

# **Jurnalul Artelor Spectacolului**

**Numărul 2/2021**

**Publicație editată de  
CENTRUL DE CERCETĂRI AVANSATE ÎN DOMENIUL ARTELOR SPECTACOLULUI (CAVAS)**

**În colaborare cu**

**TEATRUL NAȚIONAL „RADU STANCA” SIBIU  
FESTIVALUL INTERNAȚIONAL DE TEATRU DE LA SIBIU  
DEPARTAMENTUL DE ARTĂ TEATRALĂ din FACULTATEA DE LITERE ȘI ARTE  
UNIVERSITATEA „LUCIAN BLAGA” DIN SIBIU**

**EDITURA UNIVERSITĂȚII „LUCIAN BLAGA” DIN SIBIU**

Publicație clasificată de către CNCS în categoria „C”, domeniul Teatru și Artele spectacolului

Publicație indexată în  INDEX COPERNICUS  
INTERNATIONAL

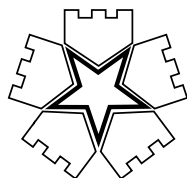
Centrul de Cercetări Avansate în Domeniul Artelor Spectacolului  
Facultatea de Litere și Arte  
B-dul Victoriei, nr. 5-7, 550024, Sibiu, jud. Sibiu

<http://reviste.ulbsibiu.ro/jas>  
[ion.tomus@ulbsibiu.ro](mailto:ion.tomus@ulbsibiu.ro)  
[andrei.serban@ulbsibiu.ro](mailto:andrei.serban@ulbsibiu.ro)

## SCIENTIFIC BOARD

Dr. **Constantin Chiriac**, Professor, Lucian Blaga University of Sibiu  
Dr. **Cristian Radu**, Professor, Lucian Blaga University of Sibiu  
Dr. **George Banu**, Professor, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3  
Dr. **Octavian Saiu**, Professor, I. L. Caragiale National University of Theatre and Film  
Dr. **Teresa Brayshaw**, Leeds Beckett University

## Sibiu WALK OF FAME



Ariane Mnouchkine  
Declan Donnellan  
Eugenio Barba  
Silviu Purcărete  
Gigi Căciuleanu  
Krystian Lupa  
Lev Dodin  
Peter Brook  
Peter Stein  
Klaus Maria Brandauer  
Eimuntas Nekrošius  
Joël Pommerat  
Neil LaBute  
Kazuyoshi Kushida  
Alvis Hermanis  
Christoph Marthaler  
Evgeny Mironov  
Thomas Ostermeier  
Luk Perceval  
Tim Robbins  
Vasile Şirli  
Philippe Genty  
Rimas Tuminas  
Ohad Naharin  
Robert Wilson  
Mikhail Baryshnikov  
Ioan Holender  
Isabelle Huppert  
Wajdi Mouawad  
Hideki Noda  
Peter Sellars  
Sidi Larbi Cherkaoui  
Pippo Delbono  
Stan Lai  
Michael Thalheimer  
Emmanuel Demarcy-Mota  
Akram Khan  
Denis O'Hare  
Helmut Stürmer  
Israel Galvan  
Jan Lauwers  
Charlotte Rampling  
Yoshi Oida

## EDITORIAL BOARD

PRESIDENT: Dr. **Constantin Chiriac**, Professor, Lucian Blaga University of Sibiu

EDITOR-IN-CHIEF: Dr. **Ion M. Tomuş**, Professor, Lucian Blaga University of Sibiu

ASSOCIATE EDITOR: Dr. **Cristian Radu**, Professor, Lucian Blaga University of Sibiu

MANAGING EDITOR: Dr. **Andrei C. Şerban**, Assistant Lecturer, Lucian Blaga University of Sibiu

SCIENTIFIC SECRETARY: Dr. **Diana Nechit**, Lecturer, Lucian Blaga University of Sibiu

# Cuprins

5

**SEMNIFICAȚII ALE REPREZENTĂRILOR SCENICE: MEPHISTO, ÎN 'FAUST' ȘI 'VISUL UNEI NOPTI DE VARĂ', ÎN REGIA LUI SILVIU PUCĂRETE**

---

**Ion M. Tomuș**

13

**PREZENTĂRILE DE MODĂ, UN CAZ ATIPIC DE TEATRALITATE?**

---

**Diana Nechit**

27

**CINEMAUL LUI LARS VON TRIER. UN ESEU DESPRE ORBIRE**

---

**Andrei C. Șerban**

43

**REGIA TEATRULUI MUZICAL: MULTICULTURALISM, PLASTICITATE, ORIENT „SPRE” OCCIDENT**

---

**Alba Stanciu**

51

**ARMONIE ȘI MUZICALITATE ÎN POEZIA LUI MIHAI EMINESCU**

---

**Melinda Samson**

67

**TAP DANCE ÎNTRE FILOSOFIE, FUZIUNE CULTURALĂ ȘI COMUNICARE NONVERBALĂ**

---

**Adrian Strâmtu**

77

**TEATRALITATEA CONTEMPORANĂ - UN DIALOG AL PREZENȚELOR ȘI PROVOCĂRILOR**

---

**Ionica Alexiu**



© FITS

Ofelia Popii în spectacolul *Faust* (regia Silviu Purcărete), Teatrul Național „Radu Stanca”, Sibiu

# SEMNICIFICAȚII ALE REPREZENTĂRILOR SCENICE: MEPHISTO, ÎN 'FAUST' ȘI 'VISUL UNEI NOPTI DE VARĂ', ÎN REGIA LUI SILVIU PUCĂRETE

**ION M. TOMUȘ**

prof. univ. dr. habil., Departamentul de Artă Teatrală, ULBS

BIO

Dr. **Ion M. Tomuș** is a Professor at "Lucian Blaga" University, Sibiu, the Department of Drama and Theatre Studies, where he teaches courses in History of Romanian Theatre, History of Worldwide Theatre, Text and Stage Image and Drama Theory. He is member of the Centre for Advanced Studies in the Field of Performing Arts (CAVAS). In 2008 he received his PhD from the National University of Drama and Film, Bucharest, with a doctoral thesis entitled *Realist and Naïve Picturesqueness in Vasile Alecsandri's, I. L. Caragiale's, and Eugene Ionesco's Plays and Their Stage Adaptations*. In 2013 he finished a postdoctoral study together with the Romanian Academy, focused on the topic of the modern international theatre festival, with case studies on Edinburgh International Festival, Festival d'Avignon and Sibiu International Theatre Festival. He has published studies, book reviews, theatre reviews, and essays in prestigious cultural magazines and academic journals in Romania and Europe. Since 2005, he has been co-editor of the annual Text Anthology published by Nemira Publishing House for each edition of the Sibiu International Theatre Festival. Since 2005, Mr. Tomuș is part of the staff at Sibiu International Theatre Festival. Ion M. Tomuș was Head of the Department of Drama and Theatre Studies, at "Lucian Blaga" University of Sibiu (2011-2019) and since 2016, Ion M. Tomuș is advising PhD students in the field of Performing Arts at the same university.

**Institutional Affiliation and Contact:**

"Lucian Blaga" University, Sibiu, Faculty of Letters and Arts, Department of Drama and Theatre Studies. 5-7 Victoriei Blvd, 550024, Sibiu

[ion.tomus@ulbsibiu.ro](mailto:ion.tomus@ulbsibiu.ro)

ABSTRACT

*Significations of Stage Representations: Mephisto in 'Faust' and 'Midsummer Night', directed by Silviu Pucărete*  
This paper reviews two of Silviu Pucărete's most important productions (*Faust* in Sibiu, 2007 and *A Midsummer Night's Dream* in Tokyo, 2020) and focuses on the stage representation of Mephisto. In both plays there are certain key scenes and also technical means through which the director has coined the character of Mephisto: when making and signing the pact and also when entering or exiting the stage. There is a special focus on the particular place in which the two productions are presented to the public, as part of the techniques of representing Mephisto on stage.

KEYWORDS

Mephisto, Faust, production, theatre, director

În 2007, Silviu Purcărete a montat celebrul său *Faust*, un spectacol care a devenit un reper esențial al tuturor edițiilor ulterioare ale Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu și care se folosește de o însumare a tuturor motivelor importante din creația sa regizorală. Mai mult decât atât, spectacolul impresionează prin caracterul său imersiv: bariera dintre public și spațiul scenic dispare, spectatorii pătrund în Noaptea Valpurgiei dincolo de al patrulea perete, dincolo de scenă, momentul transformându-se într-o experiență teatrală unică. Laolaltă cu toate celelalte părți componente ale spectacolului, personajul Mephisto, interpretat de Ofelia Popii, a devenit un adevărat „*icon*”, care s-a înrădăcinat adânc, definitiv, în memoria colectivă a publicului. În 2020, doisprezece ani mai târziu, același regizor montează la Tokyo Metropolitan Theatre o adaptare a lui Hideki Noda a *Visului unei nopți de vară* a lui William Shakespeare, în care Mephisto face parte din personajele spectacolului. Studiul de față își propune să analizeze aceste reprezentări scenice ale personajului Mephisto, nu doar ca un exercițiu de comparativă a motivelor vizuale din spectacologia lui Silviu Purcărete, ci încercând să identificăm un *pattern* al preocupărilor regizorului pentru acest aspect. Astfel, este interesant de văzut în ce măsură receptarea celor două spectacole depinde de acest pilon comun, care este Mephisto.

Punctul de plecare în analiza reprezentării scenice a lui Mephisto trebuie să fie că acesta reprezintă o constantă solidă în conștiința publicului european de teatru, cel puțin de la Christopher Marlowe încôace. În același timp, personajul este și o prezență statornică în mentalul colectiv european al ultimului mileniu. Se poate spune că reprezentarea lui s-a erijat într-un clișeu, care este

configurat peste modul de receptare, de la epocă la epocă, de la secol la secol, a răului absolut. Este esențial de subliniat cum, în spațiul european, „prin acest personaj, Mephistophel, se inaugurează o mutație în reprezentarea diavolului: acesta manifestă cel puțin o oarecare simpatie cu victima sa și manifestă unele mici semne de introspecție, chiar și o urmă de regret a propriei sale răzvrătiri.”<sup>1</sup> Setul complex de semnificații din *Faust*-ul lui Goethe poate fi justificat de faptul că autorul și-a dorit ca prin personajul său să exprime contrastele propriei sale gândiri, ale culturii sale, dar și pe cele ale civilizației occidentale, în ansamblul său, ceea ce oferă posibilitatea aplicării unor chei de lectură multiple, dar și a unor posibilități de interpretare scenică diverse. În ceea ce privește reperele spectacologice esențiale ale ultimelor decenii, trebuie amintit și punctat spectacolul lui Peter Stein de la Schaubühne, în Berlin (2000), un produs mamut, de aproape 22 de ore, care conține textul integral. Calea facilă de analiză și discuție a spectacolului lui Peter Stein ar fi tocmai acest detaliu (esențial, de altfel), al lungimii spectacolului, care presupune o reală duranță atât a actorilor, cât și a publicului. De fapt, dincolo de acest context aparte al exegezei sale scenice, „semnificațiile multidimensionale pe care le creează Peter Stein configurează o imagine a lui Faust care nu numai că se inspiră din tragediile antice, dar, în același timp, reprezintă o ancoră puternică în prezent, pentru a scoate la iveală elementele tragice din zilele noastre”.<sup>2</sup> Personajele, așa cum sunt imaginate de către Peter Stein, evoluează într-un spațiu scenic care este aranjat, pe rând, în aproape toate tipurile de scenă folosite de-a lungul timpului, ceea ce declanșează diferite posibilități de receptare a spectacolului. Pentru Mephisto, Faust este un opus care

1 Jeffrey Burton Russel, *Mephistopheles. The Devil in the Modern World*, Cornell University Press, Ithaca, 1986, p. 64.

2 Hans Schulte, John Noyes, Pia Kleber, *Goethe's Faust. Theatre of Modernity*, Cambridge University Press, Cambridge, 2011, p. 283.

il imită; protagonistul și antagonistul funcționează scenic aproape ca în reflexia unei oglinzi, nuanțele din interpretarea personajelor provin din acest raport dual, adaptat la particularitățile fiecărui spațiu de joc imaginat de către Peter Stein.

Astfel, la Sibiu, Mephisto interpretat de Ofelia Popii este înfățișat, în scena esențială a semnării contractului, ca un conțopist de duzină, ca un om de afaceri de mână a treia: costum bărbătesc negru, servietă și baston. Desigur, trimiterea lui Silviu Purcărete este cât se poate de clară și nu mai necesită nici un fel de comentariu suplimentar. Mai mult decât atât, s-ar putea presupune că ar fi vorba despre o interpretare facilă, în cheie ușoară, poate chiar superficială: ar fi fost normal, de altfel, ca în această scenă-cheie, poate cea mai importantă din spectacol, să fie reprezentat scenic astfel. Cu toate acestea, Silviu Purcărete este departe de a cădea, în spectacolele sale, în capcana unei intenții moralizatoare, justificată printr-un oarecare context social. Momentul este cu atât mai important, cu cât acest punct al spectacolului poate fi receptat într-o fericită cheie a unui realism mărunț, intenționat căutat astfel, justificat de pragmatismul conceptului: se semnează un simplu, biet contract, cu implicații uriașe, este drept, dar documentul este nimic mai mult decât un contract. Purcărete are intenția de a conduce astfel scena, iar costumele spectacolului, concepute de Lia Manțoc, sunt circumscrise contextului scenei.

