatorul trece de la „golirea” și „descompunerea” identității proprii la întruchiparea diferitelor stări umane și dincolo de uman. „[...] Ce am realizat este o extindere a conceptului de ființă umană. Încerc să găsesc o modalitate de a-mi transforma corpul în orice altceva, animale, plante, precum și obiecte. Acesta este principiul principal al

---

<sup>223</sup> Natsu Nakajima, în prelegerea „Anouku Butoh”, susținută la conferința „Spiritualitatea feminină în teatru, operă și dans”, la Universitatea Fu Jen, Taipei, în octombrie 1997, p. 7.

---

*butō*<sup>224</sup>, menționează Hijikata. „Teatrul, spunea Artaud, preia gesturi și le dezvoltă, împingându-le până la exasperare: el reface legătura între ceea ce este și ce nu este, între virtualitatea posibilului și ce există deja în natura materializată.”<sup>225</sup> Potrivit lui Mikami Kayo, *Utsuwa toshite no Shintai: Ankoku Butō Giho e no Apurochi* [Corpul ca receptacol: O abordare a tehnicilor lui Ankoku Butō, 1993], structura performativă *butō* poate fi împărțită în șase elemente constitutive: „instrucțiuni, ipostaze sau mișcări, fraze, tipuri de personaje, medii de fundal și narațiuni”<sup>226</sup>.

În ciuda faptului că era un adept exprimării în registrul nonverbal, al expresiei corporale, Hijikata era un mare iubitor al cuvântului. Era un cititor împătimit.

---

<sup>224</sup> Kayo Mikami, *Deconstruction of the Human Body*, International Conference of Ethnology and Anthropology in Tokyo, Japonia, 2002.

<sup>225</sup> Antonin Artaud, „Teatrul și ciurma”, în *Teatrul și dublul său*, traducere de Diana Tihu-Suciu și Voichița Sasu, ediție îngrijită de Marian Papahagi, Editura Tracus Arte, București, p. 3.

<sup>226</sup> Kayo Mikami, Ben Jones, în *The Body as a Vessel*, traducere de Rosa Van Hensbergen, Ōzaru Books, BJ Translations Limited, 2016. Prima utilizare a *butō-fu*, într-o cercetare academică a fenomenului *butō* creat de Hijikata, a fost în teza scrisă de Mikami în 1993. Discipol timp de trei ani a lui Hijikata, Kayo Mikami își fundamentează explicațiile pornind de la notițele și mărturisirile dansatorilor care au lucrat direct cu Hijikata. Lucrări precum *The Butoh* (Hanaga Mitsutoshi, 1983); *Die Rebellion des Körpers* (Heardter și Kawai, 1985); *Butō: Dance of the dark soul* (Marc Holborn, 1987); *Butoh: Shades of Darkness* (Viala și Masson-Sekine, 1988); *Dance of Darkness* (Edin Velez, 1989); *Body on the Edge of Crisis* (Michael Backwood, 1990); *Butoh: Piercing the Mask* (Chris Bollard și Richard Moore 1991) documentează fenomenul *butō* prin imaginile uimitoare și colecția de eseuri și interviuri cu dansatorii pe care le conțin. Din păcate, acestea oferă prea puține informații despre tehnica și meșteșugul dansatorilor *butō* sau despre modul în care au fost create dansurile. În acest context, cercetarea lui Mikami este cu atât mai importantă pentru a înțelege metoda *butō* (chiar dacă în acea perioadă nu a lucrat direct cu Hijikata).

---

Îi plăcea să se lase angrenat în discuții pasionale cu artiști, poeți și scriitori. Artiștii care au modelat viziunea unică a lui Hijikata sunt Mishima Yukio, Shibusawa Tatsuhiko<sup>227</sup>, Takiguchi Shuzo<sup>228</sup>, Eikoh Hosoe, Teruo Ishii. Împreună împărtășeau aceeași viziune despre societate, manifestau interes pentru culturi diferite, angajându-se în pasionale schimburi de idei. Citeau cu aviditate și discutau despre scrierile lui Artaud, Bataille, Jean Genet, Marchizul de Sade, Lautréamont sau Rimbaud.

Singura lucrare teoretică scrisă (eseu) și publicată de Hijikata în timpul vieții sale a fost *Dansatorul bolnav* [*Yameru Maihime*, 1938]. Recunoscută astăzi ca „Poetica butō”, *Yameru Maihime* este scris într-un stil literar unic, cu idiomuri și o frazare atipică. Greu accesibile chiar și niponilor, scrierile sale care sfidează logica sunt presărate cu termeni proprii, inventați, precum „spațiul putrezitor” („*ma-gusare*”).

*Experimental*, echivoc, provocator și greu de pătruns, limbajul său născut parcă din „prăbușirea intelectului”<sup>229</sup>, face trimitere la dicteul automat și la poezia suprarealistă.

Hijikata pune accentul pe *experiențele* și amintirile din copilăria trăită în Tohoku și folosește multe expresii prin care oferă descrieri succinte ale tehnicilor corporale. Dacă notația Laban, reprezentativă pentru dansul occidental, înregistrează mecanic, tehnic,

---

<sup>227</sup> Shibusawa Tatsuhiko, scriitor și traducător al operelor marchizului de Sade, Georges Bataille și Jean Genet.

<sup>228</sup> Takiguchi Shuzo, critic de artă și poet suprarealist.

<sup>229</sup>Expresia „prăbușirea intelectului” îi aparține lui André Breton, în „Primul manifest al suprarealismului”, și desemnează mecanismul dicteului automat, care urmărea notarea nemediată de rațiune a gândului. Astfel, limbajul se alterează și se modelează sub acțiunea unor forțele iraționale, generatoare ale unei logici particulare, necontrolate de individ, ci dictate de o forță exterioară.

---

pozițiile părților corpului, în cazul *butō-fu* al lui Hijikata, cuvintele creează imagini, la fel ca în *haiku* – „un fel de cicatrice ușoară trasată pe obrazul timpului”<sup>230</sup>, pe care trebuie să o îmbrățișezi cu seninătate, după cum remarca Roland Barthes în *Imperiul Semnelor*.

Instrucțiunile *butō-fu* provoacă „întruchiparea imaginilor” care sunt înscrise în ele, remarca Waguri Yukio. În *Butoh Theory* (1989), criticul Takkaki Yoshimoto, cunoscut ca Yoshimoto Ryūmei, a subliniat că, în ciuda faptului că s-a publicat mult despre Hijikata, despre tehnica *butō* în sine nu s-a scris prea mult. El a sugerat că *butō* „tratează corpul ca pe litera cu care Hijikata scrie metafore”. Fără să cunoască „sistemul” de notație *butō-fu* al lui Hijikata, Yoshimoto a căutat să înțeleagă tehnica de a crea aceste metafore și astfel să înțeleagă *butō*.

În *Hijikata Tatsumi*, Uno Kuniichi, exeget al creației artaudiene, explică modalitatea în care Hijikata obișnuia să folosească limbajul: „Pentru a transforma corpul într-un semn, dansatorii *butō* au folosit o uriașă cantitate de cuvinte care să le „hrănească” expresia. [...] Carnea dansatorului *butō* pare să fie făcută dintr-un număr nesfârșit de particule de cuvinte. Nu am întâlnit niciodată pe nimeni ca Hijikata, care poate să ajungă până-n măduva oaselor unui dansator și să le umple cu cuvinte. Carnea nu depinde de o formă anume. Cu cât încearcă cineva să facă vizibile fenomenele invizibile, cu atât mai mult trebuie să propage materialul și să ajungă cu greu la undele care leagă interiorul și exteriorul limbajului.”<sup>231</sup>

---

<sup>230</sup> Roland Barthes, *Imperiul Semnelor*, traducere de Alex. Cistelean, Colecția „Biblioteca deschisă”, Editura Cartier, București, 2007, p. 91.

<sup>231</sup> *Apud* Natsu Nakajima, în prelegerea „Anouku Butoh”, susținută la Conferința „Spiritualitatea feminină în teatru,

---

Carlotta Ikeda, fostă dansatoare și coregrafă de *butō*, care a studiat dansul modern în tradiția lui Martha Graham și Mary Wigman între 1960 și 1964, începe să colaboreze la începutul anilor '70 cu grupul japonez de *butō Dairakudakan*. În 1974, a fondat împreună cu Kō Murobushi compania Ariadone-no-Kai, o trupă de dans *butō* formată exclusiv din dansatoare.

Murobushi, fost dansator și coregraf japonez, continuatorul viziunii lui Tatsumi Hijikata va înființa în 1972, împreună cu Akaji Maro, grupul *butō Dairakudakan*. Filosofia *butō* a fost diseminată în paginile revistei *Hageshii Kisetsu*, pe care a înființat-o în 1974.

Doi ani mai târziu, în 1976, a fondat studioul „Hokuryukyo” și trupa Butō-Ha Sebi (alcătuită exclusiv din performeri de sex masculin). Alături de Ariadone-no-Kai, compania Butō-Ha Sebi a jucat un rol esențial în consolidarea recunoașterii internaționale a dansului *butō*, în special în spațiul european.

---

operă și dans”, la Universitatea Fu Jen, Taipei, în octombrie 1997, p. 9, (traducerea noastră).

---

## 6. EXPERIMENTUL TEATRULUI NARATIV-VIZUAL

„Dintre toate experimentele din teatrul ultimului secol, acesta este cel mai probabil că va dăinui. În el se află rezonanțele teatrului medieval, precum și ale multor teatre populare care există acum.”

– Richard Schechner

Evoluția teatrului occidental postbelic și apariția *teatrului laborator* n-ar fi fost posibile fără *experimentele* întreprinse de Józef Szajna și Tadeusz Kantor. Venit din același spațiu geografic (destinat parcă pentru a produce transformări radicale în arta spectacolului) ca Jerzy Grotowski, Józef Szajna și Tadeusz Kantor se impun ca autori de spectacole de o manieră cu totul aparte, personală, autobiografică chiar, prin faptul că arta lor face mereu recurs la *experiența* proprie, la trecutul personal, afirmând, totodată, o tendință dominantă a teatrului secolului XX, aceea a „creatorului autonom”.

Artistul dadaist german Hans Richter, profesor la *Institute of Film Techniques de la City College, New York*, obișnuia adeseori să le spună studenților săi că „prima grijă a artistului nu este comunicarea, ci să asculte vocile sale interioare, dar și să vadă viziunile transparente care nu sunt nici audibile, nici vizibile

---

pentru ceilalți și să le realizeze. Asta este datoria lui înainte de orice.”<sup>232</sup>

Născut în 1922 la Rzeszów, în Polonia, Szajna a luptat în mișcarea de Rezistență poloneză din perioada celui de-Al Doilea Război Mondial și a fost arestat de naziști. După o tentativă eșuată de a evada din lagărul de la Auschwitz, Szajna este trimis la Buchenwald, unul dintre cele mai mari lagăre de concentrare de acest fel, înființat pe muntele Ettersberg lângă Weimar, în Germania. Aici, majoritatea prizonierilor erau deținuți politici și proveneau din țări ocupate, fiind membri ai rezistenței. Printre aceștia se numărau scriitori, medici, artiști, foști nobili. „Timpul petrecut în așteptarea execuției – mărturisește Szajna – m-a adus mai aproape de problemele eternității [...] nimic din ceea ce credeam până atunci legat de rase, clase sociale, doctrine politice nu mai avea nicio importanță.” Printr-o întâmplare fericită, sentința sa la moarte a fost anulată de noul comandant al lagărului, iar Szajna rămâne până la sfârșitul războiului un sclav muncitor în sistemul concentraționar nazist<sup>233</sup>.

*Experiențele* traumatizante din perioada detenției în lagărele de la Auschwitz și Buchenwald vor influența profund creația sa. După terminarea războiului, Szajna a absolvit *Academia de Arte* din Cracovia, iar în următorii ani a predat acolo, fiind șeful catedrei de scenografie.

Asemenea multor oameni de teatru din secolul XX, Józef Szajna<sup>234</sup> a pășit în lumea teatrului, venind din teritoriul artele plastice. Primele lucrări îi evidențiază

---

<sup>232</sup> Philippe Sers, Hans Richter, *Sur Dada: Essai sur l'expérience dadaïste de l'image. Despre Dada*, Editura J. Chambon, 1997, pp. 71–72.

<sup>233</sup> „Jozef Szajna, 86, Writer of Quiet Protest in Poland, Dies” de Denis Hevesi, 30 iunie 2008.

<sup>234</sup>[http://www.culture.pl/web/english/resources-visual-arts-full-page/-/eo\\_event\\_asset\\_publisher/eAN5/content/jozef-szajna](http://www.culture.pl/web/english/resources-visual-arts-full-page/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/jozef-szajna).

---

programul estetic și devoalează opțiunile sale stilistice. Szajna se realizează strategiilor vizuale practicate de avangardă (*Art Informel*), care dominau atmosfera artistică a Poloniei în acea perioadă, și propune colaje compuse prin juxtapunerea unor fragmente de textile, piele și imagini. În acest sens, sunt relevante creațiile *Imagini-Drama* [Obrazy-Dramaty], *Figura V* [*Postać V*, 1962], *Doi* [*Dwoje*, 1966]. Sub influența directă a mișcării Bauhaus, care pleda pentru un „teatru sincretic” – în care obiectele, mișcarea, muzica, lumina și acțiunea dramatică dețin o importanță egală în economia spectacolului –, Józef Szajna construiește scenarii vizuale, în care granița dintre arte este transgresată, plasând spectacolul de teatru pe noi coordonate stilistice și funcționale. În montările sale, *imaginea* devine un factor prim, central. „În ziua de azi trebuie să se scrie spectacole și nu piese de teatru.”<sup>235</sup>

Astfel, Szajna se afirmă în contextul teatrului european printr-un stil inconfundabil, rezultat al unei sinteze artistice originale. Este creator al unei formule proprii de teatru în care accentul este pus pe expresia plastică, semn și simbol vizual – o imagistică complexă, grefată pe *experiența* de viață a artistului. Tocmai din aceste considerente, Zbigniew Taranienko l-a numit „teatru narativ vizual”, cunoscut și sub numele de „teatru vizual”, „teatru vizual al artiștilor”, „teatru de viziuni”<sup>236</sup>.

În 1971, Szajna este numit director al Teatrului popular [*Teatr Ludowy w Nowej Hucie*] din Nowa Huta, pe care îl transformă într-un spațiu *studio*, destinat experimentului. Concomitent, își menține colaborarea cu *Teatrul Vechi* [*Stary Teatr*] din Cracovia, *Teatrul*

---

<sup>235</sup> Józef Szajna, revista *Secolul 20*, nr. 1975, p. 128.

<sup>236</sup> Małgorzata Kitowska-Łysiak, de la Institutul de Istorie a Artei a Universității Catolice din Lublin, Facultatea de Teoria Artei și Isoria Doctrinelor Artistice, 2003.

---

*Contemporan* [*Teatr Współczesny*] din Wrocław și *Teatrul Polonez* [*Teatr Polski*] din Varșovia.

În același an, Szajna a fondat propria sa galerie teatrală, *Centrul Studio al Artelor* [*Centrum Sztuki Studio*], concepută ca un spațiu dedicat explorării intersecției dintre artele vizuale și expresia scenică, de la conducerea căreia a demisionat zece ani mai târziu. Szajna se folosește de un arsenal impresionant de simboluri și de alegorii, dar și de impactul generat de dramatismul *imaginilor* create<sup>237</sup>. Montările sale sunt controversate, contrariante și capabile să atragă în egală măsură partizani patetici și disidenți feroce.

În spectacolele *Replika* (1973), *Gulgutiera* (1973), *Dante* (1974), *Cervantes* (1976), Józef Szajna „asociază într-o manieră personală răul și binele, animalitatea și spiritul, amintind continuu de lagărele de concentrare”<sup>238</sup>. *Dante*, neobișnuita montare a polonezului Józef Szajna după pasaje din *Divina Comedie*, este un amestec de imagini fantastice, cosmice și s-a folosit nu doar spațiul scenei, uriaș ca dimensiuni, ci și foaierea teatrului (aici fiind amplasate câteva statui argintate). Acțiunea se desfășura printre rândurile de scaune, solicitând o implicare activă din partea spectatorilor, generând astfel un grad semnificativ de interactivitate și totodată de imprevizibilitate. Înainte de a intra la spectacolul *Dante*, spectatorii parcurgeau un traseu unde erau expuse ghete rupte, pline de praf, ce făceau trimitere la anticamera camerelor de gazare de la Auschwitz. „[...] ce m-a impresionat foarte mult la Szajna a fost faptul că spunea lucrurile astea fără încrâncenare. Tot ce povestea și tot ce înțelegea el din această *experiență* tragică a istoriei. Era pur și simplu un

---

<sup>237</sup> <http://www.3pytania.pl/english/galer2.html>.

<sup>238</sup> *Ibidem*, p. 207.

---

înger.”<sup>239</sup> Regizorul aglutinează și proiectează imagini într-un ritm amețitor, care se repetă și se amplifică reciproc, consolidându-și astfel sensul. În acest mod, simultaneitățile generate se constituie drept alternative vizuale ale aceleiași realități. Alegoria se realizează din mulțimea ce mișună în spațiul scenic, fiecare element al acestuia având o semnificație mai profundă și simbolică.

Multitudinea de obiecte este copleșitoare, extenuantă. Ochiul nu mai percepe detaliile, ci doar ansambluri, care blochează orice încercare de selectare și/sau triere a informației.

Într-un astfel de spațiu, cuvântul rămâne o abstracție. Acțiunea nu se limitează la simpla prezență fizică a personajelor, ci devine un vehicul prin care sunt transmise mesaje universale despre condiția umană, despre suferință și opresiune.

Strategiile vizuale aplicate întregului dispozitiv scenic sunt preluate din pictura renascentistă. O filiație directă poate fi găsită în arta pictorilor Hieronymus Bosch și Pieter Bruegel cel Bătrân. Artă flamanzilor se așază pe o anumă spiritualitate a epocii: gândirea medievală făcea apel la metaforă, alegorie sau simbol pentru a transpune figura noțiunii abstracte, proverbe sau credințe religioase. Este imposibil de rezumat artă câtorva secole în câteva fraze, având în vedere complexitatea mecanismului de percepție și interpretare specific perioadei în care au activat pictorii Bosch și Bruegel.