Istoria teatrului universal este mereu punctată de scene celebre în care se semnează contracte (amintim acum doar momentul Nora – Krogstad), dar acestea sunt semnate, în general, în spate, nu în spațiul de joc, nu sub privirile spectatorilor. Desigur, mizele dintre părțile contractante sunt altele, mărunte, lumești, ceea ce justifică această camuflare a actului aplicării semnăturii; nu

este importantă relația scenică dintre cei doi semnatari, cât consecințele juridice ale contractului. În *Faust*, consecințele semnării sunt totale, prin urmare, soluția scenică descrisă mai sus (semnarea „la vedere”) este cu atât mai potrivită, tocmai prin efectul de contrast pe care regizorul îl controlează atât de bine. Contractul prin care Faust renunță la sufletul său este semnat într-un context scenic care ține de realism, cu totul opus cheii în care se derulează restul spectacolului. În această scenă, Mephisto este redus la o funcționalitate primară, este un agent scenic care are de îndeplinit o sarcină concretă, dar cu implicații universale. Protagonistii sunt, amândoi, supuși efectului contrastului, unul dintre pilonii pe care este construit întregul ansamblu spectacular al lui Silviu Purcărete. Un alt vector de funcționare al efectului de contrast este cel al opoziției dintre Mephisto și grup, personajul colectiv atât de prezent în spectacolele lui Purcărete: „plăcerea lui de a lucra cu grupuri e vizibilă în toate spectacolele. Priceput la dialectica mulțimii, el tratează grupul ca pe un organism pluricelular, cu o entropie specifică, dar și în relație exterioară cu alte entități din scenă, fie ele ansambluri ori individualități. Contagiunea de stare din interiorul grupurilor ar fi cea mai bună reprezentare grafică pentru a schematiza energia fiecărui grup.”<sup>3</sup>

Receptat astfel, printr-o asemenea perspectivă, este limpede că ipostazele de reprezentare scenică ale lui Mephisto sunt astfel organizate încât să funcționeze ca un contrapunct la ansamblul semnificațiilor și traiectoriilor scenice ale grupului de actori. Straturile textile din costumul lui Mephisto, acele piei care se desprind și se rup, precum și trimiterile spre o dimensiune nu atât androgină, cât spre o reprezentare scenică a personajului care converge înspre ambele genuri sunt elemente din spectacol care reprezintă, fiecare, piste care merită

<sup>3</sup> Oltița Cîntec, *Silviu Purcărete sau privirea care înfățișează*, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, București, 2011, p. 87.

analizate, căci însumează o serie complexă de semnificații scenice. De asemenea, Noaptea Valpurgiei este un alt nucleu important, în care Mephisto evoluează pe o a doua scenă plasată în spațiul de joc, în *spatele* scenei principale, într-un spectacol dintr-un alt spectacol, într-o reprezentare decadentă, exagerat teatrală. Momentul merită o analiză separată, un studiu de sine stătător, nu numai datorită implicațiilor complexe în economia spectacolului, cât, mai ales, datorită relației cu spectatorii, care sunt aproape de protagoniști, care îi înconjoară, apropo de acea dimensiune imersivă a spectacolului, pe care am amintit-o mai sus. Spațiul de desfășurare a spectacolului este un alt punct care trebuie discutat în acest context. Desigur, cronicarii de teatru au scris foarte mult despre justificarea alegerii unui asemenea spațiu pentru *Faust*-ul lui Silviu Purcărete și, ca un numitor comun al tuturor acestor texte, putem remarca ineditul opțiunii regizorului și a producătorului spectacolului. Trecând peste acest aspect, care este important, încercăm să mergem mai departe și să subliniem anumite conexiuni între spațiu și reprezentarea scenică a lui Mefisto. Opțiunea pentru hala industrială în care se joacă *Faust*-ul lui Silviu Purcărete este justificată, desigur, de aspecte logistice și tehnice, care ne interesează mai puțin acum. Este important de subliniat și de insistat pe această opțiune, din alte puncte de vedere. În primul rând, trebuie să fim conștienți de faptul că acest spectacol se joacă în clădirea rece și, fără îndoială, urâtă, a unei vechi fabrici, este un ecou, un arc peste timp, a ceea ce a realizat Ariane Mnouchkine prin La Cartoucherie, lângă Paris. Interesul pentru astfel de spații de joc, în contexte industriale, sau a unor foste depozite, se datorează (pentru Vestul Europei), fără îndoială, acelor mutații culturale din anii '60. Poate că nicicând, în teatrul secolului XX, căutarea de „forme noi” nu a fost mai asiduă și mai preocupată ca acestea

să își elibereze energiile scenice într-un topos nou, aparent neofertant publicului *mainstream*. Criza acelor ani a determinat distanțarea de nucleele culturale consacrate și apropierea de periferie (ca spațiu urban de sine stătător), fapt care presupune nu numai un aparent disconfort pentru public (dar și pentru artiști), cât și o configurare a unei mișcări „*off*”, cu toate consecințele care pot decurge din aceasta. Tot așa, și *Faust*, ca ecou a ceea ce realizat Ariane Mnouchkine cu La Cartoucherie, este o expresie a unei crize în fenomenul teatral românesc de după 1990. Spațiile neconvenționale în care evoluau unele spectacole, până în 2007 (anul premierei) au avut ca numitor comun mediul urban, apropierea de centru, sau concentrarea pe categorii defavorizate de spectatori (în acest caz se realiza o distanțare fizică, geografică de centru, ca *hotspot* cultural). Interesul pentru periferie, pentru fostele platforme industriale era, dacă nu inexistent, cel puțin neverbalizat. Criza culturală care a determinat-o pe Ariane Mnouchkine să înființeze Théâtre du Soleil într-o zonă de periferie este similară cu contextul anilor 2000 din România, când teatrul a simțit nevoia organică de a se îndepărta de eleganta sală de spectacole din centrul cultural consacrat, pentru a se transmuta într-un spațiu mult mai ofertant, prin corpus-ul său de semnificații și de posibilități tehnice de a derula proiecte spectaculoase și complexe. În al doilea rând, faptul că *Faust*-ul sibian a fost realizat pentru a fi jucat într-o veche hală industrială, conferă spectacolului și universului spiritual al personajelor un set de semnificații aparte, care nu ar fi fost posibile în cadrul „convențional”, comod și confortabil al unei săli de spectacol tradiționale. În acest sens, este esențială raportarea produsului regizoral al lui Silviu Purcărete la orizontul de așteptare al spectatorilor. Acum, la treisprezece ani de la premieră, spectacolul este demult celebru și este demult intrat în conștiința



colectivă a publicului: spectatorii știu la ce să se aștepte de la spectacol, chiar dacă sunt la prima vizionare. Totuși, îndepărtându-ne de această situație, este absolut necesar un exercițiu de memorie: în primii ani, orizontul de așteptare al publicului era un teritoriu virgin și era racordat la spectacolul de teatru în spațiul tradițional, diametral opus fostei hale industriale, iar așteptările spectatorilor nu se pliau pe realitatea spectacolului.

Reprezentarea scenică a lui Mephisto în contextul discuției despre spațiul special în care se desfășoară spectacolul ține cont, fără îndoială, de toate aspectele discutate mai sus, căci conceptul regizoral a trebuit să se racordeze la toate particularitățile și semnificațiile posibile ale fostei hale industriale: „Să înțelegi Faust înseamnă să-l înțelegi și pe Purcărete, un artist a cărui viziune teatrală devine universală, dar cu rădăcini adânci în ethosul cultural și spiritual al Europei de Est. În spectacolul său, totul integrează aceste dimensiuni: un simț al specificității culturale și un stil care transcende orice identitate geografică.”<sup>4</sup> Convenția teatrală contribuie și, fără îndoială, ajută la configurarea cadrului de funcționare a personajului în acest context spațial, căci spectatorii cred ceea ce se întâmplă pe scenă: aceasta este una dintre legile nescrise ale teatrului. Dincolo de avantajul pe care îl conferă convenția, personajul Mephisto, mai ales în scena care ne interesează cel mai mult, pe care am discutat-o mai sus, a semnării contractului, se erijează într-un actant care aparține, concret, tuturor semnificațiilor posibile spațiului în care se joacă spectacolul. Mai mult decât în alte scene, unde contrastul dintre personaj și cadrul fizic al sălii este evident prin costum, interpretare și teatralitate, acel conțopist care este Mephisto când semnează contractul cu Faust își are cel mai bine locul tocmai în această scenă, prin concretul pe care este aceasta construită.

Trebuie subliniată, din nou, relația dintre grup și individ în spectacolul lui Silviu Purcărete, dar de data aceasta, din perspectiva spațiului de joc postindustrial. Așa cum am insistat mai devreme pe efectul de contrast dintre Mephisto și personajul colectiv, tot așa trebuie discutată și analizată relația personajului cu locul de desfășurare a spectacolului. Micimea reprezentării scenice a lui Mephisto este un contrapunct al spațiului enorm al halei, care este acaparat fără ezitări de către personajul colectiv. În acest fel, se realizează un raport complex de interdependență a interpreților în spațiul de joc: Mephisto este subordonat grupului (pe care se sprijină) care, la rândul lui, este subordonat clădirii. Scena semnării contractului, în contextul cheii de interpretare care trimite la un cvasi-realism este, poate, punctul în care regizorul lasă cel mai bine să se întrevadă acest contrast dintre Mephisto, grup și spațiu, în toate raporturile sale de interdeterminare.

Trecând mai departe, la adaptarea lui Hideki Noda a *Visului unei nopți de vară*, regizată de către Silviu Purcărete la Tokyo Metropolitan Theatre, este important de prezentat contextul acestui proiect. Purcărete este cunoscut publicului specialist din Japonia, datorită turneelor cu spectacolele produse în Europa, dar și grație spectacolului *Richard al III-lea*, regizat la același teatru din Tokyo. Dincolo de prezența regizorului în Japonia, subliniem caracterul multicultural al spectacolelor sale produse în Europa, mai cu seamă *Povestea prințesei deocheate* (Teatrul Național „Radu Stanca” Sibiu, 2018). În acest caz, pe baza unui scenariu care face parte din cultura populară japoneză, Purcărete a construit un spectacol în care tehnicile *kabuki* sunt contopite cu elemente specifice Europei, unele chiar puternic ancorate în mentalul colectiv românesc. „Încălzirea” aceasta a energiilor multiculturale, fiind deja făcută, toamna

4 Octavian Saiu, „Silviu Purcărete The Master of Rich Theatre”, in Kalina Stefanova, Marvin Carlson (ed.), *20 Ground-Breaking Directors of Eastern Europe. 30 Years After the Fall of the Iron Curtain*, Palgrave Macmillan, London, 2021, p. 172.

anului 2020 aduce premiera (într-un context global marcat de restricții) a adaptării bine-cunoscute pentru publicul japonez a piesei lui Shakespeare, sub semnătura lui Hideki Noda, dramaturg, actor și regizor. Povestea shakesperiană este transbordată în universul nipon, cu două modificări esențiale. În primul rând, acțiunea se petrece în Japonia. Și mai important, în al doilea rând, Mephistophel, celebrul personaj al lui Goethe, își face apariția printre personajele din *Visul unei nopți de vară*, creează haos în pădurea zânelor (situată acum la poalele muntelui Fiji), provoacă o criză de dimensiuni universale, ca un contrapunct al jovialului și naivului Puck.

Adaptarea lui Hideki Noda plasează primul act al piesei într-un restaurant japonez, un teritoriu cu semnificații speciale atât pentru cultura niponă, dar și pentru imaginarul purcăretian. Începutul spectacolului, primele câteva minute, sunt compuse ca o extensie și un ecou al cadrului scenic și al contextului muzical din *Cumnata lui Pantagruel* (regia Silviu Purcărete, Teatrul Național „Radu Stanca” Sibiu, 2003): bucătăria este un topos special, guvernat de legile sale proprii de funcționare, în care personajul colectiv (grupul de actori) evoluează și cântă, oferind publicului acces spre un univers dominat de ritm (muzica spectacolelor este compusă de Vasile Șirli). Procedul este cunoscut celor care sunt inițiați în spectacologia lui Silviu Purcărete și are rolul de a conferi actorilor ritm și cadență, ca un fel de prolog muzical, care ordonează energiile scenice, precum și orizontul de așteptare al publicului. De-a lungul întregului spectacol, mesele devin spații de joc de sine stătătoare, oferind personajelor vizibilitate prin evoluția lor care devine, în acest context special, un fel de punere în abis (spațiu de joc în cadrul unui alt spațiu de joc).

Mai departe, Mephisto al lui Hideki Noda, compus peste *pattern*-ul shakesperian, vine ca o reconfigurare și recompletare

a semnificațiilor multiculturalismului din *Povestea prințesei deocheate*. Analiza reprezentării scenice a acestui personaj trebuie să țină cont de particularitățile contextului receptării dramaturgiei lui William Shakespeare în spațiul nipon: în ultimii 150 de ani, piesele prezentate publicului japonez au funcționat ca un fel de zone de contact al unor întâlniri istorice, sociale și culturale, interfețe culturale ale unor culturi sau ale unor comunități, puncte de negociere a unor diferențe, dificultăți de înțelegere și/sau transformări comune. La fel este și situația pentru personajul Mephisto, cu un bagaj spiritual foarte îndepărtat de locurile comune și accesibile de către spectatorii niponi. Devenit universal pentru mediul cultural occidental, în Japonia, în adaptarea lui Hideki Noda, Mephisto este la fel de exotic precum Puck. În spectacolul regizat la Tokyo Metropolitan Theatre, Silviu Purcărete se folosește de aceste zone de contact, care sunt foarte maleabile, cu atât mai mult cu cât textul spectacolului este deja o adaptare, o intersecție între culturi, care se bucură de succes în Japonia, de aproape treizeci de ani.

Reprezentarea scenică a lui Mephisto din *Visul unei nopți de vară* se folosește de procedee scenice care fac trimitere la decupajul și la schimbările de cadre din cinematografie. Glisarea pe scenă a unor panouri foarte înalte este mijlocul prin care iese din scenă un personaj (ascuns în spatele panoului), pentru a face loc lui Mephisto (ascuns și el). Trecerea este rapidă, surprinzătoare, ingenioasă și se înscrie perfect în suma acțiunilor fizice dictate de către complexul de semnificații a personajului. Așa cum am subliniat că, în *Faust*-ul de la Sibiu, scena-cheie care vizează acest personaj este cea a semnării contractului (cu insula sa de realism), trebuie subliniat cum punctul focal al spectacolului de la Tokyo este reprezentat de intrările și de ieșirile lui Mephisto. Lipsind acel

personaj colectiv atât de prezent în alte spectacole ale lui Silviu Purcărete, *Visul unei nopți de vară* propune un Mephisto care se va înscrie cu mare lejeritate în galeria de personaje shakesperiene transbordate în universul japonez. De asemenea, relația de interdependență dintre Mephisto și personajul colectiv dispare, fiind înlocuită cu exprimarea unei corporalități atente, studiate, de multe ori chiar în acea cheie realistă de la Sibiu.

În ultimul rând, trebuie discutat spațiul de joc, care este cu totul diferit de cel în care evoluează Mephisto-ul sibian. Dacă, pentru spectacolul de la Sibiu am analizat opțiunea producătorului de a se juca într-o hală a unei foste fabrici, care și-a pus amprenta asupra reprezentării scenice a personajului care ne interesează, la Tokyo, situația este cu totul diferită. Nu se mai poate vorbi de efectul de distanțare de centrul cultural, periferia industrială este ceva care nu face parte din zona de interes a publicului japonez. Spectacolul se joacă la sediul celebrului teatru, într-o sală mare, elegantă și ultramodernă, fără acele mijloace „sărace” ale halei de la Sibiu. Prin urmare, modalitățile de reprezentare scenică ale lui Mephisto sunt adaptate acestui topos, unde mijloacele de expresie își pot permite să fie ascuțite, fine, de o eleganță rece, acordată specificității locului. Desigur, situația nu trebuie evaluată în termeni de avantaje și dezavantaje ale vreunei estetici teatrale, ci doar în ansamblul semnificațiilor care țin de convenția produsului scenic.

În concluzie, *pattern*-ul reprezentărilor scenice ale personajului Mephisto din cele două spectacole regizate de către Silviu Purcărete (*Faust* și *Visul unei nopți de vară*) se configurează în jurul următoarelor elemente: corporalitatea personajului și mijloacele de interpretare artistică a unor scene cheie. În cazul *Faust*-ului sibian, este vorba despre momentul semnării contractului dintre personajele principale, iar în cazul *Visului*

*unei nopți de vară*, pilonii centrali de expresie a personajului ar fi intrările și ieșirile acestuia, realizate prin artificii scenice care trimit înspre decupajul cinematografic. Alt element de care trebuie ținut cont este geografia specială, urbană, a spațiului de joc și relaționarea acestuia cu noțiunea de centru (*hotspot* cultural) și de periferie (industrială, care prezintă o serie de avantaje tehnice). Astfel, se desprind două seturi de semnificații ale acestui context spectacular: în primul rând, sunt cele care legate de contextul creației regizorale a lui Silviu Purcărete. Ruperile de ritm în desfășurarea spectacolului, schimbarea paradigmei de joc, jocul cu cadrele în manieră cinematografică au rolul de a atrage atenția spectatorului, de a indica un oarecare punct esențial al spectacolului. Al doilea set de semnificații are în vedere felul în care Silviu Purcărete reușește să se desprindă de contexte locale în spectacolele sale, concentrându-se pe esența universală a unui text sau a unui autor, identificând puncte și repere în universul operelor care îl preocupă, dirijându-le astfel încât transcend barierele culturale sau lingvistice.

#### Bibliografie

- CÎNTEC, Oltița, *Silviu Purcărete sau privirea care înfățișează [Silviu Purcărete or the Special Look that Overlooks]*, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, București, 2011;
- RUSSEL, Jeffrey Burton, *Mephistopheles. The Devil in the Modern World*, Cornell University Press, Ithaca, 1986;
- SAIU, Octavian, “Silviu Purcărete The Master of Rich Theatre”, in STEFANOVA Kalina and MARVIN Carlson (ed.), *20 Ground-Breaking Directors of Eastern Europe. 30 Years After the Fall of the Iron Curtain*, Palgrave Macmillan, London, 2021;
- SCHULTE Hans, NOYES John, PIA Kleber, *Goethe's Faust. Theatre of Modernity*. Cambridge University Press, Cambridge, 2011.



foto din Kristin Knox, *Alexander McQueen. Genius of a Generation*, A&C Black, London, 2010, p. 54

# PREZENTĂRILE DE MODĂ, UN CAZ ATIPIC DE TEATRALITATE?

**DIANA NECHIT**

conf. univ. dr. habil., Departamentul de Artă Teatrală, ULBS

**BIO**

**Diana Nechit** is an Associate Professor at the Department of Drama and Theatre Studies of the Faculty of Letters and Arts, Lucian Blaga University of Sibiu. She holds a doctorate in French literature with a thesis on the theatre of Bernard-Marie Koltès. Her areas of expertise include theatrical studies, the relationship between text and image, contemporary French drama, and French as a specialty language for the Performing Arts. She writes chronicles and studies on dramatic literature, theatre, and film in numerous academic publications in the country, but also in specialized magazines. She is a translator of contemporary French dramatic literature (Bernard Marie Koltès, Yann Verburgh, Alexandra Badea, Pascal Rambert, Gwendoline Soublin, Pierre Notte, Jean-Michel Ribes, Sonia Ristic, Céline Delbecq, etc), already having several texts published in anthologies, but also translated texts for performances staged in theatres in Sibiu and in the country.

**Institutional Affiliation and Contact:**

Lucian Blaga University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts, Department of Drama and Theatre Studies. 5-7 Victoriei Blvd, 550024, Sibiu.

[diana.nechit@ulbsibiu.ro](mailto:diana.nechit@ulbsibiu.ro)

**ABSTRACT**

*Fashion shows: an atypical case of theatricality?*

This paper aims to approach the concept of fashion show as an element of the spectacular category of theatrical performance based on formal, but especially conceptual similarities. The point of convergence of the two spectacular forms – the fashion show and the theatrical show / performance – is found in the aesthetic category of theatricality, a probative element for the (non)legitimacy of this theoretical premise from which we started our analysis. The whole theoretical framework is based on the identification of the semiotic categories from the two planes (the theatrical discourse and that of the fashion shows), on finding the points of convergence between them. Beyond a few forays into the recent history of this cultural phenomenon, most of our analysis attempts to penetrate and decipher the tools of theatricality applied to the fascinating universe of Alexander McQueen's shows.

**KEYWORDS**

Alexander McQueen, theatricality, actor, mise-en-scene, stage

### Teatralitatea și „obsesiile” ei terminologice

Dintre toate teoriile care circumscriu fenomenul teatral, încă de la primele lui forme și manifestări, *teatralitatea* este fără îndoială cea mai prezentă în preocupările teoreticienilor, ale celor care au legitimat prin metode, școli și programe, întreaga reflecție din jurul acestui organism atât de viu și versatil. Teatralitatea, ca set de norme și manifestări din zona ritualurilor, a ceremonialelor religioase, a evenimentelor din viața omului și a cetății, a discursului politic din *agora*, a cutumelor cu rădăcină păgână etc. devansează și antedatează cu mult ideea de teatralitate organizațională circumscrișă teatrului ca instituție și gen dramatic. Fără a fi delimitate ca atare încă de la primele lor manifestări, cele două concepte au coexistat și separat, conștientizarea „diferențelor specifice și a genului proxim” apărând mult mai târziu. Odată cu delimitarea terminologică a celor două concepte, fapt care nu a condus la anularea permanentei conexiuni dintre cele două, ci la o *siguranță* conceptuală mult mai mare, a apărut evidența identificării mărcilor teatralității și în contexte extra-teatrale. Asistăm astfel la o „democratizare” a conceptului, similară primelor forme identificate ca purtătoare ale acestor mărci: de la formele spectaculare *tradiționale* (cinemaul, cirul contemporan, dansul și baletul), la cele ce țin mai degrabă de *spectacolul mundan* (show-urile de modă sau cele televizuale), de la manifestările sportive de mare anvergură la dezbaterile politice, toate conțin în organicitatea lor elemente de teatralitate.

Prin articolul de față nu-mi propun o *vulgarizare* a conceptului, ci o reactualizare, o *resetare* terminologică, existentă deja în conștiința colectivă. Înainte de a aborda cea de-a doua categorie, și anume manifestările

teatralității în domeniile considerate extra-teatrale, în cazul de față, show-urile de modă, un reperaj al principalelor teorii care au înclinat balanța înspre o zonă, sau alta, este mai mult decât necesară pentru fixarea anumitor jaloane teoretice necesare argumentării. Putem reține două definiții ale teatrului care să ne ofere un punct de pornire în analiza unei anumite specificități a teatralității: „Punctul comun a tot ceea ce în mod obișnuit numim *teatru* în civilizația noastră este următorul: dintr-un punct de vedere statistic, un spațiu de joc (scena), un actor (gestică, voce) pe scenă și spectatori în sală. Dintr-o perspectivă dinamică, constituirea unei lumi *fictive* pe scenă, în opoziție cu lumea *reală* din sală, și în același timp stabilirea unui curent de *comunicare* între actor și spectator.”<sup>1</sup> Tot pe aceeași direcție se înscrie și cealaltă abordare a conceptului de către teoreticienii fenomenului teatral, A. Rey și D. Couty: „În mod precis, în raportul dintre realitatea tangibilă a corpurilor umane care acționează și care vorbesc – această realitate fiind construită printr-o construcție spectaculară – și o ficțiune astfel reprezentată, rezidă specificul fenomenului teatral.”<sup>2</sup>

Din aceste concepții rezultă, fără îndoială, că ne aflăm în fața unei concepții care presupune prezența textului: un text indispensabil, configurat pentru a fi reprezentabil, adică destinat reprezentației scenice. Această *calitate* intrinsecă îi conferă o anumită particularitate față de alte producții textuale aparținând unor alte genuri, prin caracteristica sa esențială că „viitorul” său este strâns legat de materializarea sa scenică. De aici și până la constatarea pe deplin justificată: teatralitatea este tot ce există în afara textului, nu este decât un pas, pe care-l regăsim în însăși definiția pe care Roland Barthes o conferă teatralității – „Teatralitatea este teatru, mai puțin textul.”<sup>3</sup> În esență,

1 A. Girault, « Pratiques du théâtre », in *Théâtre public*, no. 5-6, juin 1975, p. 14. (t.n.)

2 A. Rey et D. Couty, *Le théâtre*, Paris, Bordas, 1980, p. 185. (t.n.)

3 R. Barthes, « Le théâtre de Baudelaire », in *Essais critiques*, Le Seuil, coll. « Tel quel », Paris, 1964,

dacă racordăm această definiție, dar și altele pe aceeași linie, la dezvoltarea actuală a artelor spectacolului, putem afirma, fără echivoc, că nu e mai puțin adevărat că există teatralitate înțeleasă ca „teatru fără text”, așa cum nu există teatru înțeles doar ca „o înlănțuire de componente materiale și ideale extrem de disparate, a căror unică existență este reprezentăția.”<sup>4</sup> Pe de altă parte, dacă disecăm cele două definiții, fiecare punct de vedere a coincis cu o etapă a dezvoltării preliminare a sensurilor pe care cele două concepte le-au avut de-a lungul timpului: nu putem neglija nici teoria conform căreia textul face parte din elementele componente ale teatralității însăși, pe aceeași poziție cu vocea, caracterul, mișcarea, cu jocul actorului, dar și cu costumul, decorul, spațiul scenic și spațiul public.

În acest punct al reperajului teoretic propus, ne aflăm deja în fața unui paradox: fie teatralitatea definește formal ansamblul sau integralitatea caracteristicilor teatrului propriu-zis, fie este cea mai puternică *metaforă* folosită în afara teatrului, excluzându-l pe acesta, chiar dacă presupunem că s-a născut odată cu apariția lui. Ne aflăm în fața unei dialectici de tipul prezenței/absenței, pe care Michel Corvin o rezumă foarte bine: „Teatralitatea se definește prin trei fapte: ea este o prezență (adresarea); nu trăiește decât prin intermediul unei absențe (ceea ce ea descrie nu există); și totuși reușește să facă prezență această absență; este totodată o marcă, o lipsă și o mască.”<sup>5</sup> Astfel, am putea conchide că prin absența sa din teatru, teatralitatea iese la suprafață în alte spații artistice, sau pentru a relua formula lui Jacques Derrida : „Teatrul s-a născut din

propria sa dispariție”<sup>6</sup>. Această constatare ne conduce la teza că teatralitatea s-a născut din propria ei disoluție, antrenând odată cu aceasta diseminarea ei în celelalte genuri (în special romanul) și mai ales în integralitatea celorlalte domenii ale vieții, chiar și cele spirituale.

### Spectacolul de modă: elemente de teatralitate

Încă de la începutul anilor '90, prezentările de modă au devenit din simple prezentări ale unor linii vestimentare în fața unui public restrâns, de cunoscători, adevărate evenimente spectaculare care au suscitât atenția mass mediei, dar și a unui public din ce în ce mai sofisticat. Dar putem foarte bine să vorbim și despre o istorie a fenomenului, modista londoneză Lucile fiind inițiatoarea ideii de teatralizare a acestui fenomen. În jurul anului 1897 decide să-și pună în scenă propriile evenimente<sup>7</sup>, iar în 1901 își concepe prima prezentare-spectacol, intitulată *Gowns of Emotions. Proscenium*. Nu lipsește niciunul dintre elementele proprii unui spectacol de teatru: cortină, invitații, program, muzică, lumini și poze teatrale.<sup>8</sup> *Fashion shows*-urile actuale sunt rezultatul creativității și al imaginației designerilor, servind nu doar la punerea în valoare a unor ținute vestimentare din ce în ce mai complexe și mai strălucitoare, dar și ca laboratoare de creație performative sub aspectul reprezentării lor publice.

Pornind de la acest aspect cultural și sociologic, articolul de față își propune un studiu semiotic al prezentărilor de modă percepute asemenea unui eveniment, asemenea unei prezentări spectaculare,

p. 41. (t.n.)

4 A. Badiou, « Dix thèses sur le théâtre », Comédie française, Les Cahiers, no. 15, POL, Paris, 1995, p. 19. (t.n.)

5 Michel Corvin, « Théatralité », in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, Paris, 1991, pp. 820-821. (t.n.)

6 Jacques Derrida, « Freud et la scène de l'écriture », in *L'écriture et la différence*, Le Seuil, Paris, 1967, p. 342. (t.n.)

7 Françoise Tétart-Vittu, « Naissance du couturier et du modéliste », in *Au paradis des dames : nouvelles, modes et confections (1810-1870)*, Paris-Musées, Paris, 1992, p. 36.

8 *Ibidem*, p. 150.

în sensul teatral al termenului. În estetica spectaculară contemporană asistăm la o mixitate de genuri și stiluri hibride, iar „bariera” între genuri este din ce în ce mai subtilă. Diferențele apar atunci când ne situăm de partea receptării, instrumentarul hermeneutic și semiotic îmbogățindu-se, de la caz la caz, cu valențele artei la care se face referire. „O prezentare de haine presupune o abordare diferită față de o expoziție de pictură sau de sculptură. De exemplu, în cazul hainelor, manechinele sunt în mod frecvent folosite pentru a produce un spectacol, iar majoritatea muzeelor recunosc faptul că manechinele sunt o parte integrantă a unei prezentări modă.”<sup>9</sup> Tot astfel, defilările de modă datorează enorm dansului, foarte multe dintre posturile și *pozele* finale ale manechinelor fiind împrumutate din estetica coregrafică. Astfel, înaintarea manechinelor pe podium, cu bazinul în față, umerii căzuți, o mână în buzunar și cealaltă în mișcare, a devenit un clișeu universal al modei încă de la adoptarea sa în anii ‘20 de către Coco Chanel. Dincolo de aceste câteva premise cronografice, putem stabili câteva evoluții sensibile care converg înspre același demers spectacular: până în anii ‘60, chiar

dacă scenariul prezentării rămâne clasic, importanța acordată spectacolului crește, iar după, punerile în scenă devin din ce în ce mai complexe.