*Triumful morții* de Bosch, omenire pedepsită de ființe apocaliptice, alcătuite din decupaje zoomorifice. Ceea ce la pictorul flamand se constituie drept viziune doctrinală în punerile în scenă ale lui Szajna reprezintă

---

<sup>239</sup> Cătălina Buzoianu, „Nu există imuabil în profesia noastră”, interviu de Larisa Turea, în *Revista Sud-Est*, nr. 4, 2006.

---

o alternativă la nonconformismul doctrinar, simbolizând triumful omului asupra inumanității.

Procesele asociative juxtapun diferite straturi de obiecte și cuvinte – două dimensiuni distincte ale realității – care, odată proiectate pe „ecranul mental”, generează o nouă realitate, schimbând percepția, înțelegerea și stimulând imaginația. Obiectele și cuvintele dobândesc o aură de mister, ce domină natura, uneori dublând-o, iar în alte cazuri, substituindu-i-se.

Reprezentările obiectelor nu mai sunt percepute ca unități materiale; în acestea, medievalitatea descoperă alte structuri ce se dezvăluie prin decupaje și se organizează în ansambluri coerente din punct de vedere imaginar.

Preluat de pictori, procedeul îngăduie citirea *imaginii* artistice de către largi mase de oameni, a căror imaginație fusese sistematic „educată” de spiritul epocii, spirit pentru care realitatea nemijlocită era o alcătuire arbitrară. Așadar, amalgamul abundent de obiecte, ființe, personaje și detalii ale concretului, prezent în pictura secolelor XV și XVII, ordonat asociativ, instituie un alt nivel al percepției, fiind un pas important către conceptualizare, către cuprinderea într-o structură vizuală a semnificațiilor morale, politice, religioase asumate de opera de artă (acesta este unul din argumentele implicite pentru care Szajna a apelat la *imagistica* flamandă).

Chiar dacă afirmă: „nu teatrul meu are nevoie de public, ci publicul are nevoie de teatrul meu”, la fel ca oricare alt creator de spectacol, prin montările sale Szajna vizează o maximă receptivitate. De altfel, aceasta pare a fi una dintre motivațiile alegerii de către regizorul polonez ca sursă de strategii vizuale a artei flamanzilor.

Regizorul preia arsenalul de simboluri și alegorii proprii artei flamande și speră să ajungă la o maximă expresie ideologică, al cărei mijloc de comunicare să fie

---

șocul emoțional al *imaginii vizuale*. În acest sens, observăm că Józef Szajna parcurge același drum, dar în sens invers, față de drumul bătut de pictorii flamanzi, la aceștia aplicarea consecventă a convingerilor religioase asupra realității a determinat și a impus viziuni tulburătoare, apocaliptice. Picturile cu scene apocaliptice erau, așadar, o aplicare a ideologiei, și nu o formulare a ei.

Opera scenografică a lui Szajna se definește, astfel, ca un fenomen *d'après*: (re)facerea unui parcurs în care se respectă parcursul, însă nu și sensul.

Fiind întrebat despre gradul de interdependentă dintre *regie-actor-decor*, Szajna răspunde: „Când lucrez cu un actor, sunt sculptor, când lucrez cu textul, sunt pictor; cuvântul să se transforme în cadru, cuvintele să se transforme prin actor în atitudine, prin regie – în mișcare. Teatrul să fie activ, cu o formă clară a tuturor elementelor.”

Szajna aplică asupra teatrului o gândire plastică: ceea ce contează pentru el este sintaxa *imaginii*, și nu rezultanta dintre *image* și cuvânt. „Claritatea formei tuturor elementelor”, pe care autorul o revendică drept principiu estetic, nu constituie altceva decât expresia unei riguroase coerențe în decupajul realului, prin care elementele disparate ale cotidianului sunt integrate într-o structură unitară, capabilă să susțină sensuri multiple și să genereze un limbaj scenic cu valoare simbolică.

Așa cum am văzut, la Szajna realul își caută sursa de inspirație în universul artei medievale. E suficientă doar analiza unor fotografii luate din spectacolele sale pentru a înțelege mecanismul de construcție a imaginii scenice.

Szajna aplică o schemă de organizare a elementelor și a obiectelor, în care conformitatea cu lumea exterioară sau apartenența obiectului la mediul concret nu dictează legile de organizare.

---

Structura schemei sale reprezentational-imaginative selectează obiectele pe criteriul unor proprietăți care pot satisface sistemul interpretativ. Așadar, în timp ce în pictura flamanzilor fantasmale, alegoriile, concretețea palpabilă și credibilă a anomaliilor și a miraculoaselor apariții în peisaje rurale și urbane, în case, în cer și în apă, erau un mijloc firesc, de propagare în spațiul geografic a revoluției religioase, accesoriile medievale în spectacolele lui Szajna transformă scena într-un loc imaginar: „loc în sens abstract, prevăzut cu reguli convenționale precise”. Un loc *imaginar* în care personaje *imaginare* trăiesc în timp *imaginar*.

În ceea ce privește calitatea spațiului scenografic conceput de Szajna și amplificarea axei de comunicare dintre scenă și audiență, se remarcă o integrare coerentă a componentelor vizuale și simbolice. „Pe când făceam numai scenografie, am observat că și actorul, și regizorul stau cu spatele la decor.” Practicând o scenografie totală care include și spectatorul, Szajna pune la îndoială capacitatea publicului de a se implica uniform și constant. Tocmai din acest motiv, teatrul imaginat și pus în scenă de Szajna se configurează ca o succesiune de imagini și gesturi menite să „cuprindă” publicul într-o mișcare circulară, integrându-l organic în structura spectacolului.

În cronică sa, publicată în revista *Teatrul*, Radu Nichita consemna: „Regizorul caută căi ireconciliabil opuse divertismentului și artei digestive [...] Partizan al unui teatru de ambianță totală, ce integrează publicul împotriva comodității de a asista la o reprezentație în decor «detașat». Szajna procedează prin mijloace variate de implicare forțată a spectatorului în universul său teatral.”<sup>240</sup>

---

<sup>240</sup> Revista *Teatrul*, nr. 8, 1975, p. 71.

---

În spectacol, orice acțiune, orice personaj devin, prin multiplele accesorii existente în perimetrul scenei, alternativa aceleiași realități.

Szajna își justifică abundența de elemente vizuale din creațiile sale teatrale prin raportarea la necesitățile spirituale ale publicului, susținând că „emoția generată de fluxul intens de imagini contribuie la îmbogățirea intelectului spectatorului; în același timp, pentru intelectualul familiarizat cu simbolurile, experiența vizuală devine sursă de adâncire emoțională”.

Recuzita specifică imaginarului medieval este (re)activată în spectacolul *Dante* prin intermediul unor *diableries*<sup>241</sup>, închipuiri și fantasmе, care, odinioară, înspăimântau. Figuri precum scheletul animat – capabil să meargă și să vorbească, ființele hibride (oamenii-reptile, oamenii-viscere etc.) contribuie la delimitarea acțiunii ca aparținând unui registru ficțional, desfășurat într-un spațiu imaginar.

Toate aceste elemente se ancorează în mod obligatoriu pe capodopera *Divina Comedie*, un periplu simbolic și *imaginar* al unui poetului Dante prin lumea de dincolo.

Spațiul scenografic conceput de Szajna reușește să comunice vizual, cu rigoare și detaliu, toate aceste repere esențiale. Dacă în *Divina Comedie* călăuza lui Dante este Virgiliu, în spectacolul lui Szajna, Dante însuși devine ghidul spectatorilor, purtându-i prin Infern, pentru a îndura suferințele. Tot ceea ce întâmplă pe scenă are un înțeles care este periodic (re)format: „iadul există prin noi”.

Atât în *Dante* [1974, *Teatr Studio*, Varșovia], cât și în *Witkacy* [1972, *Teatr Studio*, Varșovia] sau *Replika* [1973, *Teatr Studio*, Varșovia], personajele sunt

---

<sup>241</sup> Reprezentări carnavalesți ale infernului (scene cu demoni).

---

ipostaziate după logica contrastelor: bine/rău, victimă/călău.

La fel ca în creația kantoriană, și în spectacole semnate de Szajna veșmintele au statutul de obiect privilegiat: fac parte din ansamblul de obiecte ce contribuie la potențarea vizualității. Întrucât personajele din viziunea regizorală a lui Szajna întruchipează o multitudine de existențe colective, fără a revendica identități individuale distincte, costumul nu accentuează identitatea, ci se subordonează compoziției vizuale generale.

Costumele sunt concepute astfel încât să se integreze organic și coerent în ansamblul *imaginii scenice*, contribuind la unitatea vizuală a spectacolului. Ceea ce ar putea părea excesiv pentru un spectator în spectacolul *Dante* (1974) – „abundență de butaforie, sofisticare alegorică, morbiditate și o anumită literalizare a imaginii” – nu reprezintă decât o consecință a coerenței cu tipul de limbaj figurativ pe care se fundamentează imagistica spectacolului.

De altfel, Szajna își asumă explicit identitatea artistică, afirmând fără echivoc: „Sunt pictor!”, subliniind influența educației plastice în structurarea demersului său regizoral și al teatrului narativ vizual.

---

## 7. TEATRUL EXPERIENȚIAL

„Ceea ce pot face este să determin oamenii să treacă printr-o experiență intensă. Poate că într-o mică măsură reușești să schimbi lucrurile.”<sup>242</sup>

– Sarah Kane

În studiul *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today* (2001), criticul britanic Aleks Sierz oferă o radiografie fidelă a noii generații de dramaturgi, care a tulburat profund atât critica, cât și publicul, printr-o scriitură directă și lipsită de inhibiții, ce evidențiază mecanismele violente ale dominației, sexualitatea și abuzul. Piese precum *Blasted* (1995) și *Psychosis 4.48* (1999) de Sarah Kane, *Shopping and Fucking* (1996) de Mark Ravenhill, *Closer* (1997) de Patrick Marber sunt în viziunea criticului „[...] mai mult decât o colecție de tactici de a șoca: luate împreună, reprezintă o critică consistentă asupra vieții moderne, care se concentrează pe problema violenței, a masculinității, a mitului postfeminist și pe futilitatea consumismului”.

Provocatoare și brutală prin tot ceea ce exprimă, această formă de teatru este numită de autoarea dramatică Sarah Kane „*experiential theatre*”.

---

<sup>242</sup> Aleks Sierz, *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*, Faber and Faber, Londra, 2001, p. 121.

---

*Teatrul experiențial* descrie genul de dramă, jucată de obicei în spațiile neconvenționale, studiouri, săli *underground*, care își propune să ofere publicului o *experiență* de spectacol care poate ajunge la cote paroxistice.

*Teatrul experiențial* este unul al extremelor. Spectatorul este forțat să se confrunte cu brutalitatea unei realități fruste exprimate scenic, un teatru destabilizator, al disoluției. Sentimentul pe care îl trăiește publicul pus față în față cu evenimentele prezentate pe scenă este atât de intens, încât are senzația că acestea îi aparțin.

Dacă până atunci nuditatea prezentată scenic era considerată un simbol al descătușării de dogmele sociale, al libertății sexuale, mișcarea *in-yer-face* sau *noul brutalism* propune nuditatea ca simptom al abuzului și dominației. Acest lucru l-a determinat pe dramaturgul Ken Urban să afirme în articolul „O etică a catastrofei: Teatrul lui Sarah Kane” [*An Ethics of Catastrophe. The Theater of Sarah Kane*, 2001]: „Pentru Kane, iadul nu este metafizic: este hiperreal, este realitatea mărită.”<sup>243</sup>

*Blasted*, piesa de debut a controversatei Sarah Kane, a avut premiera la *Royal Court Theatre*, „teatrul dramaturgilor”<sup>244</sup>, locul în care timp de șase decenii experimentalistii epocii moderne, dramaturgi controversați cu opere provocatoare și incitante, au scandalizat opinia publică. „Concluziile pe care le trag oamenii nu sunt responsabilitatea mea – nu dețin

---

<sup>243</sup> Ken Urban, „An Ethics of Cathastrophe: The Theatre of Sarah Kane”, în *A Journal of Performance and Art*, vol. 23, nr. 23, septembrie 2001, pp. 36–46.

<sup>244</sup> Sub directoratul lui Stephen Daldry, dramaturgi precum Sarah Kane, Mark Ravenhill, Jez Butterworth și alții au brutalizat publicul și critica prin experimente teatrale cu un conținut explicit violent, primind unele dintre cele mai proaste cronici.

---

controlul asupra altor minți și nici nu aş vrea să fac lucrul acesta”<sup>245</sup>, replica Sarah Kane.

Problematika responsabilității sociale a artistului este codependentă de moralitate. Actul autentic de creație dezvăluie crezul artistului, viziunea sa asupra lumii. Totodată, răspunde unor nevoi reale și esențiale ale umanității de bine, de adevăr, de frumos etc.

Pe de altă parte, teza responsabilității sociale și morale a creatorului intervine în momentul în care artistul, prin angajarea sa socială și prin programul său estetic, încorporat în operă, are capacitatea de a influența indivizi și de a modela mentalități colective. Rolul artistului este potențat de impactul pe care îl are creația sa asupra transformării societății. Atitudinea pe care o adoptă artistul, prin raportarea la problemele societății, se reflectă inclusiv în alegerea mijloacelor de expresie și a limbajului artistic. La fel ca Artaud, Kane credea că rolul teatrului este să demaște ipocrizia. „Singura responsabilitate este față de adevăr, oricât de groaznic ar fi acel adevăr”<sup>246</sup>, subliniază ea.

Dramaturgia autoarei Sarah Kane agită atenția, determină atitudini, acroșează sistemul general de valori. Kane denunță o societate dezumanizată în care individul simplu este abandonat.

În *Crave*, personajul M trăiește drama neputinței într-o societate alienată psihologic și moral, în care individul își pierde identitatea sau este redus la o existență impersonală, descrisă succint de grafia unei inițiale.

La început de secol XX, Tzara, revoluționarul de profesie, susținea că „a visat dintotdeauna să-și piardă personalitatea; visa să devină impersonal și să renunțe

---

<sup>245</sup> Aleks Sierz, *op. cit.*, p. 105.

<sup>246</sup> Joan Thielemans, „Conversation with Sarah Kane and Vicky Featherstone”, în *Ubu European Stages, European Theatre Review*, nr. 15, decembrie 1999, pp. 50–52.

---

la aroganța credinței că el ar fi centrul universului”<sup>247</sup>.

În postmodernism, omul nu mai este *kriterion*, „măsura tuturor lucrurilor”, ci o „invenție recentă” a cărui moarte este anunțată de Michel Foucault, în finalul cărții *Cuvintele și lucrurile* [*Les mots et les choses*, 1966]:

„Omul este o invenție căreia arheologia efectuată asupra gândirii bulversate îi dă cu ușurință în vileag data recentă. Și, cine știe, poate chiar sfârșitul apropiat. Dacă aceste dispoziții ar ajunge să dispară la fel cum au apărut, dacă în urma unui eveniment căruia nu-i putem presimți decât cel mult posibilitatea, dar căruia nu-i putem cunoaște, pentru moment, nici forma și nici promisiunea, ele s-ar schimba radical [...] atunci putem pune rămașag că omul ar dispărea, asemenea unui chip desenat pe nisip la marginea mării.”<sup>248</sup>

În piesa *Blasted*, ceea ce frapează este prezentarea brută a diferitelor aspecte ale violenței extreme: viol, tortură, mutilare, crimă, canibalism. Mark Ravenhill spunea că atunci când a citit *Blasted*, și-a amintit constant de Racine. Cu toate acestea, Kane mărturisește că nu îl citise pe Racine, iar pe Seneca o singură dată.

Omniprezența violenței fizice, verbale și psihologice face din *Blasted* o partitură a disperării, ce (re)afirmă formula sartriană „infernul sunt ceilalți”<sup>249</sup>. Pentru a descrie societatea contemporană guvernată de violență, Kane s-a inspirat din evenimentele extrase din viața

---

<sup>247</sup> Tom Sandqvist, *Dada East: The Romanians of Cabaret Voltaire*, Editura MIT Press, Londra, 2006, p. 126.

<sup>248</sup> Michel Foucault, *Cuvintele și lucrurile*, traducere de Bogdan Ghiu și Mircea Vasilescu, studiu introductiv de Mircea Martin, Editura Univers, București, 1996, p. 452.

<sup>249</sup> Sintagma *l'enfer c'est les autres* apare în piesa *Cu ușile închise*, scrisă de Jean-Paul Sartre, din 1944.

---

reală, malaxate în buletinele de știri. Este vorba despre o chemare la implicare socială și un imperativ al artei. Kane remarcă ironic că singurul motiv pentru care momentele violente din piesele sale „par mai devastatoare decât citirea unui ziar este că a eliminat toate fragmentele plictisitoare relatate în știre”<sup>250</sup>.

În perioada în care scria *Blasted*, a citit un articol despre experiența violenței, care evidențiază caracterul impulsiv, irascibil al mulțimilor, proprii culturii fotbalului britanic.

În *Among The Thugs*, jurnalistul american Bill Buford relatează despre violența din fotbalul britanic, dominat de o societate anarhică, cu reminiscențe tribale, guvernată de forme rudimentare de gândire, cea a suporterilor *Red Army* sau *Skinheads*.

Ferocitatea extremă cu care se manifestă este generată de convingerile lor radicalizate și intoleranța sălbatică. În felul acesta, violența se propagă prin contagiune. Aduse la starea de simple „automate inconștiente”, masele acționează irațional, barbar. „Pur și simplu nu-mi venea să cred că o ființă umană i-ar putea face asta unei alte persoane. Am pus acest moment într-o piesă și toată lumea a fost șocată.”<sup>251</sup>

Vorbind despre lucrările sale, artistul polonez Artur Żmijewski declara:

„[...] Se prea poate ca eu să-i confrunt pe spectatori cu situații dificile, dar cu siguranță nu cu unele disperate. [...] Ele conțin un dublu mesaj: înfățișează situații dificile și în același timp reprezintă o ieșire, o cale de rezolvare a acelor împrejurări aparent disperate. Mă gândesc adesea că artiștii, cu limbajele lor radicale, [...] sunt încă inocenți, întrucât știința

---

<sup>250</sup> Aleks Sierz, *Ibid.*, p. 103.