Odată cu Elsa Schiaparelli debutează în forță prezentările cu temă. Designerul suprarealist dă titluri colecțiilor sale, stabilind astfel o legătură între diferitele creații prezentate. Prezentările sale au rămas celebre pentru punerile în scenă extravagante, cu uverturi care implicau muzică, sisteme de ecleraj moderniste, dans și numere de acrobație.<sup>10</sup> Mai târziu, noile generații de creatori din anii ‘80 stabilesc trecerea spre ceea ce am putea numi „scenarizarea” prezentărilor de modă. Această evoluție spre *spectacolul de modă* se datorează în mare parte sosirii pe podiumurile europene a creatorilor japonezi și a concurenței acerbe dintre designeri pentru supremație, atât în revistele de specialitate, cât și în vânzări, comercialul nemaiputând fi separat de spectacol, iar sensul se raliază mai degrabă esteticii *happening-ului*. Jean-Paul Gaultier își construiește prezentările bazându-se pe o transgresare absolută a codurilor estetice ale epocii, care își găsește inspirația în tehnicile teatrului post-dramatic: folosirea

9 \*\*\* , *Fashion History. From the 18th to the 20th Century*, Taschen, Köln, 2002, p. 11 (t.n.)

10 Lisa Seantier, « Les archives sonores du défilé », in Catherine Join-Dieterle, Anne Zazzo et al., *Showtime: le défilé de mode*, Paris-Musée, Paris, 2006, p. 236. (t.n.)

foto din Kristin Knox, *Alexander McQueen. Genius of a Generation*, A&C Black, London, 2010, p. 15





unor manechine non-profesionale și cu siluete neconvenționale, iar prezentările sale sunt de cele mai multe ori asociate unor „tablouri vivante”. Intertextualitatea literară, artistică, cinematografică este din ce în ce mai evidentă de la o colecție la alta: *James Bond* (1979), *Dadaismul* (1983), *Omul – obiect* (1984), *Barbes* (1985), *Adam și Eva. Rastas de astăzi* (1991)<sup>11</sup>. Pentru a relua opinia lui Samuel Beckett, în *L'Innomable*, spectacolul devine spectacol prin efectul de așteptare creat spectatorilor, prin acea stare de nerăbdare și excitație, dorința de a fi surprins și de a fi distrat: „Asta înseamnă spectacolul, așteptarea spectacolului”.<sup>12</sup> Spectacolul prezentărilor de modă nu este doar o punere în scenă a unor elemente de decor, de muzică și de scenografie... devine o adevărată cheie de lectură, o poveste scrisă pentru a simplifica mesajul colecției, pentru a da o imagine precisă asupra acesteia, pentru a crea o amintire. Prezentarea de modă oscilează între spectacular și performance artistic, devenind astfel o provocare pentru frontierele Artei și funcțiile unei asemenea reprezentării. Așa cum remarcă Gilles Lipovetsky și Jean Serroy, „prezentarea de modă se afirmă drept un mijloc de a se vorbi despre sine în mass media, de a comunica universul unui creator, de a construi o imagine spectaculară de marcă”<sup>13</sup>. Această „imagine spectaculară a mărcii” presupune o anumită *mise en abîme* a artei spectacolului; un spectacol într-un spectacol, o punere în scenă sortită să pună în evidență ținutele, dar și să ofere momente extraordinare publicului, să pună în evidență propunerile imaginii de marcă în contextul acestor mesaje multiple. Pe lângă aceste valențe care-l situează în zona spectacolului, a spectacularului, show-ul de modă are foarte multe mize de marketing, interesele financiare, comerciale

afându-se mai întotdeauna în subtextul acestor „spectacole”, urmărind o cât mai mare rentabilitate.

Pe de altă parte, această *mise en abîme* a spectacolului este direct răspunzătoare de crearea unui surplus de sens care încadrează spectacolul în sine oferit de ținutele designerilor, îl ghidează și-i oferă înțâietate. Eliberând o informație necesară înțelegerii spectacolului primar, această supra-teatralizare devine un cadru narativ care permite apropierea celor două realități spectaculare. „*Fashion is myth-making*”, este o formulă deja consacrată de către presa profesională din domeniu *Business of Fashion*, și care consideră crearea de mituri drept o practică intim legată de lumea modei, unul dintre mecanismele ei esențiale. Teatralizarea prezentărilor de modă este intrinsec legată de nevoia de poveste pe care noile legi ale consumului le presupune. George Lewi într-o lucrare esențială pentru aceste aspecte ale marketingului stabilise deja importanța și preeminența poveștii în legile marketingului: „În societatea noastră de consum o poveste are mai mare valoare decât un obiect. Ca și cum spectacolul ar fi mai important decât realitatea.”<sup>14</sup>

Prezentarea de modă este prima etapă de creație a mitului. Sursele de inspirație încep să capete conotațiile unor adevărate pretexte scenice, în care referințele istorice sunt completate de „teme de ficțiune situate într-un timp teatral al reprezentației”<sup>15</sup>. Christian Lacroix recrează scene din *La Belle Époque*, Vivienne Westwood se interesează de secolul XVII și XVIII, realizând adevărate fresce istorice. John Galliano este cel care se folosește cel mai des de inspirația istorică, iar într-o prezentare pentru Dior (1989) folosește la un loc reprezentarea unor costume din Orient Express-ul anilor

11 Colin McDowel, *La mode d'aujourd'hui*, Phaidon, Paris, 2003, p. 307. (t.n.)

12 Samuel Beckett, *L'Innomable*, éditions Minuit, Paris, 1953, pp.157-158. (t.n.)

13 Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, *L'esthétisation du monde*, Folio Essais, Paris, 2013, p. 477. (t.n.)

14 George Lewi, *Mythologie des marques*, Pearson Village Mondial, Paris, 2009, p.18. (t.n.)

15 *Ibidem*.

1920, Pocahontas, culturile indigene din America și costumele de secol XVI, britanic și spaniol. Calificate drept „producții spectaculare” de presa de specialitate a vremii, aceste prezentări de modă răspund unei „dramaturgii foarte elaborate”, concepute cu „mijloace apropiate de cele ale unei producții cinematografice”<sup>16</sup>. De asemenea, se remarcă recurența anumitor personaje, emblematice pentru estetica prezentărilor: infirmiera, camerista, profesoara de școală etc.<sup>17</sup>

În corpusul teoretic al argumentării pe care acest articol o propune am încercat să dezvolt, pe baza modelului semiologiei teatrale propuse de către Anne Ubersfeld, diferitele elemente constitutive ale unui fashion-show și, mai ales, crearea unui model sistemic de analiză. Înainte de a avansa cu ipotezele de analiză, se cuvine o clarificare a conceptului de *reprezentăție teatrală* în viziunea lui Ubersfeld: „(...) ansamblu (sau un sistem) de semne de natură diversă, relevând, dacă nu în totalitate, dar măcar parțial, un proces de comunicare întrucât comportă o serie complexă de *emițători* (în legătură directă unii cu ceilalți), o serie de *mesaje* (în legătură directă și complexă unele cu celelalte, în funcție de coduri extrem de precise), un *receptor* multiplu, dar situat în același loc.”<sup>18</sup>

Termenul de *actant*, ca unitate de bază a reprezentației teatrale poate fi un personaj, o abstracțiune, un personaj colectiv sau un grup de personaje. Poate fi scenic absent, dar poate și să asume succesiv sau conjunctural funcții actanțiale diferite. În cazul prezentărilor de modă, actantul nu poate fi definit decât prin funcția pe care o ocupă: manechinul ca individ, colectivul de manechine, designerul, clientul sau mass-media. Din această perspectivă, actanții care participă la ansamblul reprezentației,

de ambele părți ale procesului artistic, sunt cei care „asigură” condițiile reprezentației teatrale. Noțiunea de *actor* trebuie să fie bine definită, pentru a o distinge de cea de actant: „Actorul este un element animat caracterizat printr-o funcționare identică, la nevoie sub mai multe nume și în diferite situații.”<sup>19</sup> Din perspectiva acestei definiții, putem defini toate manechinele dintr-o prezentare ca reprezentând un același *actor*, acțiunile și caracteristicile lor fiind aceleași de-a lungul reprezentației. Termenul de *rol* este folosit „...în sensul de actor codat limitat printr-o funcție determinată”<sup>20</sup>. Prezentările de modă nu posedă decât câteva coduri care, în ultima perioadă, nu mai sunt atât de stricte (rolul miresei de a închide prezentarea, punct culminant care anunța sfârșitul evenimentului). Acest rol, codat prin ținuta vestimentară și prin faptul că apărea la sfârșitul reprezentației, era în general asumat de către manechinul-vedetă, de muza creatorului, care apare la sfârșit la brațul acestuia. Cunoscând acest cod, publicul știe că este vorba de manechinul-vedetă al prezentării.

În foarte multe prezentări de modă contemporane, manechinul își creează pe podium un personaj, bazat nu doar pe indicațiile precise ale designerului – atitudinea pe care trebuie să o adopte – dar și pe propria sa personalitate, pe datele fizice și pe background-ul său. Astfel, multiplicitatea de roluri care i se atribuie pe podium personajului permite cu dificultate recunoașterea sa ca entitate monosemică.

16 Lydia Kamitsis, « Une histoire impressionnante du défilé depuis les années 1960 », in Catherine Join-Dieterle, Anne Zazzo et al., *op. cit.*, p. 315. (t.n.)

17 Colin McDowel, *op. cit.*, p. 308. (t.n.)

18 Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Éditions Bélin, Paris, 1966, p. 20. (t.n.)

19 *Ibidem*, p. 80. (t.n.)

20 *Ibidem*, p. 81. (t.n.)

**Elemente de teatralitate în show-urile de modă ale lui Alexander McQueen**  
**Estetica creației. Surse și concepte**

În cazul lui Alexander McQueen, ierarhiile dintre estetic și utilitar sunt repuse în discuție. Creațiile sale sunt, mai degrabă, preocupate de modul în care pot exprima o idee, o stare de spirit sau o adevărată filosofie: „aplicabilitatea” lor practică, „portabilitatea” lor devine o necesitate secundară sau chiar superfluă. Prin aceste opțiuni, McQueen transgresează deseori una dintre cele mai „sacre” legi ale vestimentației – aceea de a respecta, de a pune în valoare datele fizionomice ale corpului. Designerul pare câteodată să se arate subversiv la datele anatomice, făcând din creațiile sale „corpuri surogat” ce împing trupurile manechinelor înspre principiile unor siluete extraterestre

21 Alexander McQueen, citat în Marie-Pierre Lannelongue, « God save McQueen », Elle, 12 februarie 2007, p. 72. (t.n.)

(colecția Atlantis). „Nu am făcut publicitate pentru că ceea ce-mi place în fotografie este «instantaneul», «momentul» descris de Cartier – Bresson, și nu sunt sigur că-l pot obține cu un alt fotograf. Atunci nu e cazul să cheltuiesc bani pentru un rezultat de care nu sunt pe deplin satisfăcut. În caz contrar, am impresia că mă exprim prin aceste prezentări. Ele sunt vehiculele fantasmelor mele. (...) În cele din urmă, creând momente de emoție intensă, primesc mai multă atenție mediatică decât o simplă campanie.”<sup>21</sup>

Altă dată, creațiile lui McQueen, dincolo de a ascunde sau a ameliora defectele corpurilor care defilează pe scenă, exhibă traume, devin manifeste grăitoare ale unor povești de viață și experiențe monstruoase. Relevantă în acest caz devine colecția dedicată lui Jack Spintecătorul care pune în scenă o

foto din Kristin Knox, *Alexander McQueen. Genius of a Generation*, A&C Black, London, 2010, p. 17



foto din Kristin Knox, *Alexander McQueen. Genius of a Generation*, A&C Black, London, 2010, p. 6



sfâșietoare și, pe alocuri, obscenă defilare a victimelor unui viol sau chiar a corpurilor eviscerate, lipsite de suflet, *carcasele* celor care au căzut pradă miticului criminal.

Prezentarea colecției primăvară-vară 1998 este considerată printre cele mai spectaculoase. *It's a jungle out there*, prezentat într-o uzină din sudul Londrei este însoțită de muzică *tebno*. O mulțime de figuranți iau cu asalt baricadele și aruncă cu cutii aprinse în mașini care iau foc. Manechinele defilează pe macadam, în apropierea flăcărilor. Finalul este apoteotic: Shalom Harlow, plasată pe un podium circular și mobil, poartă o rochie albă care, pe parcursul prezentării, este stropită cu vopsea neagră și galbenă de către doi roboți. În acest caz, manechinul devine *subiect* al reprezentației, distingându-se de mulțimea de actanți/actori.

Teatralitatea unor astfel de demersuri artistice devine o consecință firească a atitudinii programatice a designerului de a depăși funcțiile primare ale modei, accesând o serie de elemente intertextuale (literare sau istorice, documentare) ce exhibă o artificialitate exacerbată. La această „artificialitate” se adaugă și elementele adiacente care implică deplasarea manechinelor sau elemente care țin de mecanismul spectacolar (lumini, scenografie, sunet etc.).

### **Manechinul. Actor al show-ului de modă**

De cele mai multe ori manechinele sunt percepute asemenea unor ființe extraterestre, dotate cu corpuri cu proporții cu totul și cu totul de neimaginat pentru „oamenii normali”. În ultimii ani, dictatele estetice sunt din ce în ce mai des transgresate de către creatori fie sub impulsul creator al unor show-uri atipice, fie din necesitatea de a respecta anumite dictate ale *political correctness*-ului. Astfel, Alexander McQueen a ales pentru prezentarea colecției primăvară-vară 1999

să o promoveze pe Aimee Mullins, o tânără englezoaică amputată de ambele picioare de la vârsta de un an și care deschide prezentarea îmbrăcată într-un corset de piele și o fustă din dantelă, dar mai ales încălțată cu proteze sculptate. Materializarea ținutelor de către corpul manechinului este foarte bogată în semnificații pentru că arată mai ales raportul de complementaritate și de interdependență care le unește: fără proteze, manechinul nu s-ar putea deplasa, iar protezele nu ar avea sens dacă nu ar fi atașate unui corp. Dar *diferența* pe care acest manechin o promova a provocat dezbateri aprinse în rândurile presei și ale opiniei publice: „Alexander McQueen chiar e gata să facă orice pentru ca să se vorbească despre el? Poate să pună o handicapată să defileze pentru el doar pentru a arăta că frumusețea vine din interior? Încă o dată *bad boy*-ul modei britanice a aprins scânteia polemicii.”<sup>22</sup>

De altfel, prezentarea este performativă, deoarece procesul de creație survine în timpul desfășurării performance-ului în sine. Așa cum aminteam mai sus, Shalom Harlow, manechinul care închide show-ul, este imobilă, pe o platformă rotativă în jurul căreia gravitează doi roboți, creați de către Joseph Benett, care aruncă cu vopsea pe rochia albă, imaculată a acesteia. Situați de-o parte și de alta a manechinului, aceștia pulverizau vopsea neagră și galbenă pe rochia modelului, în funcție de mișcările de rotație ale turnantei din lemn. Creația se desfășura astfel în momentul performance-ului și sub ochii spectatorului, iar astfel condițiile de existență a unui act teatral sunt îndeplinite plenar.

McQueen a dirijat roboții în maniera unui șef de orchestră, pentru ca aceștia din urmă să-i finalizeze creația. Astfel, corpul se află în serviciul mesajului creatorului: propriii săi demoni sunt reprezentați metaforic prin această prezentare conceptuală.

22 Marie-Pierre Lannelongue, « Aimée Mullin, le top aux jambes de bois », *Elle*, 5 novembre 1998. (t.n.)

Performance-ul devine astfel o teatralizare a imaginii pe care creatorul o are despre corpul său fizic: torturat, mutilat, asemenea unei marionete pe un soclu vandalizat de către roboți. Acest raport de forță între om și mașină devine astfel un mod cu totul personal de exprimare a sentimentelor designerului. Corpul manechinului este instrumentalizat în serviciul procesului creativ. Progresia prezentării trece printr-o rochie modificată pe parcurs, iar spectatorii iau parte la crearea rochiei în același timp cu designerul, ceea ce conferă o dimensiune nouă show-ului: costumele nu mai reprezintă scopul prezentării, ci devine un proces în sine. Marionete sau actrițe, manechinele participă activ la teatralizarea prezentării prin gestualul lor, prin modalitatea de a poza, prin mers, atitudine, dar chiar și prin propria corporalitate care este pusă în scenă. Parcursul scenic nu este niciodată unul natural, creatorii mergând până la crearea unor artificii menite să transforme mersul manechinelor. Alexander McQueen, pentru colecția primăvară-vară 1997, le-a pus pe manechine să meargă printr-o piscină umplută cu câțiva centimetri de apă. De asemenea, manechinele pot interpreta rolurile unor păpuși perfecte, imobile, atunci când avem de-a face cu prezentări statice. Astfel, unele prezentări se apropie de estetica happening-ului, în care sunt create adevărate tablouri vivante, într-o atmosferă stranie, neliniștitoare, în care manechinul este imobil, în timp ce publicul este cel care defilează prin fața lui, îl poate atinge, se poate apropia de el. Principiul păpușii în mărime naturală creează în acest context o anumită aprehensiune față de corpul astfel expus, obiectualizat în limitele unei corporalități cu valențe de decor, de cadru fix. Dacă în mod tradițional defilările de modă propuneau publicului „prototipuri” contemporane de frumusețe, în timp ce manechinele își temperau personalitatea pentru a scoate în valoare calitățile

vestimentației, în cazul lui McQueen, corpul manechinului devine una cu costumele, în sensul în care el nu creează vestimentație independent de corpul modelului. Designerul creează astfel personaje – cu istorii personale și gesturi specifice, cu o identitate proprie. Pentru prezentarea colecției primăvară-vară 2004, un remake al filmului lui Sidney Pollack, *Și ciii se împușcă, nu-i așa?*, îi oferă posibilitatea de a-și desăvârși măiestria artistică. Jocul coregrafic și teatral al manechinelor atinge zona performance-ului. Corpul nu mai este un simplu decor, ci un actant în sine. Prezentarea propune o metaforă vizuală a reînnoirii perpetue a modei, manechinele redând oboseala fizică, decrepitudinea, pe măsură ce creațiile vestimentare se uzează, devin perimate. McQueen a recreat ambianța filmului în Salle Wagram, spațiu istoric parizian prin excelență, de stil Second Empire, spațiu care respiră prin toți porii opulența și luxul francez. Dispunerea spațiului public, a scaunelor pentru public, este făcută în așa fel încât să permită crearea unui pătrat destul de mare pentru prezentare. În centrul acestui spațiu este suspendată o bulă din oglinzi care se învârtă lent, captând lumina și reflectând pereții și publicul. Performance-ul începe atunci când spațiul este cufundat în întuneric total și doar aplauzele publicului se aud. Muzica începe cu niște accente de trompetă, iar luminile se aprind gradual, lăsând să se vadă cupluri care dansează. Atât machiajele, cât și creațiile reproduc atmosfera proprie anilor '40 și care se regăsește și în filmul-sursă. Muzica de tip Big Band este ritmată, manechinele dansează reproducând atmosfera concursului de dans din film, iar manechinele de-a lungul întregii prezentări-competiție poartă numere care să le permită să fie identificate și care fac parte integrantă din creația vestimentară (o broderie simplă sau un imprimeu). Astfel, publicul poate distinge cu claritate toate subtilitățile creației vestimentare fără niciun

efort și fără a avea impresia că elementele scenografice „sufocă” creația vestimentară. Fiecare scenă are regia și scenografia proprie, costumele diferențiind-se în funcție de intențiile creatorului de a pune în evidență sensurile profunde ale filmului lui Pollack, paralela între oameni și cai și teza conform căreia doar cei mai puternici supraviețuiesc. În scenele finale, epuizarea își face loc. Manechinele se clatină, avansează cu un mers nesigur, se împiedică și sunt cărate de către partenerii lor. Privirea le este lividă, pierdută și ochii semi-închiși. Asemănătoare unor păpuși de cârpă, manechinele înaintează din ce în ce mai greu, cu brațele atârând, urmând ritmul cardiac electronic al muzicii. Un ultim manechin, într-o rochie din *lamée* argintie înaintează până-n mijlocul scenei și se întoarce cu spatele. În ceea ce pare a fi ultima ei răsufare, se agită și încetează să se miște. Reîncepe sporadic această mișcare învârtindu-se în jurul propriului ax. Se aude un foc de armă, tresare și rămâne pe scenă, inertă, cu brațele în formă de cruce și picioarele ușor răsucite. Luminile se sting pe această scenă și se aprind pentru a putea permite publicului să salute manechinele care intră din nou în scenă pe muzică de gospel. Chipul, corpul și acțiunile manechinului sunt elementele care asigură punerea în scenă a ținutei, a costumului. Mult mai mult decât o simplă pânză, decât un suport neutru care să poată fi modificat în funcție de nevoile mesajului, manechinul oferă costumului posibilitatea de a transmite plenitudinea semnificației sale prin simpla prezență a mișcării. Există un raport de interdependență între corp și veșmânt, costum. Corpul este forma pentru care costumul a fost creat și la care acesta face referire. Dar, totodată, se întâmplă și ca ținutele create să fasoneze un nou tip de corporalitate, să creeze o nouă semnificație a acestuia. Costumul conceptual nu poate fi interpretat sută la sută singur, fără a se face recurs la datele fundamentale ale modelului corporal. Prin

aceasta, similitudinea cu zona performance-ului este și mai evidentă: mediul artistului este corpul, iar acțiunile pe care acesta le creează reprezintă opera de artă. Altfel spus, costumele lui Alexander McQueen nu pot să-și exprime din plin semnificația fără suportul care este manechinul care ajută astfel la punerea în scenă a acestora. Corpul manechinului reprezintă legătura dintre costum și mesajul pe care creatorul dorește să-l exprime. Această strategie va fi folosită și de către alți creatori, cum este cazul lui Kanye West care, în Colecția primăvară/vară 2016, Yeezy Season 2, ne arată în ce măsură comportamentul scenic, gestică manechinelor sunt importante pentru transmiterea mesajului politic al cântărețului și designerului american. Ținutele arborează tonuri uni, culori nude, tonuri de maron și de negru purtate de către modele a căror piele corespunde îndeaproape cu nuanța țesăturii. În contextul brutalităților nejustificate ale poliției împotriva Afro-Americanilor din Statele Unite și al atenției acordate de către mass-media acestui eveniment, pasul înainte efectuat de către manechina la finalul prezentării a permis transmiterea mesajului politic al designerului. Machiajul și coafurile pe care manechinele le poartă accentuează sau contrastează cu ironie ideile evidențiate de către ținute. Într-un alt registru, gestică, privirea și atitudinea manechinelor lui Alexander McQueen permit transmiterea unei atmosfere, dar și a unei feminități specifice. Astfel, în cadrul prezentării colecției primăvară/vară 1997 pentru Givenchy, *The Search for the Golden*, fiecare manechin incarnează o zeiță sau o războinică. În tonuri aurii și alburii care fac referire la universul Greciei antice, designerul atribuie fiecărui manechin o identitate, o semnătură. Naomi Campbell poartă o parură cu coarne de țap, un alt manechin imită zborul maiestuos al unei păsări. Este de remarcat acest proces de instrumentalizare a corpurilor în serviciul

mesajului, al poveștii, așa cum observasem deja: raportul corp-costum se caracterizează printr-un proces dinamic și viu, iar prezentările pot fi percepute asemenea unor manifestări artistice totale, cu punere în scenă spectaculară care utilizează în mod simultan mai multe discipline și medii artistice, filosofice și chiar metafizice, culturale.<sup>23</sup> Prezentările de modă ale lui McQueen corespund acestei definiții în sensul că reprezintă adevărate suporturi artistice, capabile să comunice cu aceeași profunzime de sens ca literatura, artele vizuale sau muzica. Creatorul exploatează și reinterpretează aceste referințe literare și artistice sub forma unui mijloc de transmisie prin semnificați vizuali cultural recunoscutibili. De altfel, dimensiunea spectaculară și regia acestor prezentări-performance-uri sunt din aceeași familie cu punerile în scenă teatrale în care muzica, decorul, spațiul teatral, eclerajul sau alegerea manechinelor reprezintă o traducere scenică a valențelor creatoare ale designerului. Prezentarea de modă are un statut dublu, deoarece *hic et nunc*-ul reprezentației se suprapune teatralității reprezentării. Atmosfera, atitudinea și gestică manechinelor creează un fel de teatru în imagini viu, în care realitatea se confundă cu fantezia.

Pentru Alexander McQueen, moda este o scenă de teatru pe care își poate afișa, în deplină libertate, întreaga sa viziune artistică. Există o mare asemănare între designer și dramaturgul total, creatorul total. Pentru a ilustra această teorie ne vom sprijini și pe lucrarea lui André Venstein, *La Mise en scène théâtrale et sa condition esthétique* : asemenea unui dramaturg care scrie o piesă în vederea reprezentării ei scenice, McQueen își conceptualizează prezentarea. Pentru acest demers se sprijină pe o echipă tehnică și de creație care-l ajută în conceperea demersului

artistic și în materializarea procesului scenic. Conceptul de regie este în viziunea lui Venstein în domeniul teatrului „funcția care constă în pregătirea personalului și a materialului scenic în vederea realizării unei reprezentări a unei opere dramatice”<sup>24</sup>.

În consecință, punerea în scenă constă în conceperea unei reprezentații pornind de la un pretext textual, după alegerea actorilor și după studiul partiturilor textuale ale personajelor, alegerea și execuția costumelor, realizarea eclerajului, a scenografiei și a decorurilor, după alegerea și compunerea muzicii de scenă. Regizorul concepe și elaborează reprezentația cu o independență profesională, tehnică și artistică suficientă pentru ca aceasta să fie considerată opera sa integrală. În același mod, Alexander McQueen este cel care ia decizii, cel care orchestrează în cei mai mici parametri prezentările de modă. El este cel care alege manechinele și le explică integralitatea conceptului său: limbajul corporal, gesturile și atitudinile care trebuie să fie adoptate în cadrul acestora. Pe de altă parte, punerile în scenă ale acestor prezentări-performance-uri ale creatorului trec printr-un proces laborios de reinterpretare și integrare a diferitelor forme artistice și culturale: literatura, simbolistica, cinematografia, artele vizuale etc, fenomen care se regăsește și la nivelul artelor spectacolului.

Este interesant de văzut cum prezentările de modă ale lui Alexander McQueen sunt impregnate cu elemente istorice, politice, literare și cinematografice, creatorul recurgând astfel la diferite mijloace artistice în scopul de a crea o emoție spectatorului și de a-l conecta la referințele sale culturale. McQueen jonglează astfel cu diferite arte în prezentările sale în scopul de a propune publicului o sinteză personală.

23 Vezi Marcella Lista, *L'œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes*, éditions Gallimard, Paris, 2006.

24 André Venstein, *La Mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Flammarion, Paris, 1986. (t.n.)

**Bibliografie:**

- \*\*\*, *Fashion History. From the 18th to the 20th Century*, Taschen, Köln, 2002;
- BADIOU, A., « Dix thèses sur le théâtre », Comédie française, Les Cahiers, no. 15, POL, Paris, 1995;
- BARTHES, R., « Le théâtre de Baudelaire », in *Essais critiques*, Paris, Le Seuil, coll. « Tel quel », 1964;
- BECKETT, Samuel, *L'Innommable*, éditions Minit, Paris, 1953;
- CORVIN, Michel, « Théâtralité », in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991;
- DERRIDA, Jacques, « Freud et la scène de l'écriture », in *L'écriture et la différence*, Paris, Le Seuil, 1967;
- GIRAULT, A., « Pratiques du théâtre », in *Théâtre public*, no. 5-6, juin 1975;
- KAMITSIS, Lydia, « Une histoire impressionnante du défilé depuis les années 1960 », in Catherine Join-Dieterle, Anne Zazzo et al., *Showtime: le défilé de mode*, Paris-Musée, Paris, 2006;
- LANNELONGUE, Marie-Pierre, « Aimée Mullin, le top aux jambes de bois », *Elle*, 5 novembre 1998;
- LANNELONGUE, Marie-Pierre, « God save McQueen », *Elle*, 12 februarie 2007;
- LEWI, George, *Mythologie des marques*, Pearson Village Mondial, Paris, 2009;
- LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean, *L'esthétisation du monde*, Folio Essais, Paris, 2013;
- LISTA, Marcella, *L'œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes*, éditions Gallimard, Paris, 2006;
- MCDOWEL, Colin, *La mode d'aujourd'hui*, Paris, Phaidon, 2003;
- REY, A., COUTY, D., *Le théâtre*, Paris, Bordas, 1980;
- SEANTIER, Lisa, « Les archives sonore du défilé », in Catherine Join-Dieterle, Anne Zazzo et al., *Showtime: le défilé de mode*, Paris-Musée, Paris, 2006;
- TÉTART-VITTU, Françoise, « Naissance du couturier et du modéliste », in *Au paradis des dames: nouvelles, modes et confections (1810-1870)*, Paris, Paris-Musées, 1992;
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, Éditions Bélin, Paris, 1966;
- VENSTEIN, André, *La Mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Flammarion, Paris, 1986.