<sup>251</sup> Aleks Sierz, *Ibid.*, p. 102.

---

sau politica produc evenimente sau moduri de tratare a oamenilor cu mult mai dramatice, iar uneori de-a dreptul tragice. Artă nu trebuie să vorbească întotdeauna cu sfială atunci când celelalte discursuri folosesc violența și ne vorbesc de pe poziții de hegemonie.”<sup>252</sup>

Pentru a reuși să deslușim determinările care stau în spatele acestor pulsuni, amintim observațiile lui Gustave le Bon asupra psihologiei maselor:

„Instinctele distructive sunt reminiscențe de primitivism latent în fiecare dintre noi. Pentru individul izolat ar fi periculos să și le satisfacă, pe când integrarea lui în gloata iresponsabilă, unde nu risca o pedeapsă drept consecință, îi dă libertatea să-și urmeze aceste instincte [...] Spiritul de gloată și dominația gloatei constituie barbaria sau revenirea la barbarie. Numai prin dobândirea unui spirit puternic națiunea se poate sustrage din ce în ce mai mult de sub stăpânirea irațională a gloatei și iese din era barbariei.”<sup>253</sup>

Experiența războiului asupra societății a condus la apariția pieselor *Blasted* și *Cleansed*, dominate de un sentiment devastator de durere și înfrângere a umanității. Violența, războiul modelează profund atât

---

<sup>252</sup> Artistul polonez Artur Żmijewski, într-un fragment din interviul realizat de Miklós Erhardt la Trafó Gallery, în Budapesta, pe 26 ianuarie 2008. Artistul polonez Artur Żmijewski s-a născut în 1966 la Varșovia. Între 1990 și 1995 a studiat la clasa profesorului Grzegorz Kowalski, în cadrul Departamentului pentru sculptură al Academiei de Arte Frumoase din Varșovia. Este asociat al *Foksal Gallery Foundation*. A reprezentat Polonia la a 51-a ediție a Bienalei de la Veneția, 2005. De asemenea, a participat la Documenta 12 în 2007.

<sup>253</sup> Gustave le Bon, *Psihologia maselor*, traducere de Mariana Tabacu, Editura Antet XX Press, București, pp. 27–82.

---

oamenii, cât și spațiile, generând suferință și durere. Spații și destine sunt desfigurate în fața brutalității și a dezastrului.

Sentimentul devastator care domină piesele sale este de înfrângere a civilizației, de lume aruncată în haos, în care indivizii sunt neputincioși în fața dezastrului, care conduce la colapsul umanității.

Ne reamintim că flagelul războiului a stat la baza nașterii fenomenului *butō*, a cărui coregrafie este grefată pe experiența sfâșietoare provocată de ororile celui de-Al Doilea Război Mondial în Japonia și Filipine.

În cazul *Blasted*, scenele brutale de abuz, viol, crimă și tortură au fost siguranță inspirate de Războiul Bosniac, care a mutilat destine în anii '90 și a distrus imaginea Balcanilor, văzută ca o oază de conviețuire între entități culturale diferite. „Intenția mea a fost să redau abuzurile și violența cu o sinceritate frustă. Violența a fost atent construită și structurată dramatic pentru a spune ceea ce vreau să-i transmit publicului despre război [...] Tind să cred că tot a fost imaginat a fost făcut de cineva, undeva, în viața reală”<sup>254</sup>, concluzionează Kane.

În ceea ce privește *Cleansed*, decorul face trimitere la laboratoarele din lagărele de concentrare din timpul celui de-Al Doilea Război Mondial. Piesa explorează felul în care formele violenței sunt folosite ca instrumente de forță, înfățișând efecte dezumanizante.

*Cleansed* pune accent pe degradarea și disoluția umanității în fața cruzimii celuilalt. Personajele sunt supuse unor forme extreme de violență, de la tortură la sacrificiu, evidențind impactul opresiunii asupra individului și a societății.

Violența devine o metaforă a pierderii identității, empatiei și umanității într-o lume mutilate de conflict.

---

<sup>254</sup> Aleks Sierz, *op. cit.*, p. 117.

---

Kane nu oferă speranța unui final suportabil, edulcorat de o intervenție *deus ex machina*, ci expune brut întregul spectru al suferinței, cauzate de colapsul emoțional și moral al societății, lăsând publicul să se confrunte în mod direct și brutal (*in-yer-face*) cu aceste realități răvășitoare.

Caracterul profund perturbator al universul dramatic propus de Kane amintește de *teatrul cruzimii*, al lui Artaud, a cărui osatură ideatică impune o altfel de teatralitate:

„[...] În planul reprezentării, nu este vorba despre acea cruzime pe care putem s-o exercităm unii împotriva altora, sfâșiindu-ne reciproc corpurile [...], ci este vorba despre o cruzime mai necesară, pe care lucrurile o pot exercita asupra noastră. Nu suntem liberi. Ne putem aștepta ca cerul să se prăvălească peste noi. Iar teatrul e destinat să ne învețe, înainte de toate, chiar acest lucru.”<sup>255</sup>

La fel ca Artaud, Kane a căutat noi forme dramatice. În *Teatrul și dublul său*, Artaud atacă convențiile și iluzia teatrului burghez, reduse la forma unui divertisment facil, care transformă teatrul într-o artă inferioară. Artaud urmărește să deconstruiască forma clasică pentru a găsi una nouă și propune ca antidot un *teatru al cruzimii*.

„[...] să lăsăm esteților criticele formelor și să recunoaștem că ceea ce s-a spus nu mai e de spus; că e expresie repetată, nu mai are valoare de două ori, ea nu trăiește de două ori [...], că o formă deja folosită nu mai servește și nu invită decât la căutarea alteia, iar teatrul e singurul loc

---

<sup>255</sup> Antonin Artaud, *Teatrul și dublul său*, traducere de Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu, postfața și selecția textelor de Ion Vartic, ediția a II-a îngrijită de Marian Papahagi, Editura Tracus Arte, București, p. 89.

---

din lume în care un gest făcut nu reîncepe de două ori. Dacă mulțimea nu se îndreaptă către capodopere, înseamnă că acestea sunt pur literare, adică fixe, închistate în niște forme ce nu mai răspund nevoilor timpului prezent.”<sup>256</sup>

Cu toate acestea, Kane a respins constant orice încercare de categorizare a operei sale într-un gen, de fixare prin etichetare a propriei creații unui anume stil, subliniind caracterul său autentic și fluid. Când criticul de teatru flamand Johan Thielemans a întrebat-o dacă se identifică cu mișcarea „Newwriting”, ea a răspuns:

„Nu mă interesează acest tip de înregimentare și etichetă. Nu cred în mișcări. Mișcărilor se definesc retrospectiv și întotdeauna au la bază mimetismul. Dacă apar trei sau patru scriitori care scriu ceva interesant, vor apărea alți zece care vor încerca să îi copieze. Iar în acel moment, ai o mișcare. Mass-media caută mișcări. Uneori le inventează [...] Parte dintre scriitorii despre care se spune că aparțin acestei mișcări („Newwriting”, n.m.) nici nu i-am întâlnit. Deci, în ceea ce mă privește, sper că piesele mele nu aparțin unui gen anume.”<sup>257</sup>

Pe de altă parte, Kane – numită de dramaturgul Harold Pinter „poeta” – nu consideră că piesele ei ar fi deprimante, așa cum Cehov susține că dramele sale sunt comedii. „*Blasted* e o piesă plină de speranță”, susține Kane. După moartea sa violentă, scriitori precum Harold Pinter, Caryl Churchill, Edward Bond și Martin Crimp au căutat să-i reabiliteze opera și reputația.

Astăzi, piesa *Blasted* s-a „clasicizat”, găsindu-și locul în canonul dramei contemporane. Kane, remarca

---

<sup>256</sup> Antonin Artaud, *op. cit.*, pp. 84–85.

<sup>257</sup> Joan Thielemans, „Conversation with Sarah Kane and Vicky Featherstone”, în *Ubu European stages, European Theatre Review*, nr. 15, decembrie 1999, pp. 50–52.

---

Pinter, a simțit și a redat atât de „profund inumanitatea omului – cred că asta a ucis-o în cele din urmă”<sup>258</sup>. Creația sa reflectă tensiunea dintre identitate, absurd și dezumanizare. Influențată de universul distopic kafkian, pe care Mircea Cărtărescu îl definește drept „Autorul, Scriitorul însuși”, situat „deasupra scriitorilor modernității tocmai pentru că nu a fost un scriitor, în sensul tradițional. Pentru că a călcat toate regulile meseriei și artei scriitoricești. Pentru că a trăit întreaga sa viață ca o santinelă la limitele limbajului, care, după spusele lui Wittgenstein, sunt și limitele lumii. Acolo unde se sfârșește domeniul științelor, al artelor, al filosofiei, al cunoașterii umane, acolo unde poezia și credința încep să gâfâie din lipsă de aer”<sup>259</sup>.

În legătură cu *experiența* sa în raport cu tradiția teatrală și cu procesul de stabilire a afinităților dintre creatori, Kane îl menționează pe Stanislavski, al cărui parcurs artistic l-a urmărit, dar nu cu reverență, ci cu precauția (înțelepciunea) noviceului, care nu dorește să se lase „contaminat” de aura maestrului.

„Îl găsesc interesant pentru un actor sau un regizor. Dar îi citești cărțile și apoi le arunci. Dacă există ceva interesant acolo, trebuie să îl ignori atunci când lucrezi. Altfel ajungi să imiți pe cineva și, înainte de a-ți da seama, aparții unei mișcări.”<sup>260</sup>

Cu toate acestea, Kane își deoalează apartenența la rețeaua de referințe, menționând etaloanele dramei moderniste: Ibsen, Brecht și Beckett. Direcțiile literare

---

<sup>258</sup> Simon Hattenstone, „A sad hurrah (part 2)”, în *The Guardian*, 1 iulie 2000.

<sup>259</sup> Mircea Cărtărescu în descrierea volumului *Jurnal: 1910–1923. Cu manuscrise și desene ale autorului* de Franz Kafka, traducerea din germană și note de Mircea Ivănescu, ediție îngrijită de Roxana Albu, Editura Humanitas Fiction, București, 2022.

<sup>260</sup> Joan Thielemans, *op. cit.*, p. 51.

---

majore care i-au influențat decisiv opțiunea dramaturgică în *Cleansed* au fost *Woyzeck*, 1984, *Sonata Fantomelor* [*Spöksonaten*, 1907] de Strindberg, *Procesul* [*Der Process*, 1925] și *Colonia penitenciară* [*In der Strafkolonie*, 1914] de Kafka. Pentru *Crave*, Kane spune că s-a inspirat din *Tărâmul pustiit* [*The Waste Land*, 1922] de T.S. Eliot.

Pentru *Phaedra's Love*, Kane menționează influența lui Brecht, cu *Baal* (1923), și a romanului *Străinul* [*L'Étranger*, 1942] de Camus, care au stat la baza structurării personajului Hippolytus. Pe Euripide mărturisește că îl citise abia pe după ce a scris piesa *4.48 Psychosis*, ultima a autoarei, în care împrumută principiile *teatrului cruzimii*. Finalul piesei *4.48 Psychosis* apare ca o prevestire sumbră și totodată o justificare predictibilă a actului final, deliberat, care a pus capăt creației și parcursului său lumesc: „[...] Toți vom dispărea [...] Pe mine însămi nu m-am întâlnit [...] Vă rog deschideți cortina.”<sup>261</sup>

La 3 noiembrie 1998, cu doar câteva luni înainte de a-și încheia viața<sup>262</sup>, Sarah Kane mărturisea, într-un interviu acordat teoreticianului Dan Rebellato la *Royal Holloway, University of London*, cum și-ar dori să fie reținută după moarte:

„În ceea ce privește ce se întâmplă cu munca mea după ce mor, nu are nimic de-a face cu mine. Nu voi mai fi aici. Sper ca oamenii să scrie piese mai bune, adică asta e tot ce pot spera. Dar mă îndoiesc că o vor face. Gunoiul a fost întotdeauna produs de-a lungul veacurilor. Mediocritatea a fost întotdeauna lăudată. Pur și

---

<sup>261</sup> „[...] we are all going to disappear [...] It is myself I have never met, whose face is pasted on the underside of my mind. Please open the curtains”, Sarah Kane, *Crave*, Methuen, Londra, 1998, p. 46.

<sup>262</sup> Sarah Kane s-a sinucis pe 20 februarie 1999. Avea 28 de ani.

---

simpliciter asta se întâmplă: cele mai importante  
piesele sunt apreciate doar retrospectiv.”<sup>263</sup>

---

<sup>263</sup> Dan Rebellato, „Sarah Kane: interviewed by Dan Rebellato”,  
Royal Holloway, University of London, 3 noiembrie 1998.

---

## CONSIDERAȚII FINALE

„Legile teatrului contemporan nu mai sunt atât de rigide, de multe ori ai senzația că pe scenă poți face orice... Dar merită făcut numai ce are rost.”

– Harag György

Teatrul, prin capacitatea sa de a pune în scenă frământările, conflictele interioare și emoțiile noastre, devine un mijloc prin care ne raportăm la experiențe și la adevărurile universale. Ne ajută să vedem și să înțelegem realitatea dincolo de limitele experienței noastre, dar și să (ne) recunoaștem în poveștile altora propriile frământări, aspirații și lupte interioare. În felul acesta, ne provoacă permanent să reflectăm asupra condiției umane, în toată profunzimea ei. Totodată, dezvăluie capacitatea noastră de a interpreta, modela și transforma realitatea, în mod diferit, creativ.

Amplul proces al creației teatrale implică atât înțelegerea profundă a complexității naturii umane, cât și capacitatea de (re)configurare a lumii prin intermediul creativității și imaginației. Mecanismul de redare și transformare a experiențelor într-o formă artistică pornește de textul dramatic, continuând cu concepția regizorală și interpretarea actorului, ajungând până la interacțiunea finală cu publicul.

Artistul avangardelor avea credința că valorile artelor tradiționale erau complet epuizate și că arta

---

figurativă a devenit incapabilă a ne conecta, a „ne implica visceral, în tragedia umană”<sup>264</sup>.

*Experimentul artistic* se constituie ca un fenomen cu o structură și o dinamică complexă și reflectă transformările continue în planul artei, diversitatea conceptuală și formală a practicilor creative.

*Experimentul* sondează niveluri fundamentale ale percepției, expresiei și semnificației care transcend granițele culturale tradiționale, dar și cele mai profunde aspecte ale existenței, deschizând noi orizonturi în înțelegerea artei. În acest context, teritoriul artei secolului XX a fost configurat ca un spațiu permeabil, deschis explorării și inovației.

Munca în atelier sau în sala de repetiții a fost asociată cu procesele științifice desfășurate în laborator. „Laboratorul artistic” a devenit un spațiu al libertății creative absolute, unde regulile tradiționale (academiste), normele sau tehnicile consacrate („clasicizate”) erau abandonate.

Adeseori, termenul *experiment* evocă existența unui program artistic, a unei metode de lucru deschise către noi forme de expresie și percepție, care nu era limitată de stiluri sau canoane. Artiștii *experimentau* forme, tehnici și medii noi, încercând să depășească limitele convenționale de reprezentare și să (re)definiească natura artei. Prin refuzul de a se conforma normelor și convențiilor existente, *experimentul* a servit ca formă de rezistență culturală și socială, chestionând rolul artei și artistului în societate.

Toate *experiențele* avangardei în secolul XX, discursul angajat al teatrului politic, intervențiile în forță ale *performance*-ului au folosit *experimentul* ca pe o modalitate de a critica și de a submina structurile

---

<sup>264</sup> Simon Schama, *Puterea artei*, traducere și note de Louis Ulrich, Editura Pandora M, București, 2023, p. 423.

---

existente, dar și pentru a reflecta asupra problemelor sociale și politice care au provocat umanitatea.

Libertatea creatoare se manifestă prin explorarea de noi idei și tehnici, prin respingerea convențiilor stabilite și prin dorința de a provoca și de a surprinde. Acest proces de căutare și inovație este vital, deoarece contribuie la deschiderea de noi orizonturi creatoare, care schimbă paradigmele și deschid noi direcții în artă.

Deși termenul de *experiment* poate părea împrumutat din științele exacte, în contextul artei și al teatrului el capătă un sens propriu, devenind un instrument de explorare a limitelor cunoașterii și a expresiei artistice. În contextul artelor performative, termenul *experiment* sugerează o intenție conștientă de a testa și de a investiga anumite aspecte ale producției artistice, chiar dacă ideea de *experiment* nu este în mod tradițional asociată cu arta, ci aparține domeniului cercetării științifice. Doar că în artă, spre deosebire de știință, nu se urmăresc adevăruri universale, incontestabile și imuabile, ci mai degrabă se pune accentul pe procesul de explorare creativă, pe formularea și pe exprimarea subiectivă a unor teme, idei sau emoții.

*Experimentul* teatral explorează concepte profunde și abstracte precum identitatea, libertatea sau condiția umană, încorporând valori filosofice în spectacol. Traseul străbătut în cercetarea manifestărilor creativității, a *experimentului* și al diverselor sale manifestări duce spre concluzia că, în ceea ce privește teatrul, nicio mișcare nu își poate depăși propriile limitări conceptuale dacă nu va căuta mereu și mereu noi punți de legătură cu generațiile și gusturile în permanentă schimbare; dacă nu include în programul creației un respiro, în care, prin *experiment*, teatrul să își lărgască și să își (re)activeze energiile creative. Astfel, s-a demonstrat că, aproape fără excepție, la toți

---

reformatorii artei secolului XX regăsim dorința dublată de un efort susținut de a descoperi, perfecționa și aplica procedee tehnice noi, dar care nu sunt întotdeauna eficiente. S-a observat, de pildă, că adeseori, în secolul XX, unui exercițiu scenic aflat în stadiu de *experiment*, de eboșă, i s-a atribuit, prin consens public, valoare de reper estetic, normă, model, iar mai târziu s-a „clasicizat”. Alteori, concepte teoretice fascinante, dar complet nerealizabile, au rămas în stadiul de deziderate utopice (v. Antonin Artaud).

Orice artist autentic își propune să *experimenteze* mereu alte formule și să cucerească zone rămase neexploatate. Pe de altă parte, există temperamente creative veșnic neliniștite, care își neagă și își (re)neagă *ad infinitum* descoperirile, într-un entuziast și totodată epuizant exercițiu novator, pe care însă nu vor încerca niciodată să îl structureze sau să îl impună ca metodă și/sau sistem, poetică, model, canon.

Așadar, noțiunile de *experiment teatral* și de *teatru experimental* evocă preocupări speculative în zona artei performative, cum ar fi explorarea de noi forme de exprimare, utilizarea spațiului neconvențional, interacțiunea cu publicul sau integrarea tehnologiilor moderne, și relevă existența unei practici teatrale extinse, coerent articulate, care își reafirmă scopul în contextul cultural general.

*Experimentul* teatral vizează latura inovatoare și exploratoare de cercetare în arta teatrală, care depășește convențiile și formele tradiționale. Prin urmare, *experimentul* își concentrează efortul creator pe inovație, pe cercetare continuă și pe transgresarea granițelor artelor.

Am observat că unii teoreticieni numesc *experiment artistic* orice formă care produce elemente noi, orice concepție, indiferent de impactul pe care îl are asupra fenomenului artistic. Când se impun deslușite

---

trăsăturile definitorii ale *teatrului experimental*, unii teoreticieni vorbesc despre un teatru al *experimentului* ca despre un proces spontan, prin care ceea ce este nou și viabil se asimilează *experienței* verificate (tradiției).

Iar pentru ca acest tablou să fie complet, analiza noastră a punctat efortul creatorilor de teatru de a-și expune și transpune practic teoriile cât mai divers și original în creațiile artistice. Esențială în acest sens a fost urmărirea modului în care grupări marginale sau mișcări artistice bine articulate în jurul unui program estetic își fac loc în peisajul teatral, dar și felul cum tehnici noi precum fotomontajul, arta video, instalații, *body art*, performance-ul îmbogățesc limbajul teatral.

Faptul că *experimentul* a fost privit doar ca scop în sine și nu ca mijloc de îmbogățire a mijloacelor de expresie artistică a determinat dispariția multor grupări teatrale din secolul XX. Grupările care au reușit să utilizeze *experimentul* ca un mijloc de a explora și de a extinde posibilitățile expresiei artistice au avut mai multe șanse să evolueze, să inoveze și să supraviețuiască provocărilor timpului. În practică, acest lucru poate însemna permeabilizarea granițelor dintre arte, interdisciplinaritate, *experimentarea* de noi forme și formate performative, dincolo de ceea ce propune partitura dramatică, implicarea activă a publicului, estomparea până la anulare a liniei dintre spectator și *performer*. Astfel, *experimentul* teatral nu doar explorează noi posibilități artistice, ci și redefiniște experiența teatrală și experiența artistică, în general. Aceasta poate însemna crearea de experiențe unice pentru spectatori, *experimentarea* de structuri narrative și dramatice insolite, dar și testarea în regim de laborator și/sau studio a unor tehnici teatrale noi.

*Experimentele* care nu au capacitatea de a comunica sens și/sau genera emoție alterează experiența teatrală și duc la înstrăinarea publicului. *Experimentul* este

---

receptat adesea ca o formă de rezistență față de normele (canoanele) de reprezentare și față de așteptările convenționale ale publicului *mainstream*. Prin utilizarea de tehnici inovatoare și de structuri dramatice neconvenționale, teatrul *experimental* încearcă să angajeze publicul într-o reflecție mai profundă asupra unor probleme esențiale ale societății, transformând astfel actul pasiv de a privi un spectacol într-o experiență conștientă, activă. În contrast cu teatrul tradițional, unde publicul are un rol diminuat, aproape decorativ, teatrul *experimentului* implică audiența în mod direct, transformând experiența participativă într-una personală. Astfel, teatrul *experimentului* devine teatrul *experiențial*.

Această formă de creație ce are la bază *experimentul* este adesea orientată spre a testa limitele percepției spectatorilor și spre a extinde orizontul așteptărilor lor, oferindu-le o experiență nouă, provocatoare, la limită. Există câteva constante în ceea ce privește evoluția artei teatrale în secolul XX, pe care cercetarea noastră a căutat să le pună în evidență prin analiza unor aspecte, credem noi, importante, ce ilustrează etapele actului de creație atât ca proces, cât și ca metodă.

Important a fost să reținem eforturile creatorilor de teatru de a căuta noi formule de expresie artistică, de a completa modele existente cu alte sisteme și metode care să răspundă exigențelor de ordin estetic, dar și practic, reclamate de tendințele înnoitoare proprii secolului XX. Tocmai de aceea, tendințele și personalitățile prezentate aici sunt emblematice pentru arta teatrală a secolului XX, iar modelele propuse de ei, reunite, compun tabloul artelor teatrale din secolul XX. Totodată, am urmărit formularea unei viziuni critice, care să vină atât ca o completare a studiilor și teoriilor formulate anterior, cât și din necesitatea de a ordona și de a coagula manifestările petrecute în domeniul teatral, dar și în

---

domenii conexe artelor teatrale. Artiștii avangardiști au utilizat frecvent termenul *experiment* pentru a descrie natura exploratoare și inovatoare a muncii lor, dar și pentru a sublinia abordarea neconvențională față de procesul creator.

Toate inovațiile artei secolului XX au avut un impact semnificativ asupra modului în care arta teatrală a fost percepută, creată și *experimentată*. Prin explorarea de noi modalități de exprimare, *experimentale*, artiștii nu doar că îmbogățesc diversitatea formelor teatrale, dar contribuie și la o înțelegere a potențialului pe care îl are teatrul, și arta în general, de a transforma realitatea. Chiar dacă schimbarea de paradigmă a amprentat toate manifestările artisticului, (re)definind valorile estetice, studiul nostru se limitează la a semnală doar transformările majore survenite pe teritoriul artelor spectacolului, plasate la confluența cu artele vizuale. Totodată, analiza noastră a urmărit îndeaproape modul în care se articulează conflictul dintre libertatea creatoare și limitele canonice care sunt esențiale în procesul de creație artistică. Acest conflict stimulează inovația și dezvoltarea artei, provocând artiștii să găsească noi modalități de exprimare în planul creației, valorificând, în același timp, moștenirea tradiției. „Dacă amintesc aceste valori care par a fi dispărut, nu o fac pentru că vreau să strig prezența într-o *umarla klasa*, pentru o «*clasă moartă*»: Tadeusz Kantor, Heiner Müller, Julian Beck, Carmelo Bene, Jerzy Grotowski.

Aceste valori s-au transformat în curente puternice, au atenuat climatul în care dăm naștere actelor noastre profesionale, ele sunt lumea noastră. Nu putem închide această lume, acest mărgeț tărâm al *Nulle-part*, într-un țarc numit «trecut», sau riscăm noi înșine să murim. Acești oameni nu sunt amintirile noastre. Ei sunt sângele

---

nostru, energia vitală care ne ține în viață.”<sup>265</sup>

Așadar, prin *experiment* se deschid noi posibilități creative și inovatoare în artă, transformând modul în care percepem, interpretăm și interacționăm cu produsul artistic. Adesea minat, acest câmp al *experimentului* devine un *no man's land* – un spațiu neconstrâns de reguli sau convenții, în care artiștii pot explora și testa, în regim de „rezervație”, limitele expresiei artistice. Datorită existenței acestui *sit experimental*, arta devine un laborator al descoperirii, al cunoașterii, contribuind la propria evoluție. Desigur, dorința persistentă de a explora teritoriile necartografiate ale creației, tatonarea neîncetată a noului, interogația neîntreruptă a limitelor și explorarea experimentului contribuie decisiv la (re)definirea conceptelor de artă și teatru, jucând un rol esențial în (re)configurarea discursului și practicilor artei contemporane.

---

<sup>265</sup> Eugenio Barba, „*The House of origins and the return*”, discurs susținut cu ocazia conferirii titlului de Doctor honoris causa de către Universitatea din Varșovia, pe 28 mai 2003, disponibil la: <https://odinteatret.org/wp-content/uploads/2023/03/2003-warsawa-univ-en-discurso-the-house-of-the-origins-and-the-return.pdf>.

---

## GLOSAR DE TERMENI

*Glosarul* reunește atât termeni și noțiuni tehnice, cât și concepte esențiale relevante pentru înțelegerea tematicii abordate. Principiul metodei noastre vizează în primul rând analiza noțiunilor, urmărind să le ilustrăm cu exemple relevante din practica artistică și oferind o înțelegere aplicată și contextualizată a conceptelor cu care operăm în interiorul studiului. Am consacrat spațiu unor noțiuni ce aparțin artelor vizuale, artelor teatrale, artei fotografice și cinematografilei, filosofiei, arhitecturii, esteticii etc. *Glosarul* nu doar că definește termeni esențiali utilizați în lucrare, dar și arată cum aceștia au fost integrați și interpretați în diverse contexte artistice, oferind o bază pentru studierea și înțelegerea fenomenului performativ în secolului XX.

*Abreacție* [fr. *abréaction*, germ., *Abreagierung*]: termen folosit în psihologie. Desemnează purgarea unor tensiuni emoționale, generatoare de conflicte psihice, care ar putea provoca tulburări durabile. Totodată, abreacția se referă și la modalitatea de a fi conștient de evenimentele traumatice reprimite. Folosit pentru prima dată în 1893 de către Sigmund Freud și de către Josef Breuer într-un context terapeutic, termenul „abreacție” constituie fundamentul teoriei psihanalitice.

*Abstract* [lat. *abstractus*, fr. *abstrait*, germ. *Abstrakt*]: desemnează ceea ce este izolat și luat în considerare

---

aparte. De exemplu, arta *abstractă* izolează elementul afectiv sau sentimental de percepția oricărui element figurativ. Această formă de artă a apărut în Europa la începutul secolului XX, reprezentată de artiștii ruși Wassily Kandinsky, Kazimir Malevici, iar în Franța de Sonia Delaunay și Robert Delaunay. În Olanda, artistul reprezentativ pentru arta *abstractă* este Theo van Doesburg.

*Actant* [fr. *actant*, germ. *Aktant*]: actor (element însuflețit sau nu), participant în construcțiile narrative ce stabilesc legături structurale.

*Action painting/Pictura gestuală*: sintagma este folosită pentru prima oară în anul 1952 de criticul de artă Harold Rosenberg pentru a denumi o concepție populară la vremea respectivă, potrivit căreia pictura n-ar trebui să reprezinte altceva decât procesul propriei sale faceri. Astfel, opera încetează să mai fie un mijloc de comunicare cu formele concrete, cu un exterior perceput ca fiind irelevant. Drept urmare, arta devine un produs conceptual, și nu mimetic. Considerat una dintre manifestările *expresionismului abstract*, acest stil constă în împoșcarea de culori pe pânză, până la acoperirea în totalitate a suprafeței tabloului. Tehnica *action painting* a fost făcută celebră de către artistul american Jackson Pollock (1912–1956), care obișnuia să își așeze pânzele în plan orizontal, iar mai apoi să încarce excesiv suprafața tabloului cu vopsea aplicată prin picurare. Tehnica sa a fost denumită *dripping* (de la verbul *to drip*, „a picura”) și pune evidență intervenția/acțiunea creatorului. Alături de Pollock mai pot fi enumerați Mark Tobey, Franz Kline, Willem de Kooning, Hans Hofmann, Mark Rothko, Robert Motherwell. Mișcarea artistică pe care aceștia o

---

reprezintă poate fi încadrată în programul estetic al Școlii de la New York.

*Acțiunismul*: termenul definește un tip de manifestare în care artistul devine actorul producțiilor sale, mutând accentul de pe obiect pe subiect. *Acțiunismul* este o formă de manifestare artistică tipică postmodernismului și se situează la confluența dintre artele vizuale (sculptură, instalație), teatru (*experimental*, *happening*), expresivitate corporală (*coregrafie*) și muzică.

*Aparteu/Aparté*: desemnează un mesaj transmis de un personaj fără știrea alocutorului său (de exemplu, un monolog). *Aparteu* este un enunț adresat sieși, dar cu precădere spectatorului, rezultat al dublei enunțări (cea ce este spus în teatrul scris de scriptor și rostit de personaj).

*Art Brut/Artă brută*: sculptorul și pictorul francez Jean Dubuffet numea astfel arta (desene, picturi, sculpturi) definită printr-o expresie directă, neprelucrată. *Art Brut* era creată în afara cercului de artiști profesioniști de către cei fără o pregătire specializată: copiii, pacienții din spitalele psihiatrice, mai ales schizofrenicii, deținuții etc. În 1945, Jean Dubuffet a început să colecționeze creații luate din aceste medii cu statut special, iar în 1972, această colecție ce atingea peste cinci mii de exponate a fost prezentată la Lausanne. Jean Dubuffet credea că *Art Brut* este mărturia vie a capacității de creație native pe care orice individ o deține, dar care se alterează și dispare din cauza rigorii educaționale și constrângerilor sociale. Spontaneitatea și inventivitatea sunt cele care impresionează în cazul *Art Brut* – artă pe care Dubuffet o propunea pentru a o înlocui pe cea a culturilor avansate.

---

*Art Informel/Arta informală*, adică „fără formă”, reprezintă un stil în pictură care s-a născut în prima jumătate a secolului XX, ca reacție la abstractizarea geometrizantă a cubismului și a dinamicii specifice futurismului. Deși ca tip expresie noul stil rămâne abstract, el și-a căutat sursa de inspirație în *experiența* artistului. Dintre reprezentanții importanți ai artei informale, îi amintim pe francezul Jean Dubuffet, pe belgianul Henri Michaux, pe pictorul german Alfred Otto Wolfgang Schulze, cunoscut sub pseudonimul Wols, pe gravorul Camille Bryen sau pe olandezul Willem de Kooning.

*Arta conceptuală*: este o mișcare apărută în cea de-a doua jumătate a anilor '60, în Europa și în Statele Unite, ce repune în discuție conceptul de artă. *Arta conceptuală* situează în prim-planul discursului *ideea*, *conceptul*, dar mai cu seamă *procesul* de creație, aspect considerat mai important decât însuși produsul artistic finit. Dintre exponenții acestei orientări artistice îi amintim pe australianul Ian Burn, pe Mel Ramsden și pe Roger Cutforth în Statele Unite, iar în Marea Britanie, pe David Rushton și pe Philip Pilkington.

*Arte Povera/Artă săracă*: sintagma îi aparține criticului de artă italian Germano Celant, care denumea astfel, în 1967, la Genova, cu prilejul unei expoziții de grup, o mișcare artistică din Italia afirmată în perioada 1965–1966. Aflată în conflict declarat cu arta tradițională, Arte Povera este înrudită cu dadaismul, dar și cu Noul Realism. Noua orientare își propunea să submineze fenomenul comercializării artei și să anuleze obsesia consumerismului. Artiștii utilizau pentru operele lor materiale banale, derizorii, marginale, primare, „sărace”: lemn, cărbune, fier, hârtie, ziare, bucăți de

---

materiale deteriorate etc. Potrivit programului estetic al mișcării *Arte Povera*, prezentul trebuia eliberat de povara trecutului (a tradiției) pentru a-și (re)câștiga prospețimea și vitalitatea. *Arte povera* e sinonimă cu acțiunea liberă, intuitivă, lipsită de orice intenție estetizantă. Principalii reprezentanți ai mișcării artistice *Arte Povera* sunt Giovanni Anselmo, Jannis Kounellis, Mario Merz, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto, Giulio Paolini, Alighiero Boetti.

*Artefact*: reprezintă un obiect creat și produs datorită priceperii omului (de exemplu, o unealtă, o armă, o podoabă etc.).

*Asamblaje* [engl. *assemblage*]: structuri sculpturale realizate prin combinarea unor materiale, suprafețe și texturi diverse: *ready-made*, deșeuri etc. Dintre adepții acestei tehnici îi amintim pe Vladimir Tatlin, Jean Dubuffet, André Breton, Raoul Hausmann, Edward Kienholz, Louise Nevelson, Meret Oppenheim, Cliff Westermann, Wolf Vostell, Tadeusz Kantor, Daniel Spoerri.

*Bhāratanāṭyam/Bharatanatyam*: reprezintă unul dintre cele opt stiluri consacrate ale dansului clasic indian. Având origini strâns legate de cultura templului din sudul Indiei, această formă performativă este fundamentată teoretic în tratatul clasic *Natya Shastra*. Repertoriul său coregrafic se axează pe transpunerea unor teme religioase și idei spirituale, cu precădere din tradiția șivaistă, dar și din contextul mai larg al hinduismului, fiind văzut ca un mijloc de exprimare devoțională prin gest, mișcare și expresie. Stilul *Bharatanatyam* se distinge printr-o postură corporală specifică, caracterizată de menținerea torsului într-o poziție stabilă, poziționarea picioarelor în *araimandi*

---

(postura flexată, semighemuită) și un limbaj gestual complex: *mudre*, direcționarea privirii, micro-expresii faciale. Dansul este acompaniat de muzică și de o voce. În conformitate cu structura dansurilor clasice indiene, *Bharatanatyam* cuprinde trei elemente: *nṛtta* (dans stilizat, non-narativ), *nṛtya* (dans expresiv, performat individual) și *nāṭya* (dans dramatic, realizat de obicei în grup). În mod tradițional, maestrul dansatorului este prezent în calitate de *nattuvanar*, fiind responsabil pentru ritmul și calitatea artistică a reprezentației.

*Blur*: termen preluat din limba engleză ce înseamnă „neclar”, „încețoșare”. Efectul de încețoșare (*blur*) este folosit în tehnica fotografică și este cunoscut ca *boken*. Termenul *boken* provine din limba japoneză și înseamnă „ceață”.