# CINEMAUL LUI LARS VON TRIER. UN ESEU DESPRE ORBIRE

**ANDREI C. ȘERBAN**

lect. univ. dr., Departamentul de Artă Teatrală, ULBS

**Andrei C. Șerban** is an assistant professor in the Department of Drama and Theatre of the Faculty of Letters and Arts, Lucian Blaga University of Sibiu. He has published literary chronicles in specialized magazines (Timpul, Euphorion, Poesis International), theatre and film chronicles in the magazines Aplauze (the official magazine of the Sibiu International Theater Festival) and CA&D, being also a reviewer and member of the jury at The Monthly Film Festival in Glasgow. He moderated, on the occasion of special screenings, meetings with directors and actors at Este Film Festival (2015-2019) and TIFF Sibiu (2016-2018), being also responsible for the Neorealism and New Realism section, within Astra Film Festival 2015.

**Institutional Affiliation and Contact:**

Lucian Blaga University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts, Department of Drama and Theatre Studies. 5-7 Victoriei Blvd, 550024, Sibiu.

[andrei.serban@ulbsibiu.ro](mailto:andrei.serban@ulbsibiu.ro)

*Lars von Trier's Cinema – an Essay on Blindness*

This paper consists in a brief analysis of four of Lars von Trier's iconic films, from the perspective of how he constructs the relationship between the viewer and the cinematographic matter of his fictional universes. Starting with *Dancer in the Dark* and continuing with *Breaking the Waves*, *Melancholia* and *Dogville*, this paper tackles how the idea of "gaze" and "blindness" are differently approached in each of the aforementioned productions, providing the Danish director as many means to experiment on a personal and unpredictable philosophy on the act of reception. Thus, while the theme of blindness is directly addressed in the 2000 feature, the same theme returns in new forms in the other films signed by Lars von Trier, to challenge the viewer to different ways of seeing, but also to give the specificity of a nonconformist artistic vision that is reinvented with each new movie.

Lars von Trier, cinema, blindness, experiment, analysis

### Introducere

Între Tiresias și personajele lui José Saramago se întinde nu doar o întreagă istorie literară / culturală, ci și o multitudine de perspective divergente asupra orbirii. Nu este nevoie să insistăm foarte mult asupra acestui aspect – dintre toate *disfuncțiile* biologice, orbirea este, cu siguranță, cea care a suscitât cel mai mare interes. Tot astfel, cauzelor sale li s-a acordat un întreg spectru de semnificații variate ce oscilează, în mare, între orbirea ca binecuvântare, ca însemn al unor aleși ai zeilor, și ca pedeapsă divină ori somatizare a unei stări sufletești deplorabile<sup>1</sup>. Jean Chevalier și Alain Gheerbrant sintetizează foarte punctual această ambivalență larg răspândită: „A fi orb înseamnă pentru unii a ignora realitatea lucrurilor, a nega evidența, a fi deci nebun, lunatic, iresponsabil. Pentru alții, orb este acela care ignoră aparențele înșelătoare ale lumii, având astfel privilegiul de a-i cunoaște realitatea secretă, profundă, la care nu au acces muritorii de rând. El se împărtășește din divinitate, este inspirat, poet, taumaturg, *Vizionar*.”<sup>2</sup> În același mod, dincolo de aspectele pozitive sau negative care îi sunt atribuite, orbirea stă dovada unui act de cunoaștere mai subtil. Ea devine, în viziunea lui Annick de Souzenelle, nu doar o simplă privare a unui contact cu lumea exterioară, ci și o plonjare în tenebrele primordiale ce găzduiesc forțele germinatoare: „[orbirea] simbolizează tenebrele labirintului trăite nu prin infantilismul ignoranței, ci prin întoarcerea conștientă la arhaismul copilului care se cunoaște.”<sup>3</sup> Ochii, priviți în mod tradițional ca poartă a

sufletului, conferă omului nu doar capacitatea de a își *imprima imaginea* realității, ci și de a-și *exprima* energia interioară. Prin ochi se manifestă voința, în timp ce privirea, la rândul său, se circumscrie binomului benefic-malefic. Ochiul bun / protector și *de-ochiul* / ochiul care ucide – iată cei doi poli între care se desfășoară *spectrul* privirii. Tot astfel, orbirea – în accepțiunea fie de absență a privirii, de privare de simțul văzului, fie de orbire metaforică – este înzestrată cu o multitudine de valențe. Ochiul se închide în fața lumii exterioare pentru a se deschide înspre interior. Ne aflăm astfel în fața unor alte moduri de a privi – *orbirea-privire*. O orbire-privire ce ia forme multiple: orbirea homerică – sinonimă cu geniul creator; orbirea lui Tiresias – profetică; orbirea oedipiană – manifestare a vinii tragice și privire conștientă asupra propriului destin; orbirea quijotescă – nebunie sublimă etc. În suita acestor metamorfoze cultural-livrești, se mai pot înscrie orbirea justițiară, însă monstruoasă a Inspectorului Javert, orbirea malefică a personajelor lui Ernesto Sabato, precum și orbirea „colectivă” explorată de José Saramago în celebrul său roman-manifest despre natura distructivă a ființei umane. Cecitatea sau actul non-privirii devine viziune sublimată; tenebrele sufletului uman se deschid în fața celui care închide ochii. Îngerii sau demonii interiori ies la suprafață.

### Lars von Trier și orbirea ca metaforă

„Nu fac filme pentru a exprima idei”<sup>4</sup>, afirmă Lars von Trier, care crede că scopul principal al cinemaului este să provoace emoție. În

1 Această părere este destul de des întâlnită în percepția creștinilor. Sfântul Ioan Gură de Aur spune că „Luminătorul trupului este ochiul; de va fi ochiul tău curat, tot trupul tău va fi luminat” (în *Evanghelia după Matei*, Omilia 20.3), insistând asupra faptului că ochiul *trupesc* orbește, pentru a arăta că ochiul *sufletului* a orbit. El aduce în discuție, cu altă ocazie, pedeapsa divină a orbirii aplicată locuitorilor din Sodoma și Gomora, ca dovadă a faptului că aceștia au fost orbiți de plăcerea carnală.

2 Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*. Traducere de Micaela Slăvescu și Laurențiu Zoicas, Polirom, Iași, 2016, p. 653.

3 Annick de Souzenelle, *Le symbolisme du corps humain*, Albin Michel, Paris, 1998, p. 384. Toate citatele, inclusiv acesta, preluate din referințe bibliografice scrise în engleză sau franceză apar în corpusul textului în traducere personală.

4 Laurent Tirard, *Leçons de cinéma*, Nouvelle Monde, Paris, 2009, p. 160.

același timp, pentru regizorul danez, emoția este strâns legată de inventivitatea cu care un realizator își construiește filmul. Apariția Dogmei 95 se datorează, de fapt, unui astfel de principiu. La fel și transgresarea sa de către von Trier însuși. Asta deoarece, în cazul său – mai mult poate decât în cazul oricărui alt regizor contemporan european –, „procesul artistic este bazat pe ideea de constrângere”<sup>5</sup>. De altfel, stilul său regizoral avea să devină popular tocmai prin lipsa sa de *omogenitate* de la o producția la alta, făcând ca multe dintre operele sale să dea impresia că nu aparțin aceluiași creator. Jean-Baptiste Thoret îi definește, în mod concis și pertinent, opera prin calificativele: visceral, ironic, muzical, religios și, mai presus de toate, eteroclit<sup>6</sup>. Totuși, o scurtă retrospectivă a operei ce poartă semnătura lui Lars von Trier ne relevă faptul că toate aceste strategii formale ori de ordin stilistic se concentrează, de fapt, în jurul unor preocupări tematice bine definite, însă relativ limitate, ce sondează, în general, abisurile sufletului feminin. Mai precis, „Lars von Trier are un interes aparte pentru tema sacrificiului, în special al sacrificiului femeilor”<sup>7</sup>. Însă dincolo de constrângerile pe care și le impune, predilecția regizorului pentru (psiho)patologii răspunde unui crez artistic personal pentru care emoția, reacția obținută prin visceralitate primează oricărei formule cinematografice mai mult sau mai puțin experimentale. În concepția Lindei Badley, „Prin reîncarnarea martirilor lui Dreyer (*The Passion of Joan of Arc*, 1928; *Ordet*, 1955) și rolurilor feminine angoasante ale filmelor lui Bergman pentru prezentul nostru, el [Lars von Trier] a inventat o formă de psihodramă care traumatizează publicul, provocându-l să răspundă la

cinema în noi moduri.”<sup>8</sup> O astfel de obsesie tematică manifestată deseori într-o manieră voit teribilistă avea, de altfel, să-i aducă regizorului danez scandaloasa reputație de dictator pe platourile de filmare ori de șarlatan care compensează lipsa de geniu printr-o violență excesivă.

Dacă la aceste date mai adăugăm și titulatura de *persona non grata* care avea să-i interzică în anul următor lansării lungmetrajului *Melancholia* participarea la Festivalul de la Cannes, ca urmare a unei conferințe de prese unde își exprima „înțelegerea” pentru actele lui Hitler, rețeta este completă: ne aflăm în fața unui creator incomod, câteodată ermetic prin formalismul său, însă care, cu siguranță, nu lasă spectatorul indiferent. De fapt, violența explozivă a filmelor sale este mereu dublată de un exercițiu de psihanaliză prin care se dorește explorarea, deopotrivă, a traumelor personajelor și a mecanismelor cathartice ale spectatorului. În același mod, violența este utilizată în multe cazuri de Lars von Trier ca mijloc prin care personajele sale iau parte la o experiență a sacrului. Nu întâmplător, perspectiva lui René Girard asupra legăturilor dintre violență și sacru se resimte în substraturile filmelor sale. Personajele create de el sunt *sacrificate* în fața spectatorilor, devin incarnări ale unor țapi ispășitori ori martiri, ca și cum „Atunci când nu este satisfăcută, violența continuă să se înmagazineze până în momentul în care dă pe dinafară și se răspândește peste tot în jur cu efectele cele mai dezastruoase. Sacrificiul caută să stăpânească și să canalizeze într-o direcție *bună* deplasările și substituirile spontane care reies din ea.”<sup>9</sup> Pentru regizorul danez, durerea fizică și emoțională devine, în consecință, o formă de acces la o înțelegere subtilă a lumii, câteodată la o purificare a

5 *Ibidem*, p. 157.

6 Vezi Jean-Baptiste Thoret, *Cinéma contemporain, mode d'emploi*, Flammarion, Paris, 2011, p. 186.

7 William H. Koch, *Lars von Trier: Traversing the Fantasy of the Child*, in José A. Haro, William H. Koch (ed.), *The Films of Lars von Trier and Philosophy. Provocations and Engagements*, Palgrave Macmillan, London, 2019, p. 89.

8 Linda Badley, *Lars von Trier*, University of Illinois Press, Chicago, 2011, p. 4.

9 René Girard, *La Violence et le Sacré*, Bernard Grasset, Paris, 1972, p. 24.

sa, facilitând prin traumele și disfuncțiile protagoniștilor momente epifanice care se ascund în spatele unor manifeste dureroase despre gena autodistructivă a speciei umane. Sacrificiul lui Bess (*Breaking the Waves*) face ca cerurile să se deschidă și să lase sunetul unor clopote divine să fie auzite de locuitorii insulei. Moartea soției posedate (*Antichrist*) deschide o poartă înspre lumea umbrelor, iar sufletele fără chip se îndreaptă spre lumină. La capătul unui lung șir de crime, Jack (*The House that Jack Built*) își începe propriul periplu alături de un avatar al lui Vergiliu prin infernul dantesc.

Pentru Lars von Trier, mortificarea cărnii, crima, tortura, (auto)sacrificiul, anduranța martirică și chiar și perversiunea / pervertirea sexuală ori carnagiul orgiastic sunt tot atâtea forme de conectare cu energiile sacre ale cosmosului și tot atâtea pretexte de a apropria, rescrie, reincarna experiențe mistice extreme. Nu întâmplător, majoritatea filmelor sale par să pornească de la un pretext biblic<sup>10</sup>, eventual de la o operă literară profund influențată de religia creștină (paralela dintre *Infernul* lui Dante și *The House that Jack Built*), păstrând, în același timp, o conexiune mai mult sau mai puțin subtilă cu universurile ficționale ale marilor tragedieni (cel mai evident caz fiind adaptarea sa după *Medeea*). Tragismul – în sensul conferit de autorii antici – este, de altfel, o constantă în filmele sale cele mai reprezentative și, într-o mare măsură, un tribut adus lui Andrei Tarkovski, cel care prin estetica și *spiritualitatea* creațiilor lui avea să influențeze decisiv viziunea danezului. Caroline Bainbridge rezumă grăitor această *descendență*: „Filmele lui Tarkovski sunt profund autobiografice

și extrem de personale – tropi care nu se resimt în mod evident în opera lui von Trier. Dar, în ceea ce privește relația acestor tropi cu intensitatea emoției și cu scrutarea adevărurilor psihologice și a relației între anxietate și fericire, rezonanța lor cu opera lui von Trier este clară.”<sup>11</sup> Această afinitate a regizorului danez se va manifesta, așadar, într-un cinema pentru care durerea și spiritualitatea sunt fețele aceleiași monede. Durerea este înzestrată cu sens.