*Body Art/Arta corporală* este o formă de artă, apărută în cea de-a doua jumătate a anilor '60 ai secolului trecut, în care materialele obișnuite, convenționale folosite de obicei în lucrări (pânza, în cazul picturii, sau piatra, lemnul, în sculptură) sunt înlocuite de corpul artistului. Arta corporală (*Body Art*) este performată atât în spații publice (galerii, piețe), cât și în spații private (ateliere, studiouri, apartamente). Dintre reprezentanții acestei forme de exprimare artistică îi reținem pe Robert Atkins, François Pluchart, *Der Wiener Aktionismus*, format în 1965 de Hermann Nitsch, Otto Muehl, Günter Brus și Rudolf Schwarzkogler. În Franța, *Body Art* apare sub titulatura de *Art Coporel*, sintagmă ce însoțește actele performate de artiștii Michel Journiac și Gina Pane.

*Brutalism*: termen originar din limba franceză ce acoperă sensurile sintagmei *béton brut*, adică „beton brut”, cu sensul de nefinisat, rugos. Volumetria clădirilor *brutaliste* aduce în prim-plan forme șocant de

---

geometrice, volume repetitive, ce amintesc întrucâtva de blocurile de beton armat nefinisat.

*Cadavre exquis* [în engl. *Exquisite Corpse*, „cadavrul rafinat”]: este o abordare colaborativă în artele vizuale folosită pentru prima dată de artiștii suprarealiști pentru a crea compoziții stranii, aleatorii, conduse de hazard. Practica a fost adusă în prim-plan în 1925 la Paris de suprarealiștii Yves Tanguy, Jacques Prévert, André Breton și Marcel Duchamp. Numele *cadavre exquis* derivă din expresia *le cadavre exquis boira le vin nouveau* („cadavrul rafinat va bea vinul nou”), dintr-un vechi joc de societate în care jucătorii scriu pe rând un cuvânt pe o foaie, pe care o pliază pentru a ascunde conținutul mesajului, iar apoi o transmit următorului jucător, care la rândul lui va avea propria contribuție. Regulile jocului au fost adaptate astfel încât cuvintele să fie înlocuite cu desenate reprezentând părți ale corpului. Rezultatul este o compoziție inedită, bizară, care intrigă privitorul. În arte vizuale, tehnica a fost folosită de artiștii contemporani, în special de frații Jake și Dinos Chapman.

*Calibrare* [lat. *calibrer*, fr. *calibrer*, it. *calibrare*]: reprezintă acțiunea de ajustare mecanică graduală din cadrul procesului de prelucrare digitală a imaginii fotografice (camera fotografică digitală, scanner, imprimantă), astfel încât să se obțină forma și dimensiunile prestabilite și rezultatele scontate.

*Carnal art*: formă artistică practică de artiștii postmoderni ce presupune o serie intervenții mecanice, de natură estetică, „operate” asupra corpului uman. Unul dintre performerii care practică intruziuni în geografia corpului este artista franceză Orlan. Prin *performance*-urile sale, Orlan celebrează progresul

---

medicinii și a tehnicilor chirurgiei plastice. Totodată, numeroasele practici de modelare și mutilare, menite să (re)structureze corpul, (re)definesc atât un mod de abordare, cât și de reprezentare a unui gen clasic cu norme clar definite: portretul.

*Catharsis*: cuvânt de origine greacă, *katharein*, „a curăța”, derivat la rândul-i din *kathares*, care înseamnă „pur”; *katharsis* înseamnă purificare, epurare, purgație. Plecând de la acest ansamblu de sensuri, Aristotel îi enunță astfel sensul: „Tragedia este imitație (*mimesis*) a unei acțiuni [...] care prin intermediul milei (*dia*) și fricii produce epurarea (*catharsis*) unor emoții (*pathemata*)” (v. *Poetica*, VI, 53). Noțiunea catharsisului aristotelic s-a extins la toate manifestările artistice. Psihanaliza definește prin *catharsis* efectul terapeutic realizat prin purgarea unei trăiri refulate.

*Chhau/Chhou* [*Chāya*, semnifică „umbră”, „imagine” sau „mască”; *Chadma*, „deghizare” și *Chhauni*, „armură”]: este o formă de dans tradițional indian, originar din regiunile estice ale Indiei, care îmbină în mod sincretic tradiția artelor marțiale, cu cele ale folclorului și cu experiența performativă a vechilor comunități tribale din regiune. Secvențele coregrafice cuprind elemente acrobatice, poziții din artele marțiale, dar și mișcări elaborate cu tematică religioasă inspirată din tradițiile șaivite, șaktiste și vaishnavite. Această practică performativă se manifestă în trei stiluri distincte, denumite după regiunile în care s-au dezvoltat: *Purulia Chhau* (Bengalul de Vest), *Seraikella Chhau* (Jharkhand) și *Mayurbhanj Chhau* (Odisha). În mod tradițional, dansul Chhau este interpretat exclusiv de trupe masculine și este prezentat cu precădere în cadrul sărbătorilor tradiționale, fiind un element central

---

al festivalului de primăvară *Chaitra Parva*, care implică participarea întregii comunități.

*Clișeu*: termen preluat din limba franceză. *Cliché* reprezintă rezultatul procesului de devalorizare, prin care simboluri, formule sau scheme rodite excesiv s-au banalizat și și-au pierdut forța și magia, totuși ele persistă datorită unui adevăr esențial pe care-l conțin. Așadar, *clișeele* sunt generate de fluxurile de informații, care în timp s-au perimat, așteptând să fie (re)animate. Studiul clișeului, spune *graphic designerul* american Milton Glaser, este fundamental pentru înțelegerea *designului*. *Clișeele* sunt simboluri sau scheme care și-au pierdut puterea și magia, dar ele persistă din pricina unui anumit adevăr esențial. *Clișeele* sunt importante surse de informație, care așteaptă să primească o nouă energie.

*Cod* [lat. *codex*, fr. *code*]: potrivit semioticianului Thomas A. Seboek, codul „reprezintă un sistem de elemente semnificante care poate fi desfășurat pentru a reprezenta tipuri de fenomene în modalități specifice”.

*Colaj*: termen preluat din limba franceză, *collage*, ce desemnează un procedeu tehnic avangardist întâlnit în paleta de tehnici folosite de cubism, dadaism, suprarealism. Tehnica *colajului* presupune aplicarea pe un suport – el însuși adesea pictat – a unor materiale disparate, precum tăieturi din ziare (*papiers découpés*), bucăți de hârtie (*papier collé*), stofă sau a altor materiale. Dintre artiștii care au folosit în procesul de creație tehnica *colajului* sunt Pablo Picasso, Jean Arp (1886–1996), Max Ernst și Henri Matisse.

*Compoziție* [lat. *composition*]: ansamblu de reguli de amplasare a elementelor (subiectelor) în cadrul unei

---

imagini sau în spațiu, în scopul obținerii unei ansamblu armonios. *Compoziția* reunește toate elementele care alcătuiesc o structură, o formă artistică. *Compoziția* este dispunerea tuturor „participantilor” în spațiul unei imaginii (tablou), astfel încât să genereze echilibru sau, dimpotrivă, tensiune. În funcție de tehnica folosită, *compoziția* desemnează amplasarea în plan bidimensional (pictură, desen, gravură, colaj) sau tridimensional (sculptură, arhitectură, teatru etc.) a unor elemente valorizate (modelate) plastic (volume, linii, corpuri).

*Corp* [lat. *corpus*, fr. *corps*]: psihanalistul francez Jacques Lacan (1901–1981) a abordat *corpul* în cele trei registre fundamentale: realul (*corpul real*), imaginarul (*stadiul oglinzii*, 1936) și simbolicul (*corp al semnificației*). În *Les écrits techniques* (1954), Lacan precizează: „[...] prin însuși *corpul* său subiectul emite un cuvânt care, ca atare, este cuvânt al adevărului, un cuvânt pe care el nici nu știe că îl emite ca semnificant.”

*Decodificare*: utilizarea unor ansambluri de coduri pentru a decipta și interpreta un mesaj în vederea înțelegerii acestuia de către destinatar.

*Decupaj*: desemnează succesiunea cadrelor sau a planelor dintr-un film.

*Dripping*: termen ce provine din verbul englez *to drip*, ce înseamnă „a picura”, și reprezintă o tehnică picturală ce constă în picurări asupra picturii sau pulverizări și împrăscări aleatorii de culoare pe o pânză. Acesta tehnică a fost foarte folosită de către artistul american Jackson Pollock.

---

*Eclectism* [gr. ἐκλεκτός, *eklektos*, „selectat”, fr. *éclectisme*]: desemnează metoda de a împrumuta principii care aparțin unor doctrine, sisteme, stiluri diferite reunite într-un sistem unic. Filosoful francez Victor Cousin (1792–1867) susține că sistemele filosofice pot fi reduse la patru structuri fundamentale: idealismul, senzualismul, scepticismul, misticismul. *Eclectismul* constă în a reține aspectul pozitiv din fiecare dintre forme. În arhitectură, în artele plastice sau performative, termenul descrie combinația mai multor elemente aparținând unor stiluri diferite în cadrul unei singure compoziții. Astăzi *eclectismul* a căpătat accente și nuanțe peiorative, ce desemnează o gândire superficială.

*Ecleraj* [fr. *éclairage*]: reprezintă iluminatul artificial realizat în spațiul teatral. În spectacolul teatral, lumina are rolul de mediator între spațiu și actant. În funcție de efectele luminoase date de intensitatea, variabilitatea sau culoarea luminii, sensul spectacolului poate fi revelat.

*Expunere* [lat. *exponere*]: noțiune care definește acțiunea de impresionare prin intermediul luminii a unei suprafețe fotosensibile (film sau o placă fotografică) pentru a obține un clișeu sau o fotografie. *Expunere* este și prezentarea unui subiect sau a un obiect în fața unei audiențe.

*Excremental Culture/Cultură excrementală*: conceptul a fost lansat de David Cook și Arthur Kroker în eseu *Scena postmodernă: Cultura excrementală și hiper-esteticele* [*The Postmodern Scene: Excremental Culture and Hyper-Aesthetics*, 1986] și face trimitere la practicile consumeriste contemporane, la cultura excesului (*junk culture*), a consumului, a deșeurii.

---

*Experiență* [lat. *experire*, „a pune la încercare”]: desemnează cunoașterea dobândită prin observație. Totalitatea elementelor acumulate de-a lungul vieții unui individ sau a umanității. Potrivit doctrinei filosofilor John Locke și David Hume, *experiența* este sursa tuturor cunoștințelor. Această viziune i se opune raționalismul lui René Descartes și al lui Immanuel Kant, pentru care *experiența* nu este suficientă. Gândirea este cea care ne permite să ordonăm *experiența*.

*Experimentare* [lat. *experimentare*, fr. *expérimenter*]: este o metodă a științei, care constă în provocarea observațiilor în vederea verificării unei probabilități, a unei ipoteze.

*Focalizare* [fr. *focaliser*]: trecerea printr-un singur punct a tuturor razelor unui fascicul. Mișcarea de *travelling* realizată cu ajutorul unui obiectiv cu distanță focală variabilă. Acțiune prin care se ajustează claritatea unei imagini pe planul sau obiectul dorit. *Focalizarea* este cunoscută și ca tehnica *punere la punct* – proces prin care obiectivul este acționat înainte sau înapoi pentru a obține o imagine mai clară a subiectului aflat la o anumită distanță. *Focalizarea* presupune concentrarea unor elemente diverse. *Focalizarea* este și acțiunea de selecție a spectatorului prin care regizorul sau scenograful optează pentru un element din spațiu scenic, un detaliu al reprezentației, un actor, pentru a-și concentra atenția și pentru a-i urmări evoluția. Potrivit lingvistului lituanian Algirdas Julien Greimas, *focalizarea* reprezintă acțiunea de apropiere succesivă a unui subiect (actor, secvență narativă) în coordonate spațio-temporale precise, prin *emboîtement*.

---

*Fragmentarism*: este modalitate de expresie proprie postmodernismului, care favorizează non-linearitatea, *antimimesis*-ul și fracturarea discursului coerent, continuu, de tip tradițional. Potrivit teoreticianului postmodernismului și filosofului francez Jean François Lyotard, *fragmentarismul* „pulverizează în societatea postmodernă macro-perspectivile societății moderne și lasă loc microteoriilor”.

*Frotaj*: termenul provine din francezul *frottage*, „a freca”, și desemnează o tehnică folosită în pictura suprarealistă, foarte apreciată de către Marx Ernst printre alții. Tehnica *frotajului* constă în aplicarea unei foi de hârtie pe o suprafață care nu este netedă, de exemplu pe o suprafață rugoasă (naturală sau artificială), și frecarea unei mine de plumb pe această foaie. Astfel, se obține o imagine originală și în general de mare impact vizual.

*Gros-plan* [fr. *gros plan*]: modalitate de încadrare folosită în tehnica cinematografică, de televiziune și fotografie prin care fotograma reține doar un detaliu dintr-un cadru sau fața personajului. Cadrul reține imaginea celui ipostaziat într-un format ce decupează și încadrează figura de la bărbie până deasupra frunții.

*Grund* [germ. *Grund*]: reprezintă culoarea de fond realizată dintr-un strat de vopsea deschisă întinsă pe suprafața pânzei sau a cartonului, care va constitui baza pe care urmează să fie aplicată pictura propriu-zisă.

*Gofun*, în japoneză (胡粉), pigmentul cunoscut inițial drept albul de plumb a fost adus în Japonia din China. Pigment alb, rezultat din cochilie [lat. *Ostrea denselamellosa*], devenit cunoscut sub numele de *gofun* la sfârșitul perioadei Heian. *Gofun* a fost folosit în

---

pictură și în litografiile *ukiyo-e* și pentru a sublinia albul fețelor, imitând astfel pudra albă lăptoasă *oshiroi*, folosită de actorii *kabuki*, *geiko* și *maiko* pentru a-și acoperi chipul. Artiștii olandezi ai secolului XVII preferau albul de plumb, pe care îl amestecau cu ulei de in, atrași fiind de textura onctuoasă, păstoasă, dar și de puterea mare de acoperire.

*Happening*: desemnează un eveniment artistic (*event*) ce prezintă și/sau combină diverse manifestări. Este o modalitate de expresie vizuală care combină elemente și tehnici preluate din artele plastice, artele teatrale și elemente muzicale. S-a bucurat de un mare succes și de o largă difuzare în anii '60 și '70 și asociază mijloacele propriu-zis artistice cu elemente cotidiene. Se desfășoară sub forma unor acțiuni (*actions*), în mare parte improvizate, la care spectatorul poate fi privitor și participant în același timp, devenind parte integrantă a creației artistice.

*Hibakusha* [被爆者; *hi* 被, „afectat”, *baku* , „bombă”, *sha* 者, „persoană”]: se traduce prin „persoană afectată de o bombă” sau „persoană afectată de expunerea la radiații”. În sens larg, termenul îi desemnează pe cei afectați de bombardamentele de la Hiroshima și Nagasaki. Victimele atacului atomic din 1945, *hibakusha*, sunt persoanele mutilate prin iradiere sau arse în timpul bombardamentelor de la Hiroshima și Nagasaki. *Hibakusha* și descendenții lor continuă să fie stigmatizați de societate. Discriminate și izolate de o societate ignorantă care refuză să-și asume un trecut prea dureros, *hibakusha* au perspective limitate de a se integra în societate.

*Icon/Iconic* [εικὼν *eikōn*, *ikóna*, „imagine”]: simbol grafic care întreține o relație de reprezentare în legătură

---

cu altul. Totodată, *iconul* poate ține locul altui obiect pe care îl reprezintă. Termenul *icon* este folosit de semioticieni pentru a se referi la un semn verbal care, într-un fel sau altul, are aceleași calități sau se aseamănă cu obiectele pe care le denotază. *Icon* are și înțelesul de imagine vizuală și face trimitere la simbolul religios. Pentru semioticianul Charles Peirce, *iconic* reprezintă relația de asemănare ce se opune simbolului (convenției sociale) și indicelui.

*Individuație*: termenul *individuație* este preluat de la Arthur Schopenhauer, însă la Carl Gustav Jung este asociat conceptului de *sine*. În *Tipuri psihologice* [*Psychologische Typen*, 1921], psihanalistul elvețian Jung definește *individuația* ca fiind „un proces de diferențiere, al cărui țel stă în dezvoltarea personalității individuale”. „[...] Opoziția cu norma colectivă este însă doar aparentă, căci la o examinare mai atentă, punctul de vedere individual nu este contrar normei colective, ci este doar altfel orientat.”

*Installation Art/Instalație*: este un termen generic ce definește o operă de artă care nu intră în cadrele tradiționale de reprezentare proprii picturii sau sculpturii. Mod tipic de exprimare a artiștilor minimaliști și conceptualiști, *instalațiile* caracterizează frecvent încercările (*experimentele*) artistice contemporane. *Instalațiile* folosesc materiale și obiecte diverse desfășurate în interiorul unui anumit spațiu (*sit*) expozițional cu o configurație proprie, clar delimitată. În acest sens, *instalația* va fi creată pentru un spațiu anume, o galerie de artă sau un *sit* exterior. Tocmai de aceea elementele sale constitutive (obiecte *ready-made*, picturi, sculpturi, deșeuri, textile) nu trebuie să fie percepute individual sau doar ca un grup de obiecte funcționale, ci ca un ansamblu întreg, coerent, generator

---

de mesaj. Adeseori, în structura compozițională a *instalațiilor* sunt inserate elemente de artă video, proiecții, fotograme, lumini în combinație cu sunete sintetice create de computer.

*Intermedia*: sintagma este cunoscută și ca *mixed media* sau *multimedia* și presupune o combinare a mai multor suporturi (*mediumuri*).

*In-yer-face/în-fața-ta*: este un termen provenit din limba engleză, căruia *New Oxford English Dictionary*, în ediția din 1998, îi atribuie următorul înțeles: „ceva agresiv, provocator, imposibil de evitat”. Prima dată sintagma *In-yer-face* a fost întâlnită în terminologia jurnalistică sportivă americană în anii '70, unde exprima disprețul, deriziunea și confruntarea. Treptat, aceasta s-a infiltrat în limbajul cotidian de la sfârșitul anilor '80, fiind utilizată pentru a indica ceva „agresiv”, „provocator”. În teatru, *In-yer-face* descrie genul de spectacol care, prin numeroasele practici de comunicare, plasează publicul într-o situație de confruntare directă (*full-contact*), destabilizându-l. Dramaturgi reprezentativi: Sarah Kane, Anthony Neilson, Mark Ravenhill, Philip Ridley, Patrick Marber, Simon Block, Jez Butterworth, David Eldridge, Nick Grosso, Tracy Letts, Martin McDonagh, Phyllis Nagy, Joe Penhall, Rebecca Prichard, Judy Upton, Naomi Wallace.

*Mimesis* [gr. μίμησις, *mimesis*, din μιμεῖσθαι, *mimeisthai*, „a imita”, din μῖμος, *mimos*, „imitator”, „actor”]: este un principiu estetic potrivit căruia produsele artistice sunt copia realității. Termenul folosit de Aristotel înseamnă „imitație” – „[...] dar al imitației artistice a elementelor lumii obiective”.

---

*Model* [fr. *modèle*, it. *modello*]: desemnează un șablon, un sistem, un eșantion, tiparul, exemplul sau o mostră, proba, specimenul, un tip, etalonul, prototipul. Modelul este reprezentare sintetică a unui proces sau a unui sistem. Sistem sau obiect destinat să fie imitat ori reprodus.

*Mono no aware* [jap. *mono*, lucru; *no*, de; *aware*, conștient]: concept estetic și spiritual propriu culturii nipone, tradus ca „empatie față de lucruri”, ce desemnează impermanența, conștientizarea fragilității lucrurilor și a vieții, însoțită de o stare accentuată de melancolie. Teoretizat de Motoori Norinaga în secolul XVIII, *mono no aware* aduce în prim-plan frumusețea și delicatețea momentelor simple, aparent lipsite de importanță. Individul este sfâșiat de stări mistuitoare, prins între luciditatea conștientizării trecerii inexorabile a timpului și dorința profundă de a prelungi fiecare clipă. În literatură, acest conflict interior este adesea ilustrat prin personaje care se luptă cu destinul sau sunt înfrânte de incapacitatea de a-și exprima dorințele și pulsunile intime.

*Multimedia*: utilizarea aparatelor ce produc imagine, sunet și cuvânt în spectacolele de artă teatrală. Față de formele vechi de tehnologie audio-vizuală, prin intermediul tehnologiei *multimedia* se pot prezenta câteva formate de medii separate sau simultan.

*Object trouvé*: v. *ready-made*.

*Odissi*: reprezintă o formă clasică de artă performativă de tip dans-dramă din India, caracterizată prin integrarea coerentă a mișcării corporale, a expresivității [*abhinaya*] și a gesticii codificate [*mudra*], în scopul transmiterii unor narațiuni mitologice, mesaje spirituale

---

sau poezii devoționale, preluate din textele sacre ale tradiției hinduse. Această practică performativă se desfășoară într-un cadru estetic riguros reglementat, fundamentat în principiile literaturii sanscrite antice, și implică atât interpretarea ce pune accentul pe expresivitatea corporală a dansatorului, cât și acompaniamentul muzical. Toate elementele sunt susținute de un sistem simbolic complex, reflectat în fiecare detaliu adus în spațiul scenic.

*Op art* [engl. *Optical art*]: reprezintă o tehnică folosită de artiștii plastici moderni, care utilizează iluziile optice ca sursă creativă. Tehnica presupune folosirea formelor geometrice abstracte și a suprafețelor de culoare sau îmbinarea de modele (*patterns*) care prin modul de compunere generează efecte de mișcare datorită iluziei optice. *Op art*-ul este adeseori asimilat artei cinetice (*kinetic art*). Reprezentanții mișcării *Op art* sunt: Victor Vásárhelyi, Jesús-Rafael Soto, Bridget Riley, Peter Sedgley, Richard Anuszkiewicz, Reginald Neal, Carlos Cruz-Diez, Almir Mavignier, François Morellet, Wolfgang Ludwig.

*Papiers-collés*: expresie definind anumite tablouri în care diverse bucăți de hârtie, stofă și/sau sticlă nu sunt reprezentate, ci colate (cașerate) direct pe suport de pânză, carton, lemn.

*Pastișă*: conceptul are ca sursă etimologică cuvintele *pasta*, *pasticcio* (în it. „amestec de ingrediente variate”). *Pastișa* reprezintă o lucrare care imită atât stilul, cât și maniera unui artist cunoscut. Prima dată, termenul a apărut la autori precum Samuel Richardson sau Laurence Sterne. Conceptul reprezintă una dintre formulele definiției pentru tipul de scriitură postmodernă, în logica intertextualității și a bricolajului

---

ca abordări specifice ale tradiției literare în raport cu propriul act de creație. Scriitorul american postmodernist John Barth observă – în lucrările *The Literature of Exhaustion*, 1967 și *The Literature of Replenishment*, 1980 – o tendință prezentă în teoria și practica literară a anilor '60 de a considera romanul și formulele literare tradiționale ca epuizate, singura manieră de a continua actul literar fiind reprezentat de (re)scriere, de punerea împreună a unor segmente preexistente, proces reprezentat de *pastișă*. Fenomenul a fost analizat și de teoreticiană de origine canadiană Linda Hutcheon (n. 1947), care consideră *pastișarea* o atitudine definitorie postmodernismului: „[...] denumită adesea citare ironică, *pastișa* – apropiere sau intertextualitate – este de obicei considerată centrală în postmodernism, atât de detractorii, cât și de apărătorii săi.”

*Pattern* [engl. *pattern*, derivat din cuvântul francez *patron*, desemnează un model anume]: *pattern*-ul este o structură (formă) caracteristică unei activități sau unui fenomen desfășurat potrivit unui tipar sau unei formule stereotipizate. Termenul *pattern*, uzual în psihologia americană, desemnează un prototip, un model funcțional, o structură sau o formă de organizare considerată în ceea ce are ea definitoriu. *Pattern*-urile sunt configurații după care se structurează și se conduce societatea. Semnele se organizează în coduri prin care se stabilește sau se ajustează conduitele. Prin interpretarea și evaluarea *pattern*-urilor, se obțin date ce ar putea fi încadrate într-un sistem care ne poate ajuta în procesul decizional.

*Pictură gestuală*: termen folosit pentru prima dată în 1952 de criticul de artă Harold Rosenberg pentru a denumi o conceptul prin care pictura reprezintă procesul

---

propriei sale faceri. Așadar, pânza nu mai este importantă în calitatea sa de obiect fizic, ci doar în cea de modalitate de înregistrare a actului de creație. Considerată una dintre manifestările *expressionismului abstract*, această modalitate constă în împroșcarea culorilor pe pânză până la saturarea suprafeței. *Pictura gestuală* a fost promovată de către artistul american Jackson Pollock, care își așeza pânzele în plan orizontal, în timp ce „picura” vopseaua. Tehnica sa numită *dripping* evidențiază acțiunea creatorului, intervenția sa asupra pânzei. Alături de Pollock, mai pot fi enumerați, ca reprezentanți ai *picturii gestuale*, și Mark Tobey sau Willem de Kooning, exponenți ai Școlii de la New York. (v. *Dripping*).

*Performance Art/Performing/Performanță*: în sensul larg, termenul desemnează activitatea spectaculară a unui artist (*performer*). Activitățile artistice (*actions*) derivate din *happening* sunt prezentate în fața unei audiențe și constau în transpunerea în spațiu și mișcare a unei imagini vizuale. Cuprinzând numeroase elemente din arta spectacolului, improvizație, muzică, dans, poezie, teatru și video, *performanța* se bazează, în noile sale variante, pe folosirea unor simboluri generate de experiențele vieții performerului sau extrase din cotidian și reflectă aspecte ce țin de viața politică, religioasă etc. Termenul anglo-saxon *performing* este utilizat începând cu anii '60 pentru a defini un mod de exprimare artistică centrat pe acțiunea artistului și, eventual, pe a altor subiecți implicați. Întreaga atenție a artistului se îndreaptă astfel către eveniment (*event*) și către actul creator însuși. *Performing artists* sunt acei artiști care creează *evenimente* (*events, actions*) ce conjugă elemente și apropie actul performativ de arta teatrului, dar care în același timp rămân în afara lui. În cadrul acestor manifestări, fuzionează diferite estetici și

---

practici artistice ce vor genera un univers unic căruia nu-i aparțin pe de-a întregul. Principalii reprezentanți ai acestei forme de exprimare au fost John Cage, Jim Dine, artiștii din grupul *Fluxus* [lat. *fluxus*, „a curge”] și reprezentanți ai mișcării *Body Art*.

*Postmodern*: „*Post-*” este prefixul unui alt termen ce semnifică „după”. Termenul de *postmodernism* a apărut în lucrarea sociologului Daniel Bell (1919–2011), *End of Ideology* (1960). Termenul a definit un stil arhitectural din anii '60, care (re)utilizează elemente decorative extrase din limbajul tradițional, inserându-le în edificiile contemporane, în opoziție cu raționalismul funcțional. Această (re)utilizare se află adesea la limita citării. Termenul *postmodern* a trecut apoi în artele vizuale caracterizând expresii artistice ce au făcut din (re)apropierea trecutului – sau mai curând din operele deja produse și din atmosferele deja trăite – cea mai înaltă ambiție. Un bun exemplu este munca fotografei Cindy Sherman (n. 1954), care recrează imagini ale anilor '50. Mulți teoreticieni consideră că trecerea de la modernism la *postmodernism* reprezintă o mișcare majoră ce corespunde schimbărilor contemporane. După cel de-Al Doilea Război Mondial, arta modernă și teoria de artă au devenit mai reductive și mai orientate spre o singură direcție oficială. Un aspect distinctiv al *postmodernismului* este dispariția categoriilor tradiționale.

*Protagonist* [gr. Πρωταγωνιστής, *protagonistes*]: actor cu o importanță primă în economia spectacolului; *protagonist* desemnează reprezentantul de frunte (*leader*-ul), promotorul unei teorii sau al unei mișcări politice, sociale, artistice etc.

---

*Punct de stație*: locul în spațiul tridimensional în care se află amplasat aparatul de fotografiat. Orice deplasare pe orizontală sau verticală (sus–jos, dreapta–stânga, față–spate) va influența puternic modul în care imaginea finală va fi compusă. Așadar, schimbarea poziției aparatului va schimba unghiul subiectului, distanța față de acesta, relația dintre subiect și fundal/prim-plan etc. Alegerea nivelului punctului de stație contribuie la rezolvarea plastică a fotografiei. În mod convențional, marea varietate de înălțimi de la care pot fi privite și fotografiate subiectele sunt clasificate în trei grupe principale: *puncte de stație normale*; *puncte de stație inferioare* (de jos); *puncte de stație superioare* (de sus).

*Ready-made/Object trouvé*: expresie care îi aparține lui Marcel Duchamp care desemnează o operă de artă creată pornind de la un obiect de uz cotidian care devine obiect artistic prin simpla alegere a artistului. Primul *ready-made* al lui Duchamp este *Roue de bicyclette* din 1913.

*Reprezentare* [lat. *repraesentare*, fr. *représenter*]: operație prin care i se atribuie o formă unui referent oarecare.

*Revelator* [lat. *revelator*]: substanță chimică complexă utilizată în tehnica fotografică (în procesul de dezvoltare), care generează transformarea particulelor de halogenură de argint în argint metalic negru.

*Saturație* [lat. *saturation*]: stare de maximă intensitate a unui sistem, a unui fenomen, a unui lucru, a unei culori etc. Spunem despre o culoare că este saturată în funcție de proporția de gri conținută. Astfel, cu cât o culoare are în structura sa mai puțin gri, cu atât este mai saturată și viceversa.

---

*Semn* [lat. *signum*]: ceva care stă în locul a altceva.

*Sfumato*: în limba italiană cuvântul *sfumato* înseamnă *amestecat* [adj. *fumegos*, subst. *fum*]. Leonardo da Vinci descria tehnica folosită și etichetată de el *sfumato* ca fiind „fără linii sau delimitări, în maniera fumului sau a unei imagini nefocalizate”. Tehnica picturală se realizează prin suprapunerea multiplelor straturi translucide de culoare aplicate în tușă extrem de subțire, pentru a reda senzația de formă, volum și adâncime. Termenul de *sfumato* se mai referă și la tehnica de amestecare, respectiv de tranziție a culorilor, atât de fină, încât nu se poate distinge vreo zonă de trecere de la o culoare la alta.

*Sekai* [世界 „cuvânt”]: termen întâlnit în teatrul *Kabuki*. *Sekai* este asociat cu tema generală, cadrul de bază, care conturează universul piesei. *Sekai* era folosit pe scară largă în tehnica *kakikae* („rescrierea”) din *Kabuki*. *Sekai*-ul permitea folosirea unor cadre mari, unor contexte generale ale unor piese celebre, în timp ce alăturau anumite personaje și povești pentru a crea noi povești. *Shuko* se referă la intrigi bazate pe cadrul *sekai*, adaptate prin diverse abordări. O altă metodă dramatică mai complexă care are la bază *Sekai* se numește *naimaze* („amestecare”). Aceasta implică combinarea diferitelor *sekai* într-o singură piesă. Un *Sekai* extras din *jidai-mono* („piesele istorice”) și un *sekai* din *sewa-mono* („piesele cu subiect cotidian, contemporan”). Combinarea celor două *sekai*-uri (*jidai-mono* și *sewa-mono*) a extins și îmbogățit firul narativ, permițându-le dramaturgilor structurarea unor povești mult mai complexe, care integrează atât dimensiunea istorică, cât și pe cea a vieții cotidiene contemporane.

---

*Simbol* [gr. σύμβολον, *symbolon*, lat. *symbolum*]: semn care stă arbitrar sau convențional în locul referentului său. *Simbolul* este modalitatea de reprezentare convențională a unui lucru, a unui concept sau a unei calități. *Simbolul* este reprezentarea convențională a unui grupaj de semne folosite într-un domeniu. *Symbolismul* reprezintă totalitatea simbolurilor, sistem de reprezentare prin simboluri.

*Sincretism* [gr. συγκρητισμός, *synkretismos*, „fедераția cretană”]: este un termen aplicat mai ales în circulația formelor culturale, ca desemnând un fenomen spontan, nedeliberat de fuziune a unor teme variate. Sincretismul presupune melanjul de elemente eterogene ce aparțin unor domenii (arte) diferite precum dansul, muzica, teatrul, literatura.

*Shinpa* [jp. 新派]: termen tradus prin „școală nouă”, este o formă de teatru și de cinematografie apărută în Japonia, care descrie povești melodramatice, despre femei vulnerabile, victime ale prejudecăților sociale. Originile sale se regăsesc într-o formă de teatru agitatoric, propagandistic de la sfârșitul secolului XIX, creată de Otojirō Kawakami și de Sadanori Sudo, membrii mișcării liberale Jiyūtō. După dizolvarea Partidului Liberal în 1884, Sudō fondează *Dainippon geigeki kyōfūkai* („Marea societate japoneză pentru reformarea teatrului”) ca mijloc de opoziție împotriva guvernului. Pentru a o deosebi de *kyūha*, „școală veche”, sau de *kabuki*, *shinpa* abordează subiecte realiste. A cunoscut succesul la începutul secolului XX, când romanele scriitorilor Kenjirō Tokutomi, Kyōka Izumi, Ozaki Kōyō au fost adaptate pentru scenă. Chiar dacă după 1926 nu a mai avut atât de mare succes, oamenii de teatru, precum dramaturgul Matsutarō Kawaguchi sau actorii Yaeko Mizutani, Shōtarō Hanayagi, Rokurō

---

Kitamura, au contribuit la menținerea vie a teatrului *shinpa*. Actori precum Masao Inoue vor activa și în cinema, dând naștere unei noi forme de interpretare și de spectacol, *rensageki*, „Teatrul în lanț”, un teatru care combină tehnici cinematografice și teatrale în aceeași punere în scenă.

*Sound Art*: formă de artă contemporană ce folosește ca principale elemente tehnici hibride ce includ acustica, psihoacustica, muzica electronică, media, muzica experimentală în combinație cu sunetul ambiental, corpul uman, sculptura, instalația, filmul sau *video art*-ul. Artiști reprezentativi: Hannah Wilke, Vito Acconci, Mary Buchen, Nicolas Collins, Sari Dienes, Pauline Oliveros, Richard Dunlap, Terry Fox, Les Levine, Richard Lerman, Tom Marioni, Alan Scarritt, Carolee Schneeman, Keith Sonnier, Norman Tuck, William Hellermann.

*Tablou* [fr. *tableau*]: creație artistică realizată în tehnici diferite în pictură, desen, gravură etc., încadrată de o ramă. În teatru, *tabloul* este o subdiviziune întâlnită într-un act al unei piese. Potrivit Annei Ubersfeld, în teatru, *tabloul* are rolul de „a produce construcții scenice orientate către vizual”.

*Teatru experiențial* [*Experiential theatre*]: gen de dramă asociată mișcării *in-yer-face*, jucată de obicei în spațiile neconvenționale, în studiouri, în săli *underground*, care își propune să ofere publicului o *experiență* de spectacol care poate ajunge la cote paroxistice.

*Tașism* [fr. *tachisme*]: tehnică picturală apărută după cel de-Al Doilea Război Mondial, în Franța, ce constă în utilizarea culorii sub formă de tușe, jeturi sau stropi.

---

Această tehnică, tipică pentru arta informală, este utilizată de membrii grupului COBRA. Acest termen a fost introdus de către Charles Estienne. Dintre reprezentanți: Jean Dubuffet, Pierre Soulages, Nicolas de Staël, Hans Hartung, Serge Poliakoff, Georges Mathieu, Michel Tapié, Henri Michaux.

*Video art/Artă video: video-art* folosește ca mijloace de creație tehnologiile electronice pentru a crea imagini autonome prezentate fie prin intermediul monitoarelor TV sau PC, fie sub forma unor montaje. *Video-art*-ul este influențat de dinamica și de evoluția tehnicii media.

*Work in progress* (engl. *work*, cu sensul de „lucrare”; *progress*, „evoluție”): desemnează etapa tranzitorie în cadrul un proiect artistic. Pictură, instalație, performance aflate stadiul de eboșă, încă nefinalizate, ci în plin proces de elaborare. O lucrare artistică *în curs de desfășurare*, care necesită îmbunătățire. Înțelegerea și gestionarea fiecărei etape a procesului de creație este esențială. *Work in progress* este faza de tranziție, de transformare, în care li se adaugă valoare ideilor incipiente. Procesul este unul dinamic și se modifică în mod constant pe măsură ce ideile, conceptele, soluțiile artistice și tehnice se adaugă procesului de creație.