Tot astfel, boala – fizică sau sufletească – este privită de Lars von Trier dintr-o perspectivă mai elaborată, departe de concepția *dezvrăjită* a lumii moderne pentru care aceasta nu este altceva decât o disfuncție absurdă. Observațiile lui Susan Sontag traduc foarte bine concepția regizorului: „Nimic nu este mai punitiv decât să dai bolii o semnificație, invariabil moralistă. Orice boală importantă, a cărei cauză este neclară și pentru care tratamentul este inefficient tinde să fie înecată în semnificație. În primul rând, subiectele celor mai profunde spaime existențiale (corupția, descompunerea, poluarea, anomia ori slăbiciunea) sunt identificate cu boala propriu-zisă. Boala însăși devine metaforă.”<sup>12</sup> În mod similar, maladiile pe care Lars von Trier își construiește filmele operează ca metafore ce permit spectatorului noi modalități de a recepta constructul cinematografic. Foarte rar, însă, boala domină în mod evident preocupările tematice expuse, conceptul însuși, devenind, în ultimă instanță, o metaforă prin care se poate exprima starea emoțională deplorabilă a personajelor – altfel spus, personajele sunt atinse de o boală a *spiritului*. În acest sens, deși nu întotdeauna identificabilă la nivel fizic, ea este prezentă,

10 Nenad Janovic amintește despre acest aspect, vorbind despre modul în care lungmetrajele *Breaking the Waves*, *Dancer in the Dark* și *Dogville* au fost receptate de critici prin prisma religiei creștine, atribuindu-le o serie de termeni precum: milă, dreptate, grație, sacrificiu, mântuire etc. Vezi Nenad Jovanovic, *Brechtian Cinemas*, Suny Press, New York, 2017, p. 190.

11 Caroline Bainbridge, *The Cinema of Lars von Trier. Authenticity and Artifice*, Wallflower Press, London, 2007, p. 13.

12 Susan Sontag, *Boala ca metaforă. SIDA și metaforele sale*. Traducere de Bogdan Lepădatu, Editura Vellant, București, 2015, p. 60

asemenea unui spectru care alterează relațiile între personaje și care, de cele mai multe ori, iese la suprafață prin actul sacrificiului final. Tot astfel, metafora bolii devine o pârghie care, deseori, catalizează și modelează procesul receptării, regizorul influențând decisiv prin constructul său cinematografic modalitatea prin care spectatorul imersează în universul ficțional. Această *boală* atinge deopotrivă privirea spectatorului, o alterează, o canalizează, relevându-i căi de acces inedite, cu fiecare nouă experiență cinematografică. Această boală ubicuă care obsedează personajele lui Lars von Trier, care alienează și care, poate, îi va salva pe cei care asistă la autodafeul paroxistic are un singur nume.

Această boală este orbirea.

### Valențele orbirii-privire. Pentru o „Tetralogie a orbirii”<sup>13</sup>

#### Prolog. Orbirea biologică și privirea interioară. *Dancer in the Dark*

Critică socială despre destinul migranților aflați în căutarea „Visului American”, atipicul musical *Dancer in the Dark* (2000, parte a *Golden Heart Trilogy / Trilogia Inimii de Aur*) propune o perspectivă corozivă asupra unei istorii nemiloase care strivește în malaxorul său destinele celor mici. Sărăcia, sub toate formele sale, servește ca fundal tematic pe care se desfășoară degringolada unei existențe tragice alimentate de un idealism naiv. „Punând în contrast idealizata «Lumea Nouă» și adevăratele nedreptăți ale capitalismului, secvențele muzicale îndreaptă *Dancer in the Dark* înspre o critică socială și politică explicită. Ne aflăm pe tărâmul viselor Tehnicolor și aproape al lipsei oricărei forme de siguranță socială...”<sup>14</sup> Selma Ježková, o tânără mamă de origine cehă, se mută împreună cu Gene, fiul său de

doisprezece ani, în Statele Unite ale anilor '60. Gene suferă, la fel ca mama sa, de o boală degenerativă care îi afectează privirea. Dacă, în cazul Selmei, boala a avansat atât de mult, încât este ireversibilă – iar orbirea ei totală este o chestiune de câteva luni –, privirea lui Gene poate fi salvată printr-o operație costisitoare. Bani sunt strânși de Selma din salariul pe care îl câștigă într-o uzină unde practică, alături de alte femei, sarcini extrem de solicitante, punându-și conștient viața în pericol, din cauza vederii tot mai slabe. Singura sa formă de escapism din acest univers abrutizant este muzica și visul de a fi protagonista spectacolului inspirat de *Sunetul muzicii* pe care ea și colegile sale îl pregătesc pentru ceilalți muncitori. Ochiul închis în fața austerității fabricii se deschide, astfel, înspre vise colorate, vibrante, reverii ce imită convenția regizorală a stereotipurilor hollywoodiene. Muzica substituie actul de a privi, devenind pentru Selma nu doar o formă de existență sau de contrabalansare a austerității sale cotidiene, ci și un act de cunoaștere, de interacțiune, de însușire a realității. „I've seen it all” („Am văzut tot”) devine versul central al acestui eșafodaj fantezist muzical, marcând în același timp preambulul tragicului sfârșit al protagonistei. Însă, după ce totul a fost spus, după ce totul a fost *văzut*, personajul trebuie să dispară de pe scenă. „Selma, total captivă în lumea fanteziei, este sortită sacrificiului”<sup>15</sup>; ea nu va itera clișeul protagonistei convenționale ale unui musical, ci va deveni un Iov feminin. Intertextul cinematografic, referințele succesive la *Sunetul muzicii* adâncește și mai mult incompatibilitatea între realitatea concretă și artificialitatea feerică a cinematografeii. Filmul lui Lars von Trier devine, din această perspectivă, autoreferențial, din moment ce pare să își

13 Nu vom organiza filmele din analiza de mai jos pe baza criteriului cronologic, ci urmărind o anume *progresie* tematică menită să surprindă într-un mod mult mai sugestiv etapele / stagiile *orbirii-privire* utilizate de regizor în opera sa.

14 Linda Badley, *op. cit.*, p. 93.

15 William H. Koch, *op. cit.*, in Jose A. Haro, William H. Koch (ed.), *ed. cit.*, p. 89.



Selma ne privește, din inima propriei fantezii muzicale. *Dancer in the Dark* (2000), Lars von Trier



Ultimul cântec al Selmei, la care spectatorul asistă din exterior. *Dancer in the Dark* (2000), Lars von Trier

autosaboteze conștient propria ficțiune – suntem în fața unui film musical neconvențional care denunță minciuna cinematografului, care dezvrăjește clișeul muzicii salvatoare. „Visul American” este demontat nemilos, devine un afiș colorat care ne invită la marele spectacol al degradării umane. Orbirea Selmei este, de fapt, orbirea celorlalți în fața strigătului său după ajutor. Tot astfel, fanteziile Selmei *orbesc* spectatorii care, având certitudinea că se află în fața unui pattern narativ american, nu întrevăd faptul că la capătul acestui supliciu nu se află, de fapt, nicio salvare. Selma suferă poate cea mai abruptă și absurdă moarte din filmografia lui von Trier, iar stilul cu care regizorul redă acest moment final este de un realism frust extrem, un manifest pe măsură împotriva cosmetizării hiperbolice a morților eroice

în stil hollywoodian. Nicio epifanie nu se produce în rândul celor care asistă la cruda execuție – visele protagonistei se sting odată cu ea în neant, în timp ce spectatorul nu mai este invitat, ca în celelalte ocazii, să asiste la proiecțiile ei mentale. Tăcerea cade rapid ca o ghilotină peste privirea tuturor care, închiși în continuare în *orbirea* lor burgheză, nu au putut avea acces niciodată la universul muzical interior al *criminalei*. *Dancer in the Dark* se transformă în povestea unei execuții unde „granițele dintre realitate și simulare, între a juca și a fi, între empatie masochistă și voyeurism sadic se prăbușesc”<sup>16</sup>, nicidecum într-o parabolă care depășește aparența de docudramă pentru a scoate personajele din dominoul lor existențial mizerabilist. Ficțiunea cinematografică nu mai oferă alternative mincinoase în fața unei realități



implacabile. Ochiul regizoral este orb în fața convențiilor prestabilite. Nu există clișee, ci doar un alt mod de a privi. Tot astfel, sfidarea premeditată a așteptărilor spectatorilor implică noi modalități de a observa realitatea filmului. *Orbirea* devine un nou mod de a privi. Ne aflăm, deci, în fața celui mai evident exemplu de *orbire-privire* pe care regizorul danez ni-l oferă.

### **Orbirea-privire hristică. *Breaking the Waves***

Tot un Iov feminin este și Bess. Însă, în timp ce Selma devine victima unor circumstanțe exterioare spațiului său domestic, pradă a unei societăți discriminatorii, Bess devine țapul ispășitor al propriului univers conjugal. Într-o comunitate scoțiană retrasă și cenușie, aflată pe malul unei mări agitate, Bess McNeill, o tânără cu un oarecare *retard* mintal, se căsătorește cu Jan Nyman, un muncitor danez. Gestul ei este dezaprobat de liderii comunității, nu doar pentru că Jan nu este un practicant religios devotat, ci și pentru că Bess pare victima clară a unui bărbat destul de versat care nu își dorește altceva decât să o corupă. Însă Bess știe că iubirea lor e adevărată. Tot Bess mai știe că *Tatăl* ceresc vorbește cu ea și că îi supraveghează pașii. Dar un accident tragic prin care același Tată ceresc îl aduce acasă, la dorința lui Bess, pe Jan, paralizat de la gât în jos, bulversează universul tinerei. Ulterior, ea cedează fanteziilor lui Jan care, nemaiputându-și îndeplini rolul de soț, o îndeamnă să își caute parteneri sexuali pasageri, pentru a-i împărtăși reacțiile. Bess se dăruiește altora, imaginându-se în brațele lui Jan și înfruntând oprobiul din ce în ce mai violent al puritanilor din comunitate. Sfârșitul lui Bess e aproape. Iar Bess va muri, într-adevăr, însă nu înainte de a-i transfera lui Jan vitalitatea necesară pentru ca acesta să se ridice din pat, complet vindecat.

Apărut în 1996, cu patru ani înaintea filmului *Dancer in the Dark*, *Breaking the Waves* (prima parte a *Trilogiei Inimii de Aur*) anticipează, într-o oarecare măsură, marea obsesie a regizorului danez pentru luminile și tenebrele sufletului feminin, orchestrând noi valențe spirituale ale actului de a privi. Dintre toate protagonistele create de regizorul danez, Bess este poate cea mai evidentă reîncarnare a Ioanei D'Arc, așa cum Carl Theodor Dreyer și-o imaginase în celebrul său film din 1928, film care, de altfel, a marcat decisiv evoluția artistică a lui Lars von Trier<sup>17</sup>. Paralelisme între personajul din 1996 interpretat de Emily Watson și rolul emblematic al Mariei Falconetti sunt mai mult decât sesizabile nu doar la nivelul încadrării și compoziției cinematografice (a se vedea episodul cu prim-planul ce surprinde discuția dintre Bess și Dumnezeu – un tribut subtil adus de von Trier maestrului și conaționalului său). Afinitățile dintre cele două personaje sunt evidente și la nivelul compoziției actricești, la nivelul expresivității faciale, al intensității privirii pe jumătate derutate, pe jumătate atinse de căldura unei lumini divine, invizibile spectatorului. Tot astfel, în cazul ambelor protagoniste, ne confruntăm cu o privire care, de cele mai multe ori, traversează interlocutorul, privește dincolo de interfața concretă, materială a spațiului, pentru a observa manifestarea unei voințe nepământene. Spectatorul, la rândul său, este traversat de această privire aparent atinsă de nebunie, însă de o nebunie vitalistă, în care se topește candoarea, inocența celui care are acces la niște adevăruri inaccesibile celorlalți. Privim cu toții o privire care nu poate vedea lumea și mecanismele sale și care, deci, se închide în fața manifestărilor ei, pentru a pătrunde alte zone nevăzute. Ne aflăm acum în fața unei priviri *oarbe* care, depășind aparența lucrurilor, contemplă adevărul

<sup>17</sup> Despre influența cinemaului lui Dreyer asupra lui Lars von Trier, a se vedea lucrările Lindei Badley și Carolinei Bainbridge (*op. cit.*).



Bess vorbind cu Dumnezeu. *Breaking the Waves* (1996), Lars von Trier



Ioana D'Arc în fața judecătorilor. *The Passion of Joan of Arc* (1928), C. Th. Dreyer

inimii. Treptat, odată cu derularea filmului, spectatorul va conștientiza valențele acestei priviri – este *orbirea hristică*, refuzul conjugat cu neputința celui care plasează adevărul iubirii și devotamentului mai presus de artificialitatea justiției umane, instaurând prin sacrificiul său o epifanie necesară, ce se revarsă peste ceilalți.

Deloc întâmplătoare, afinitatea dintre Bess și Ioana D'Arc este continuată în materia cinematografică a lungmetrajului din '96 chiar și prin acest referent biblic: așa cum Fecioara din Orléans este un luptător al lui Hristos, un fel de arhanghel androgin a

cărui determinare revoluționară este dublată de o hipersensibilitate în fața elementului divin, Bess este o încarnare mult mai laică a unui Mesia propovăduit de Scripturi. Un Mesia feminin care, asemenea *prototipului* său biblic<sup>18</sup>, trebuie să moară nu doar pentru a salva destinul celor iubiți prin intermediul unui bizar, fascinant și metafizic transfer de *viață*, ci și pentru a-și face adevărul auzit. Fără să o conștientizeze întru totul, Bess știe că moartea (sa) vine să dea un scop vieții (celorlalți). Altfel spus, „A muri înseamnă să dai vieții tale sensul unei compoziții. Moartea este editorul priceput care-ți

18 Trebuie completat faptul că Bess este un personaj pe care regizorul danez îl creează raportându-se nu numai la Hristos și personajele *hristice* emblematice ale istoriei, ci și la tiparul personajului de tragedie, la care von Trier suprapune imaginea prostituetei sacre. Deasupra lui Bess planează o anumită fatalitate născută din tensiunea între individ și divinitate, în același fel în care Bess declanșează *hubris*-ul prin mândria cu care îi cere lui Dumnezeu să îl aducă pe Jan acasă.

adună viața laolaltă în așa fel încât să devină inteligibilă.”<sup>19</sup> Tot astfel, pentru a-i desăvârși moartea, oferindu-le celorlalți pentru câteva momente accesul la adevărata viziune a lui Bess, Lars von Trier deschide, în finalul *apoteotic* al filmului, cerurile deasupra insulei cenușii, lăsând sunetul unor clopote divine să invadeze sufletele ascultătorilor. Ei văd și aud acum pentru prima dată ceea ce Bess a simțit întreaga sa viață; au acces la un fragment din ce înseamnă darul și blestemul celui căruia Dumnezeu i se arată. Oare nu ni se prezintă, în cazul Ioanei D’Arc, dar și a lui Bess (în special al lui Bess, când vine vorba de cinematografia lui Lars von Trier), în cel mai clar mod sensul cuvântului „martir”, care, etimologic, înseamnă, de fapt, „martor (ocular) la” sau „martor care declară” prezența divină?