---

## BIBLIOGRAFIE

### VOLUME:

ALLAIN, Paul și HARVIE, Jen, *Ghidul Routledge de teatru și performance*, traducere de Cristina Modreanu și Ilinca Tamara Todoruț, Editura Nemira, București, 2012.

ARNHIM, Rudolf, *The Dynamics of Architectural Form*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1977.

ARTAUD, Antonin, „Teatrul și ciuma”, în *Teatrul și dublul său*, traducere de Diana Tihu-Suciu și Voichița Sasu, ediție îngrijită de Marian Papahagi, Editura Tracus Arte, București, 2018.

ARTAUD, Antonin, *Teatrul și dublul său*, traducere de Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu, postfața și selecția textelor de Ion Vartic, ediție îngrijită de Marian Papahagi, Editura Echinox, Cluj-Napoca, 1997.

ASTON, Elaine și SAVONA, George, *Theatre as Sign-system: A Semiotics of Text and Performance*, Routledge, 1999.

BABLET, Denis și KANTOR, Tadeusz, *Le théâtre de la mort*, texte adunate și prezentate de Denis Bablet, Editura L'Age d'Homme, Lausanne, 1985.

BACHELARD, Gaston, *Poetica spațiului*, traducere de Irina Bădescu, prefață de Mircea Martin, Seria „Studii socio-umane”, Editura Paralela 45, Pitești, 2005.

BALACI, Anca, *Mic dicționar de mitologie greacă și romană*, Editura Mondero, București, 1992.

- 
- BANU, George, *Japonia, imperiul teatrului. Note de spectator*, traducere din limba franceză de Dana Ionescu, cuvânt înainte de Constantin Chiriac, postfață de Jean-Jacques Tschudin, Editura Nemira, București, 2015.
- BANU, George, *Ultimul șfert de secol teatral. O panoramă subiectivă*, traducere de Delia Voicu, Editura Paralela 45, Pitești, 2003.
- BARBA, Eugenio, „A Theatre of Magic and Sacrilege”, *TDR [Tulane Drama Review]*, MIT Press, vol. 9, nr. 3, 1965.
- BARBA, Eugenio, *Casa în flăcări. Despre regie și dramaturgie*, traducere de Diana Cozma, Editura Nemira, București, 2012.
- BARBA, Eugenio, *O canoe de hârtie. Tratat de antropologie teatrală*, traducere din limba italiană și prefață de Liliana Alexandrescu, Editura Unitext, București, 2003.
- BARBER, Stephen, *Hijikata: Revolt of the Body*, Solar Books, Washington D.C., 2010.
- BARTHES, Roland, *Imperiul Semnelor*, traducere de Alex. Cistelean, Colecția „Biblioteca deschisă”, Editura Cartier, București, 2007.
- BERGER, René, *Mutația semnelor*, traducere și cuvânt înainte de Marcel Petrișor, prefață de Dumitru Matei, Editura Meridiane, București, 1978.
- BERLOGEA, Ileana, *Teatrul american de azi. Călătorie teatrală prin Statele Unite*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1978.
- BERLOGEA, Ileana, *Teatrul și societatea contemporană*, Editura Meridiane, București, 1985.
- BETTERTON, Rosemary, *An Intimate Distance: Women, Artists and the Body*, Routledge, Londra, 1996.
- BLANCHOT, Maurice, *Michel Foucault tel que je l' imagine*, éditions Fata Morgana, Paris, 1986.

---

BLOOM, Harold, *Canonul occidental. Cărțile și școala epocilor*, traducere de Diana Stanciu, postfață de Mihaela Anghelescu Irimia, Editura Univers, București, 1998.

BOAL, Augusto, „Théâtre de l’opprimé”, 1977, din vol. *Arta teatrului*, Michaela Tonitza-Iordache, George Banu, Editura Nemira, București, 2004.

BOAL, Augusto, *Jocuri pentru actori și non-actori. Teatrul oprimaților în practică*, traducere de Eugenia Anca Rotescu, Editura Fundația Concept, București, 2005.

BOIA, Lucian, *Pentru o istorie a imaginarului*, traducere de Tatiana Mochi, Editura Humanitas, București, 2000.

BORIE, Monique și ARTAUD, Antonin, *Teatrul și întoarcerea la origini. O abordare antropologică*, traducere de Ileana Littera, Editura Polirom, Iași, 2004.

BRAUN, Edward, *Meyerhold: A Revolution in Theatre Methuen*, Methuen Drama, Malton, 1995.

BRECHT, Bertolt, *Scrieri despre teatru*, texte alese și traduse de Corina Jiva, prefață de Romul Munteanu, Colecția „Eseuri”, Editura Univers, București, 1977.

BROOK, Peter, *Spațiul gol*, în românește de Marian Popescu, prefață de George Banu, Editura Unitext, București, 1997.

BROOK, Peter, *Împreună cu Grotowski. Teatrul e doar o formă*, volum editat de George Banu și Gregorz Ziólkowski, prefață de George Banu, traducere din limba engleză de Anca Măniuțiu, Eugen Wohl și Andreea Iacob, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, București, 2009.

BRUCHER, Rosemarie, *Abreaction, Catharsis, Healing: Impact-Aesthetic Concepts in Vienna Actionism*, Vienna Actionism; Mumok, Museum Moderner Kunst, Viena, 2012.

CALZA, Gian Carlo, *Hokusai*, Phaidon Press, 2004.

- 
- CHAMBERS, Colin, *Continuum Companion to Twentieth Century Theatre*, Continuum Londra, 2002.
- CHEVALIER, Jean și GHEERBRANT, Alain, *Dicționar de simboluri*, vol. I-III, coordonatori Micaela Slăvescu, Laurențiu Zoicaș, traducători: Daniel Nicolescu, Sanda Oprescu, Micaela Slăvescu, Doina Uricariu, Victor-Dinu Vlădescu, Olga Zaicik, Laurențiu Zoicaș, Editura Artemis, București, 1994.
- CICERO, Marcus, Tullius, *De Finibus Bonorum et Malorum*, traducere, studiu introductiv și note de Gheorghe Ceaușescu, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1983.
- COLE, Toby, *Directors on Directing: A Sourcebook of Modern Theatre*, Pearson Allyn&Bacon, New York, 1975.
- COPEAU, Jacques, „*Conferințe de autor*”, 1 aprilie 1933, reluat în *Registres*, Gallimard, Paris, 1993.
- CREȚU, Ecaterina (coord.), Coca Alexandrescu, Rodica Hanu, *Termeni de stilistică și de poetică a textului*, Editura Grafic, Bacău, 2007.
- CRIȘAN, Sorin, *Teatru, viață și vis. Doctrină regizorală. Secolul XX*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2004.
- CRIȘAN, Sorin, *Teatrul de la rit la psihodramă*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2007.
- DEBORD, Guy, *La Société du Spectacle*, ediția a treia, Les Éditions Gallimard, Collection „Blanche”, Paris, 1992.
- DENZIN, Norman K., *Performance Ethnography: critical pedagogy and the politics of culture. Thousand Oaks*: Sage Publications, Londra, 2003.
- DIMA, Ion, Gheorghe Vasiliu, *Dicționar de fizică*, Editura Enciclopedică Română, București, 1972.
- DINU, Mihai, *Comunicarea. Repere fundamentale*, Editura Științifică, București, 1997.
- EKAKU, Hakuin, *Lauda Zazenului*, traducere de Stela Gheție Tinney, Editura Herald, București, 2005.

- 
- EVSEEV, Ivan, *Dicționar de simboluri și arhetipuri cultural*, ediția a II-a revăzută și adăugită, Editura Amarcord, Seria „Dicționare”, Timișoara, 2001.
- FÉRAL, Josette, *Întâlniri cu Ariane Mnouchkine*, traducere din franceză de Raluca Vida, Colecția „Prezențe și Metode”, Editura ArtSpect, Oradea, 2009.
- FLEMING, William, *Arte și idei*, vol. II, Editura Meridiane, București, 1983.
- FOUCAULT, Michel, *Cuvintele și lucrurile, O arheologie a științelor umane*, traducere de Bogdan Ghiu și Mircea Vasilescu, studiu introductiv de Mircea Martin, Editura Univers, București, 1996.
- FREUD, Sigmund, *Studii despre isterie*, Editura Trei, București, 2005.
- GENET, Jean și MANDELL, Charlotte, *Fragments of the Artwork*, Stanford University Press, Stanford, 2003.
- GENZMER, Herbert, *Dalí & Gala*, traducere de Ida Alexandrescu, Colecția „Perechi celebre”, Editura „Paralela 45”, Pitești, 2003.
- GOLU, Mihai, *Fundamentele psihologiei sociale*, Editura Fundației „România de mâine”, București, 2000.
- GRAU, François-Marie, *Istoria costumului*, traducere de Andrei Vertos, Editura Meridiane, București, 2002.
- GRENIER, Jean, *Eseuri asupra picturii contemporane*, traducere și prefață de Irina Runcan, Editura Meridiane, București, 1972.
- GRIGORESCU, Dan, *Dicționarul avangardelor*, Editura Enciclopedică, București, 2003.
- GRØN, Arne, *M. Merleau-Ponty: Percepția și lumea, în Filosofia în secolul XX*, coord. Anton Hügli, Poul Lübcke, Editura All Educational, București, 2003.
- GROTOWSKI, Jerzy, *Spre un teatru sărac*, traducere de George Banu și Mirella Nedelcu-Patureau, Pprefață de Peter Brook, postfață de George Banu, Editura Unitext București, 1998.

---

GROYS, Boris, *Despre nou. Eseu de economie culturală*, traducerea în limba română de Aurel Codoban, prefață de Vasile Ernu, Editura Ideea Design & Print, Colecția „Balkon”, Cluj-Napoca, 2003.

HEVESI, Denis, „Jozef Szajna, 86, Writer of Quiet Protest in Poland, Dies”, 30 iunie 2008.

HIJIKATA, Tatsumi, „To Prison”, *The Drama Review*, vol. 11, nr. 1, primăvara anului 2000.

IONESCO, Eugène, *Note și contranote*, traducere și cuvânt introductiv de Ion Popovici, Editura Humanitas, București, 1992.

IONESCO, Eugène, *Teatru*, vol. 2, Editura Univers, București, 1967.

JARRY, Alfred, *Ubu* [volum antologic], redactare de Marcel Aderca și machetare artistică de Victor Mașek, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969.

JAUSS, Hans Robert, *Experiența estetică și hermeneutica literară*, traducere de Andrei Corbea, Editura Univers, București, 1983.

JUNG, Carl Gustav, „The Therapeutic Value of Abreaction” (CW 16, par. 262), în *The Practice of Psychotherapy: Essays on the Psychology of the Transference and Other Subjects*, traducere de Gerhard Adler și R.F.C. Hull, „Bollingen Series XX”, Pantheon Books, New York.

JUNG, Carl Gustav, *În lumea arhetipurilor*, traducere, prefață, comentarii și note de Vasile Dem. Zamfirescu, Editura „Jurnal Literar”, București, 1994.

JUNG, Carl Gustav, *The Practice of Psychotherapy: Essays on the Psychology of the Transference and Other Subjects*, traducere de Gerhard Adler și R.F.C. Hull, „Bollingen Series XX”, Pantheon Books, New York.

JUNG, Carl Gustav, *Tipuri psihologice*, traducere de Viorica Nișcov, Editura Trei, București, 2004.

JUNG, Carl Gustav, traducere de R.F.C. Hull și Gerhard Adler, *Collected Works of C.G. Jung. Freud and*

- 
- Psychoanalysis: Some Crucial Points in Psychoanalysis*, vol. 4, Princeton University Press, 1961.
- KALB, Jonathan, *The Theater of Heiner Müller*, ediție revăzută și adăugită, apărută la Cambridge University Press, Cambridge, 2001.
- KANDINSKY, Wassily, *Spiritualul în artă*, Editura Meridiane, București, 1994.
- KANTOR, Tadeusz, Michael Kobialka (editor), *A Journey through Other Spaces. Essays and Manifestos, 1944–1990*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Londra, 1993.
- KAPROW, Allan, „The Legacy of Jackson Pollock”, *Art News*, nr. 6, octombrie 1958.
- KAPROW, Allan, *Assemblage, Environment & Happenings*, Harry N. Abrams, New York, 1966.
- KAPROW, Allan, *L'art et la vie confondus*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1996.
- KAPROW, Allan, *Some Recent Happenings*, New York, Something Else Press. A Great Bear Pamphlet, 1966.
- KEATS, John, *Scrisori*, traducere de Cecilia Melinescu-Burcescu, Editura Univers, București, 1974.
- KEEFE, John și MURRAY, Simon David, *Physical theatres: a critical reader*, Routledge Taylor & Francis, Inc., New York, 2007.
- KERNBACH, Victor, *Dicționar de mitologie generală*, Editura Albatros, București, 1995.
- KURIHARA, Nanako, „Hijikata Tatsumi: The Words of Butoh”, în *TDR: The Drama Review*, vol. 44, nr. 1, 2000, The MIT Press.
- LAMBOURNE, Lionel, *Japonisme: Cultural Crossings Between Japan and the West*, Phaidon Press, New York, 2005.
- LAMIZET, Berbard, *Les lieux de la communication*, Édition Mardaga, Liege 1992.

- 
- LE BRETON, David, *Antropologia corpului și modernitatea*, traducere de Doina Lică, Editura Amarcord, Timișoara, 2002.
- LÉGER, Fernand, *Funcții ale picturii*, Editura Meridiane, București, 1976.
- LEPAGE, Robert, *Connecting Flights*, traducere de Wanda Rommer Tylor, Methuen, Londra, 1995.
- LEQOC, Jacques, Jean-Gabriel Carasso, Jean-Claude Lallias, *Corpul poetic. O pedagogie a creației teatrale*, traducere din franceză de Raluca Vida, Colecția „Prezențe și Metode”, Editura ArtSpect, Oradea, 2009.
- LOCKE, John, *Eseu asupra intelectului omenesc*, vol. 1, traducere de Teodor Voiculescu, note de Dan Bădărău, Editura Științifică, București, 1961.
- LOTMAN, Iuri, *Studii de tipologia culturii*, Editura Univers, București, 1974.
- LYNTON, Norbert, *The Story of Modern Art*, ediția a II-a, Editura Phaidon Press, 1994.
- LYOTARD, Jean-François, *Condiția postmodernă. Raport asupra cunoașterii*, traducere de Ciprian Mihali, Colecția Panoptikon, Editura „Idea Design & Print”, Cluj-Napoca, 2003.
- MĂCIUCĂ, Constantin, *Viziuni și forme teatrale*, Editura Meridiane, București, 1983.
- MACOVICIUC, Vasile, *Inițiere în filosofia contemporană*, ediția a II-a, Editura Economică, București, 2000.
- MALIȚA, Liviu, „Jacob Levi Moreno și teatrul”, în *Studia Universitatis Babeș-Bolyai*, Dramatica, LII, 1, 2007.
- MANDEA, Nicolae, *Teatralitatea un concept contemporan*, Editura U.N.A.T.C. Press, București, 2006.
- MARINETTI, Filippo Tommaso, *Manifestele futurismului*, traducere de Emilia David, cuvânt înainte de Ion Pop, Editura Art, București, 2009.
- MARINO, Adrian, *Dicționar de idei literare*, Editura Eminescu, București, 1973.

- 
- MARINO, Adrian, *Les Avant-gardes littéraires au XXe siècle*, vol. I: Histoire, J. Weisgerber (coord.), publicat de Centre d'étude des Avant-gardes Littéraires de L'Université de Bruxelles sub conducerea lui Jean Weisgerber, Akadémiai Kiadó, Budapesta, 1984.
- MAȘEK, Victor Ernest, *Literatură și existență dramatică: Replici dintr-o doctrină estetică a teatrului*, Editura Meridiane, București, 1983.
- MCLUHAN, Marshall, *Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, University of Toronto Press, Toronto, 1962.
- MELCHIOR-BONNET, Sabine, *Istoria oglinzii*, traducere de Luminița Brăileanu, prefață de Jean Delumeau, Editura Univers, București, 2000.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenologia percepției*, traducere de Ilieș Câmpeanu și Georgiana Vătăjelu, Editura Aion, Oradea, 1999.
- MIHALI, Ciprian, *Inventarea spațiului. Arhitecturi ale experienței cotidiene*, Editura Paideia, București, 2001.
- MIKAMI, Kayo și Ben Jones, *The Body as a Vessel*, traducere de Rosa Van Hensbergen, Ōzaru Books (BJ Translations Limited), 2016.
- MIKAMI, Kayo, *Deconstruction of the Human Body*, International Conference of Ethnology and Anthropology in Tokyo, Japonia, 2002.
- MIKLASZEWSKI, Krzysztof, *Encounters with Tadeusz Kantor (Polish and East European Theatre Archive, 8)*, traducere de George M. Hyde, Routledge, Londra și New York, 2005.
- MILLER, Leta, „Cage's Collaborations”, în *The Cambridge Companion to John Cage*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002.
- MINCU, Marin, *Avangarda literară românească. Antologie*, studiu introductiv și note bibliografice de Marin Mincu, Editura Minerva, București, 1983.

- 
- MITTER, Shomit, Maria Shevtsova, *Fifty Key Theatre Directors*, Edition Routledge, Taylor & Francis Group, Londra și New York, 2005, retipărită în 2007.
- MNOUCHKINE, Ariane, „Arta prezentului. Convorbiri cu Fabienne Pascaud”, Revista *Teatrul azi*, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, Colecția „Mari regizori ai lumii”, București, 2010.
- MONNIN, Françoise, *L'art brut*, Scala, Paris, 1997.
- MORENO, J.L., *Who shall survive? Foundations of sociometry, group psychotherapy and socio-drama*, ediția a II-a, Editura Beacon House, Inc., New York, 1978.
- MORENO, Jacob L., *Scrieri fundamentale. Despre psihodrama, metoda de grup și spontaneitate*, traducere de Ioana Maria Novac, Editura Trei, Colecția „Psihologie. Psihoterapie”, București, 2009.
- MORENO, Jacob L., *Théâtre de la spontanéité*, prefață de Guy Dumur, introducere de Anne Ancelin Schützenberger, traducere de Jean-François de Raymond, Éditions de l'Épi, Paris, 1986.
- MORPURGO-TAGLIABUE, Guido, *Estetica contemporană*, Editura Meridiane, București, 1976.
- MUNRO, Thomas, *Artele și relațiile dintre ele*, traducerea de Constantin Vonghizas, Editura Meridiane, București, 1981.
- NEAGOE, Peter, *Sfântul din Montparnasse*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1977.
- NEMOIANU, Virgil P., *O teorie a secundarului: Literatură, progres și reacțiune*, traducere de Livia Szasz Câmpeanu, Univers, București, 1997.
- NICOLESCU, Basarab și WILLIAMS, David, „Peter Brook and Traditional Thought”, în *Contemporary Theatre Review*, Overseas Publishers Association, 1997.
- NITSCH, Hermann, *Zur Theorie des Orgien Mysteryen Theaters: Zweiter Versuch*, Residenz, Salzburg, 1995.

---

NITSCH, Hermann; Florian Uhl, Artur R Boelderl, *Rituale: Zugänge zu einem Phänomen (Schriften der Österreichischen Gesellschaft für Religionsphilosophie)*, Editura Parerga, Düsseldorf, 1999.

OIȘTEANU, Andrei, „Poezia vizuală”, în *Caietele Tristan Tzara*, nr. 1, Editura Vinea, București, 1998.

OROVEANU, Anca, *Teoria europeană a artei și psihanaliza*, Editura Meridiane, București, 2000.

PÂRVU, Sorin, (coord.), *Dicționar de Postmodernism. Monografii și corespondențe tematice*, Editura Institutul European, Seria „Dicționare”, Iași, 2005.

PASSUTH, Krisztina, *Les Avant-gardes de L'Europe Centrale, 1907-1927*, Flammarion, Paris, 1993.

PATRICE, Pavis, SHANTZ, Christine, *Dictionary of the theatre: terms, concepts, and analysis*, University of Toronto Press, Scholarly Publishing Division, 1998.

PETRIȘOR, Marcel, *Curențe estetice contemporane*, Editura Univers, București, 1972.

PICON-VALLIN, Béatrice, *Le Théâtre du Soleil, Les cinquante premières années*, Editura Actes Sud, 2014.

PIERON, Agnès, *Le Théâtre*, Editura Bordas, Paris, 1980.

POP, Ion, *Avangarda în literatura română*, Editura Minerva, București 1990.

POPLAWSKI, Paul, *Encyclopedia of literary modernism*, Greenwood Press, SUA, 2002.

PRUT, Constantin, *Dicționar de artă modernă*, Editura Albatros, București, 1982.

READ, Herbert, *Semnificația artei*, București, Editura Meridiane, București, 1969.

RØINE, Eva, *Psychodrama. Group Psychotherapy as Experimental Theatre. Playing the leading role in your life*, Jessica Kingsley Publishers, Londra și Philadelphia, 1997.

- 
- ROLAND, Barthes, *Imperiul Semnelor*, traducere de Alex. Cistelean, Colecția „Biblioteca deschisă”, Editura Cartier, București, 2007.
- ROTILĂ, Viorel, „Percepție și a percepție în filosofia lui Maurice Merleau-Ponty”, în *Analele Universității „Dunărea de Jos”*, Galați.
- RUBIN, William S., *Dada & Surrealist Art*, Harry N Abrams, Inc., New York, 1969.
- RUBIN, Rick, *The Creative Act: A Way of Being*, Penguin Press, New York, 2023.
- RUDLIN, John, *Jacques Copeau (Directors in Perspective)*, Cambridge University Press, Cambridge, 1983.
- RUFFINI, Franco, prefața la *La scuola degli attori*, Editura La Casa Usher, Seria „Oggi, del teatro”, Florența, 1981.
- RUSSELL, Charles, *Poets, Prophets and Revolutionaries: The Literary Avant-garde from Rimbaud through Postmodernism*, Oxford, Oxford University Press, 1985.
- SAIU, Octavian, *În cautarea spațiului pierdut*, Editura Nemira, București, 2008.
- SAKAMOTO, Michael, „Empire of Prisons: Reading Roland Barthes and Hijikata Tatsumi in the animus of laughter Liminalities”, în *A Journal of Performance Studies*, vol. 16, nr. 4, 2020.
- SANDQVIST, Tom, *Dada East. The Romanians of Cabaret Voltaire*, The MIT Press, 2006.
- SARANE, Alexandrian, *Victor Brauner*, Colecția „Les etrangers de Paris/Les Roumains de Paris”, Editura Oxus, Paris, 2004.
- SARTRE, Jean-Paul, *Imaginația*, Editura Aion, Oradea, 1997.
- SASAYAMA, Takashi, J.R. Mulryne, Shewring Margaret (editori), *Shakespeare and the Japanese stage*, Cambridge University Press, 1998.

- 
- SCHAMA, Simon, *Puterea artei*, traducere și note de Louis Ulrich, Editura Pandora M, București, 2023.
- SCHECHENER, Richard, *The environmental theatre*, Applause Books, New York, 2000.
- SCHECHNER, Richard, *Performance. Introducere și teorie*, versiune în română îngrijită de Ioana Ieronim, antologie și prefață de Saviana Stănescu, traducere de Saviana Stănescu, Nadina Vișan, Daria Georgiana Protopopescu, Editura Unitext, Colecția „FNT”, București, 2009.
- SCHECHNER, Richard, *Public Domain*, Aron Books/Hearts corporation, New York, 1969.
- SCHLEMMER, Oskar, *The Theatre of the Bauhaus*, editat de Walter Gropius și Oskar Schlemmer, László Maholy-Nagy, the Johns Hopkins University Press, ediție retipărită, 1996.
- SCRIMA, André, *Experiența spirituală și limbajele ei*, ediție îngrijită de Anca Manolescu și Radu Bercea, cuvânt înainte, traducere și note de Anca Manolescu, ediția I, Seria de autor André Scrima, Humanitas, București, 2008.
- SEBBAG, Georges, *Suprarealismul*, traducere de Marius Ghica, Editura Cartea Românească, București, 1999.
- SEBEOK, Thomas, *Semnele: o introducere în semiotică*, traducere din engleză după ediția a I-a definitivă de Sorin Mărculescu, Editura Humanitas, București, 2002.
- SEKIMORI, Gaynor, *Hibakusha: Survivors of Hiroshima and Nagasaki*, introducere de Naomi Shohno, postfață de George Marshall, Kōsei Publishing Company, Tokyo, 1986.
- SERS, Philippe și RICHTER, Hans, *Sur Dada: Essai sur l'expérience dadaïste de l'image*, Editura J. Chambon, 1997.
- SHARP, Daryl, C. G. *Jung Lexicon: A Primer of Terms and Concepts (Studies in Jungian Psychology by Jungian Analysts)*, Inner City Books, Toronto, 1991.

- 
- SIERZ, Aleks, *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*, Faber and Faber, Londra, 2001.
- SILLAMY, Norbert, *Dicționarul de psihologie*, traducere, avânprefață și completări privind psihologia românească de dr. Leonard Gavriliu, Editura Univers Enciclopedic, București, 1998.
- SIMMEL, George, *Cultura filosofică: despre aventură, sexe și criza modernului (culegere de eseuri)*, traducere de N. Stoian și M. Popescu-Marian, Editura Humanitas, București, 1998.
- SMĂRÂNDACHE, Florentin, *Totul este posibil, chiar și imposibilul*, Editura Carpathia, București, 2008.
- SOBY, James, Thrall, *Giorgio de Chirico*, Museum of Modern Art, New York, 1966.
- SOSUNOV, N. N., *Macheta decorului de teatru*, traducere în limba română de Călin Florian, Editura Meridiane, București, 1962.
- STĂNCIUGELU, Irina, *Prefixul „post” al modernității noastre. Studii de filosofia culturii*, Editura Trei, București, 2002.
- STANISLAVSKI, Constantin, „Discuțiile finale”, în *Munca actorului cu sine însuși*, vol. 2, traducere din limba rusă de Raluca Rădulescu, Colecția „Yorick”, Editura Nemira, București.
- ȘTEFAN, Georgescu-Gorjan, *Templul din Indor*, Editura Eminescu, București, 1996.
- STREHLER, Giorgio, *Pentru un teatru al umanului*, traducere de Irina Cerchia, postfață de George Banu, Editura Centrului Cultural „Lumina”, București, 2020.
- STUART, Little, *Off-Broadway: The Prophetic Theatre*, Coward McCann and Geoghegan, Inc., New York, 1972.
- The New Oxford Dictionary of English*, prima ediție, introducere de Judy Pearsal Collins, Oxford University Press, Oxford, 1998.

- 
- THIELEMANS, Joan, „Conversation with Sarah Kane and Vicky Featherstone”, în *Ubu European stages, European Theatre Review*, nr. 15, decembrie 1999.
- THOMPSON, Don, *The \$12 Million Stuffed Shark: The Curious Economics of Contemporary Art*, Palgrave Macmillan, New York, 2008.
- TONITZA-IORDACHE, Mihaela și BANU, George, *Arta teatrului*, traducerea textelor inedite de Delia Voicu, Editura Nemira, București, 2004.
- ȚOPA, Leon, *Creativitatea*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1980.
- TORCZYNER, Harry, *Magritte: Ideas and Images*, Harry N. Abrams, New York, 1977.
- URBAN, Ken, „An Ethics of Cathastrophe. The Theatre of Sarah Kane”, în *A Journal of Performance and Art*, vol. 23, nr. 23, septembrie 2001.
- VALEJO, Buero, Antonio, *Las Meninas*, traducere de Marion Holt, Trinity University Press, San Antonio, Texas, 1987.
- VAN DE VEN, Cornelius, *Space in architecture: The Evolution of a New Idea in the Theory and History of the Modern Movements*, Van Gorcum, Assen, 1989.
- VANHOOZER, Kevin J., *The Cambridge Companion to Postmodern Theology*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.
- VARSAVA, Jerry, *Contingent Meanings. Postmodern Fiction, Mimesis and the Reader*, The Florida State University Press, Tallahassee, 1990.
- VATTIMO, Gianni, *Societatea transparentă*, traducere de Ștefania Mincu, Colecția „Biblioteca italiană”, Editura Pontica, Constanța, 1995.
- VEBLEN, Torstein B., *Teoria clasei de sus: un studiu economic al instituțiilor*, traducerea în limba română de S. Nistor, Editura Publica, București, 2009.
- VELESCU, Cristian-Robert, *Brâncuși Inițiatul*, Editura Editis, București, 1993.

- 
- VIANU, Tudor, *Estetica*, Editura pentru Literatură, București, 1968.
- VILARD, Jean, *Tradiția teatrală*, traducere și note de Paul B. Marian, Editura Meridiane, București, 1968.
- VITALE, Elodie, *Le Bauhaus de Weimar, 1919-1925*, editura Pierre Mardaga, Bruxelles, 1989.
- VITEZ, Antoine, COPFERMANN, Émile, *De Chaillot à Chaillot*, Editura Hachette, Paris, 1981.
- VON KLEIST, Heinrich, *Despre elaborarea progresivă a ideilor prin cuvânt*, traducere de Anne Longuet Marx, Mille et une nuits, nr. 443, Paris, 2003.
- WARRE, Michael, *Designing and Making Stage Scenery*, prefață de Peter Brook, Reinhold Book Corporation, Studio Vista, Londra, 1968.
- WETZLINGER-GRUNDNIG, Christine (editor), „Hermann Nitsch. The Orgies Mysteries Theatre and Its Disciplines as a Total Artwork”, în *Hermann Nitsch*, Museum Moderne Kunst Kärnten MMKK, Klagenfurt, 2012.
- WILLIS, Paul și TRONDMAN, Mats, „Manifesto for «Ethnography»”, în *Ethnography*, vol. 1, nr. 1 (iulie), Sage Publications, Ltd., Londra, 2000.
- WITKIEWICZ, Stanisław Ignacy, *Gyubal Wahazar sau În labirinturile nonsensului*, traducere de Olga Zaicik, Editura Allfa, București, 1998.
- WITTKOWER, Rudolf, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, John Wiley and Sons, New York, 1998.
- WÖLFFLIN, Heinrich, *Principii fundamentale ale istoriei artei: Problema evoluției stilului în arta modernă*, traducere și postfață de Eleonora Costescu, prefață de Ion Pascadi, Editura Meridiane, București, 1968.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques, *Utopia sau criza imaginarului*, traducere de Tudor Ionescu, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques, *Viața imaginilor*, în românește de Ionel Bușe, Editura Cărțimpex, Cluj-Napoca, 1998.

---

YOURCENAR, Marguerite, *Mishima sau viziunea Vidului*, traducere de Daniela Boriceanu, Colecția „Oglinda”, Editura Humanitas, București, 2004.

REVISTE ȘI PUBLICAȚII:

- A Journal of Performance Studies*, vol. 16, nr. 4, 2020.  
*A Journal of Performance and Art*, vol. 23, nr. 23, 2001.  
*Art News*, nr. 6, octombrie 1958.  
*Contemporanul*, nr. 13, 1966.  
*Cotidianul*, nr. 29, iunie 2008.  
*Ethnography*, vol. 1, nr. 1, iulie 2000.  
*European Theatre Review*, nr. 15, decembrie 1999.  
*Figaro Littéraire*, 1 decembrie 1968.  
*Finestre sull Arte*, nr. 11, august 2023.  
*La Règle du jeu*, nr. 1, mai 1990.  
*La Révolution surréaliste*, nr. 9–10, octombrie 1927.  
*Observator cultural*, nr. 16, (274), 23–29, iunie 2000.  
*Secolul 20*, 1975.  
*The Drama Review*, vol. 44, nr. 1 (T 165), 2000.  
*La Scène, Suprément au numéro 20*, 2001.  
*Tulane Drama Review*, vol. 9, nr. 3, 1965.  
*Revista Teatrul*, nr. 8, 1975.  
*Secolul 20*, nr. 1, 1976.  
*The Drama Review*, vol. 11, nr. 1, 2000.  
*Pro-Saeculum*, nr. 3, 2006.  
*Revista Sud-Est*, nr. 4, 2006.  
*Studia Dramatica*, nr.1, 2007.  
*Le Monde*, 26 februarie 1998.  
*Polonia azi*, nr. 5–6, 1978.  
*Secolul 20*, nr. 6–7, 1983.  
*Secolul 20*, nr. 6–7, 1983.  
*Le Monde*, nr. 9, octombrie 1980.  
*Secolul 20*, nr. 10–12, 1976.  
*Secolul 20*, nr. 10–12, 1985.

---

SURSE ONLINE:

<http://baldovin.netai.net/dinamestetica.htm>  
<http://idea.ro/revista/?q=ro/node/40&articol=627>  
<http://lett.ubbcluj.ro/~studii/3-4/04.html>  
[http://magazyn.culture.pl/en/culture/artykuly/os\\_szajna\\_jozef](http://magazyn.culture.pl/en/culture/artykuly/os_szajna_jozef)  
<http://www.3pytania.pl/english/galer2.html>  
<http://www.ahds.ac.uk/>  
<http://www.aiwaz.net/>  
[http://www.culture.pl/web/english/resources-visual-arts-full-page/-/eo\\_event\\_asset\\_publisher/eAN5/content/jozef-szajna](http://www.culture.pl/web/english/resources-visual-arts-full-page/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/jozef-szajna)  
<http://www.docstoc.com/docs/78776330/concepte-de-stilistica>  
<http://www.inyeface-theatre.com/what.html>  
<http://www.jstor.org/stable/1146810>  
<https://www.jstor.org/stable/24047726>  
<http://www.luigibambulea.ro/category/teorie/despre-canon/>  
<http://www.mpdsf.org/>  
<http://www.pro-saeculum.ro/arhiva/25/art10nit.pdf>  
<http://www.understandingduchamp.com/>  
<http://www.unitbv.ro/postmodernism/intro.html/>  
<https://butoh-kaden.com>  
<https://imagessecondes.fr/index.php/2018/06/27/hiji-kata-ishii/>  
<https://odinteatret.org/wp-content/uploads/2023/03/2003-warsawa-univ-en-discurso-the-house-of-the-origins-and-the-return.pdf>  
<https://performingarts.jpf.go.jp/en/article/6981/>  
<https://s3.us-west-1.wasabisys.com/luminist/EB/I-J-K/Jung%20-%20The%20Practice%20of%20Psychotherapy.pdf>

---

<https://s3.us-west-1.wasabisys.com/luminist/EB/I-J-K/Jung%20>

<https://www.andrebretton.fr>

<https://www.nitsch.org/aktionen/>

[https://www.actesif.com/wp-](https://www.actesif.com/wp-content/uploads/2019/07/lieux_du_possible.pdf)

[content/uploads/2019/07/lieux\\_du\\_possible.pdf](https://www.actesif.com/wp-content/uploads/2019/07/lieux_du_possible.pdf)

SURSE VIDEO ȘI AUDIO:

*Josef Svoboda: Récit d'une liberté*, de Marco Motta, Christine Richier, producător Cèdre Production, La Sept, le Centre George Pompidou, 1991, 50 min.

*Robert Lepage*, regia Jeremy Peter Allen, National Film Board of Canada, 2009, 06 min. 14 s, documentar.

*Înapoi la argument*, februarie 2010, interviu cu Liviu Ciulei realizat de Horia Patapievici, TVR Cultural, România.

*Waiting for Beckett: A Portrait of Samuel Beckett*, producția și regia: John Reilly și Melissa Shaw-Smith (Global Village Production), interviuri: Mary Manning, Steve Martin, Bill Irwin, 1994, 86 min., documentar.

*Călătorii în spațiul Kantor: Michal Kobialka*, interviu realizat de Pompilius Onofrei în cadrul Festivalului Național de Teatru – ediția XX.

*Jerzy Grotowski. Încercare de portret*, regia Maria Zmarz-Koczanowicz, producție: Televiziunea Poloneză /ARTE, 1999. Durata: 58 minute, documentar.