Câteodată, însă, această privire extraordinară nu este atribuită de regizor personajului, ci însuși spectatorului. În calitate de martori tăcuți ai filmului, suntem înzestrați cu *darul* unei priviri *vizionare* care, la un moment dat, se va dovedi de-a dreptul *monstruoasă*.

### **Orbirea-privire oraculară. *Melancholia***

Primele note ale preludiului operei wagneriene *Tristan și Isolda* se aud din spatele unui fundal negru chiar la începutul filmului. Întinericul pălește încet, lăsând loc grosplanului unei tinere femei (actrița Kirsten Dunst, în rolul lui Justine, după cum vom afla mai târziu), care ne țintuiește, dincolo de *al patrulea zid*, cu o privire pierdută. Justine este tristă, lipsită de vitalitate, atinsă de depresie, iar, în mod simbolic, o ploaie de frunze uscate cade peste ea în ralanti. Ea știe ceva ce și noi, spectatorii, urmează să aflăm. Astfel, plonjăm în mintea ei, mai precis în visul ei – o serie de imagini care se derulează cu o lentoare aproape vâscoasă. Vedem un cadran solar pe o pajiște îngrijită, un detaliu desprins parcă din grădinile Palatului

Versailles. Apoi tabloul lui Pieter Bruegel cel Bătrân din 1565, *Vânătorii în zăpadă*, care se transformă treptat în cenușă. Imediat după, suntem *aruncați* în spațiul cosmic, de unde contemplăm Terra de care se apropie un corp ceresc misterios. În imaginea următoare, revenim pe pământ, pentru a vedea o mamă care își strânge cu disperare copilul brațe, fugind pe un câmp de golf. Într-un alt cadru, pe un fundal de un clar-obscur aproape baroc, un cal se prăbușește. O revedem pe Justine privindu-ne, cu mâinile depărtate de corp, într-un gest care parcă îmbrățișează natura din jurul său invadată de fluturi. Tot într-un cadru nocturn, aproape vrăjtit, vedem trei siluete pe o pajiște încadrată de copaci ornamentali și de silueta umbră a unui *manoir* impozant. Corpul ceresc misterios care înainte era doar un punct luminos pierdut în imensitatea cerului se apropie tot mai mult de Terra. Apoi, Justine își ridică palmele spre cer și privește cum degetele sale par că se topesc în fascicule de lumină. Tot Justine apare în imaginea următoare, însă acum este îmbrăcată într-o rochie de mireasă de care se agață niște rădăcini misterioase. De la înălțimea unui observator cosmic, vedem cum cele două planete sunt pe cale să se ciocnească. Ne întoarcem în interiorul unei clădiri cu arcade romane, pentru a privi cum un copac arde dincolo de fereastra ornamentată cu fier forjat. Asemenea unei Ofelii, Justine în rochie de mireasă alunecă în josul unei ape, strângând *mortuarul* buchet de mărgăritare la piept și aruncându-ne o ultimă privire. Imaginea ei se profilează apoi în planul secund al unui tablou ce ne arată un băiat care confecționează o săgeată dintr-o ramură. Cele două planete se ciocnesc în tandem cu ultima *zvâcnire* a muzicii wagneriene, într-o explozie luminoasă nimicitoare. Este sfârșitul lumii.

Spectatorul aflat în fața acestui prolog a intuit deja că nu e nevoie de o deciptare

19 Costică Brădățan, *A muri pentru o idee. Despre viața plină de primejdii a filozofilor*. Traducere de Vlad Russo, Editura Humanitas, București, 2018, p. 17.



Justine ne privește la începutul filmului, invitându-ne să luăm parte la viziunea sa. *Melancholia* (2011), Lars von Trier



Fragment din viziunea lui Justine. *Melancholia* (2011), Lars von Trier

fragmentară a fiecărei imagini pentru a înțelege mesajul pe care regizorul vrea să ni-l transmită. Spectatorul se lasă, deci, purtat de logica *illogică* a imaginilor, de tranzițiile spațiale bruște ale acestei transe senzoriale și onirice, căci, mai mult sau mai puțin conștient, el înțelege că ceea ce a urmărit este, de fapt, un rezumat al filmului pe care urmează să-l vadă.

Film apocaliptic atipic apărut în 2011, în care tema eschatologiei converge cu tema depresiei, *Melancholia* (a doua parte a așa-numitei *Depression Trilogy / Trilogia Depresiei*) confirmă încă o dată apetența lui Lars von Trier pentru zona experimentală. Regizorul danez respinge tiparul general al genului, așa cum a fost el implementat de estetica americană. În cuvintele lui

Timothy Holland: „Nimic – nimeni – nu rezistă finalului *Melancholiei*. Von Trier evită renașterea unei noi lumi post-apocaliptice, element care revine în mod repetitiv în filmele despre sfârșitul lumii; finalul filmului său exclude posibilitatea mărturiei care s-ar limita la un eveniment ce distruge doar parțial lumea. Singularitatea acestei apocalipse constă în inimaginabila sa totalitate.”<sup>20</sup> Ca spectatori, nu ne aflăm în fața unei isterii generale. Sfârșitul lumii nu mai este, deci, prezentat ca o catastrofă mondială, o statistică ori o stare de fapt cuantificabilă în număr de morți sau minute până la momentul final, ci ca o catastrofă personală, implozivă. Victima acestei catastrofe este Justine la a cărei minte avem acces încă din primele momente ale lungmetrajului.

20 Timothy Holland, *Melancholia's End*, in José A. Haro, William H. Koch (ed.), *ed. cit.*, p. 92.

Imaginile pe care le descoperim odată cu ea ne fac părtași la revelația ei și ne familiarizează deja cu desfășurarea implacabilă a evenimentelor. Asistăm la un film apocaliptic al cărui deznodământ tragic ne este prezentat. Suspansul este anulat. Lars von Trier deconstruiește de la începutul propriului film procesul receptării, anulând orice orizont de așteptare. Altfel spus, pentru regizor, senzaționalul acțiunii ori promisiunile unei *ficțiuni* cinematografice în fața publicului sunt lipsite de importanță. Ba mai mult, von Trier se asigură să îți *trieze* din start audiența, oferindu-le spectatorilor preocupați doar de narațiunea cinematografică ceea ce vor să știe, printr-o ironică atitudine de a le oferi pe tavă finalitatea poveștii. Acest gest de aparentă sabotare a propriului proiect ascunde, însă, implicații mai elevate – pentru regizor, narațiunea în sine este lipsită de importanță; ceea ce contează, cu adevărat, este explorarea progresiei lente a psihicului unei femei binecuvântate sau blestemată cu preștiința sfârșitului absolut. Oferind de la început cheia deznodământului, Lars von Trier se asigură că spectatorul său fie va părăsi sala de cinema, din moment ce desfășurarea evenimentială nu mai are niciun secret, fie va continua să urmărească restul filmului, concentrându-și întreaga atenție nu pe poveste, ci pe ceea ce contează cu adevărat – radiografia unui suflet feminin aflat în imposibilitatea de a accepta tragica extincție a întregii planete. Și cum reușește el, pentru spectatorul care a acceptat deja acest pact al preștiinței, să intensifice actul receptării întregului film? Printr-o totală identificare a acestuia cu personajul principal, făcându-l părtaş la teribila revelație. Lars von Trier oferă, astfel, nu doar protagonistei sale, ci și spectatorului *darul* de a privi în viitor. Suntem înzestrați, laolaltă cu Justine, cu *privirea oraculară*. O *privire a Casandrei*, mai precis, care, după cum vom observa de-a lungul filmului, este definită de negarea

celor mult prea *orbiți* de realitatea concretă. Prețul pe care Justine îl plătește pentru această viziune este chiar propria vitalitate, devenind opacă la realitatea din jurul său. Privirea oraculară implică o orbire în fața realității.

În acest joc al orbirii-privire pe care Lars von Trier își construiește (și) filmul din 2011, regizorul nu ne mai oferă un protagonist ermetic, la ale cărui viziuni asistăm din exterior, fără a avea acces concret la manifestarea revelației (cum este cazul lui Bess), nici un protagonist alături de care evadăm în spații ideale fictive (cazul lui Selmei). De data aceasta, preștiința pe care ne-o oferă regizorul ne pune pe același plan cu personajul. Suntem asemenea lui Justine – știm, *am văzut* ce se va întâmpla, însă revelația noastră nu este crezută de scepticii mult prea orbiți de raționamentul științific. Tot astfel, filmul, care ni se destăinuie de la început, pare a fi construit asemenea unui lung exercițiu de momente de déjà-vu de-a lungul căruia recunoaștem imaginile pe care le-am văzut în prolog. Dacă incipitul *Melancholiei* este asemenea unui vis profetic încărcat de simboluri, atunci desfășurarea evenimentială a lungmetrajului presupune o punere în context a acestor imagini simbolice, într-o permanentă racordare, recunoaștere și decodificare a sensurilor ascunse în spatele acestora. Vom deveni, astfel, conștienți de semnificația profundă a acestor indici pe care, până în acel moment, le cunoșteam, dar nu le înțelesesem. Vom înțelege că acel cal care se prăbușește face trimitere nu doar la niște episoade importante, încărcate de simbolism, ce culminează cu acceptarea revelației eschatologice, ci și la extincția însăși a umanității. Tot astfel, vom înțelege că rochia de mireasă a lui Justine îi conferă acesteia nu doar un nou statut social, ci se leagă de momentul în care resimte plener greutatea viziunii sale profetice. Vom înțelege, în cele din urmă, că planeta va dispărea într-o furtună de foc și zgomote infernale

și, odată cu ea, toată arta și frumusețea sa. Trimiterea orchestrată de Lars von Trier la tabloul lui Bruegel vorbește despre această extincție, *Vânătorii în zăpadă* fiind, în același timp, un intertext prin care regizorul danez își elogiează un alt mare maestru, pe Andrei Tarkovski, cel care, la rândul său, folosește aceeași imagine în emblematicul său *Solaris*. Nu întâmplător, *Melancholia* pare un titlu care trimite nu doar la sentimentul în sine, experimentat la modul absolut de Justine, ci și la *Nostalghia*, un alt film esențial al regizorului rus, de la care von Trier preia estetismul și sensibilitatea poetică pentru a-și descătușa propriile spaime și coșmaruri.

### Orbirea-privire brechtiană. *Dogville*

Nu în puține cazuri, numele personajelor lui Lars von Trier poartă în sine niște indicii importante. Justine este *cea dreaptă*, cea care cunoaște adevărul, iar Claire, sora sa, este singura care o poate ajuta, cea care încearcă să rămână *clară*, lucidă, însă fără să-și încalce propriile emoții și instincte materne. Tot astfel, numele Selmei pare să provină fie din numele arab Selim care înseamnă „om care iubește pacea”, fie are niște origini celtice care s-ar traduce (paradoxal?, ironic?) prin „privire bună”. În panoplia de personaje feminine create de Lars von Trier se mai evidențiază o protagonistă al cărei nume, la rândul său, este mai mult decât grăitor: Grace (interpretată de Nicole Kidman), încarnare a grației divine, a milosteniei și a sacrificiului care poposește în *Dogville*.

Lansat în 2003, filmul experimental cu vocație de critică socială corozivă *Dogville* (prima parte a incompletei trilogii destinate Statelor Unite ale Americii, sub denumirea de *Land of Opportunities / Tărâmul Oportunităților*) rămâne poate cel mai emblematic lungmetraj semnat de Lars von Trier, nu doar prin estetica sa experimentală aparte, ci și prin faptul că

este cea mai mare realizare cinematografică ce a descins din dezideratele Dogmei 95. În fața unui astfel de film avangardist, spectatorul este mai conștient ca niciodată de provocarea lansată de realizator prin alegerea unor constrângeri formale clare care sfidează programatic structurile impuse de cinemaul convențional. Ne aflăm în fața unui film-hibrid în care realizatorul adoptă și adaptează pentru exigențele unei narațiuni cinematografice principii desprinse din tehnicile teatrale, eliminând, totodată, orice *surplus* scenografic, pentru a păstra doar ceea ce este esențial: personajele în *fictiva* lor interacțiune umană. Trimiterile la viziunea implementată de Bertolt Brecht sunt mai mult decât evidente, iar acest fapt este dovedit, printre altele, și de apetența danezului pentru împărțirea pe *capitole* a desfășurării filmice. Despre această afinitate, Linda Badley vorbește foarte explicit, evidențiind faptul că încă de la începutul filmului, prin perspectiva obiectivă a cadrului ce ne invită în universul *Dogville*-ului, von Trier pune în practică distanțarea brechtiană<sup>21</sup>. În aceeași direcție, Nenad Janovic afirmă: „*Dogville și Manderlay* [continuarea din 2005 a filmului *Dogville*] [...] resping stilul cinemaului mainstream, cu care se asociază distribuțiile lor suprasaturate de staruri, în favoarea unei teatralități brechtienne și a unei narațiuni baroce evocatoare specifice romanului de secol nouăsprezece”<sup>22</sup>. Același autor va vedea în toate componentele materiei cinematografice definitorii pentru lungmetrajul din 2003 (light design, decor, voce narativă etc.) elementele unei teatralități care descinde din viziunea teoreticianului și dramaturgului german.

Totuși, chiar dacă von Trier nu îmbrățișează plenar toate aspectele specifice teatrului epic, regizorul își provoacă spectatorii să plonjeze total în acest univers ficțional, fiind, totodată, conștienți în fiecare clipă de

21 Vezi Linda Badley, *op. cit.*, p. 103.

22 Nenad Jovanovic, *op. cit.*, p. 190.



Începutul filmului. Suntem invitați de narator în *Dogville* (2003), Lars von Trier



Panoramă asupra comunității. *Dogville* (2003), Lars von Trier

*artificialitatea* constructului cinematografic. *Realismul* filmului își pretinde veridicitatea, în ciuda faptului că pentru niciun moment imaginile nu redau impresia unei realități convenționale. Mai precis, spațiul *scenic* care găzduiește întreaga comunitate a Dogville-ului ni se prezintă ca un desen tehnic ingineresc în care zidurile și o mare parte din butaforie sunt redare prin desene în cretă pe podea. Personajele, însă, nu sunt conștiente de acest lucru – deplasarea lor în spațiu decurge *normal*, ei deschizând și închizând uși *invizibile* ce lasă în urmă zgomotele unor balamale. Bineînțeles, nu ne-am înșela prea tare dacă am afirma că o astfel de convenție i-a fost insuflată regizorului danez și de scrierile lui Peter Brook care făcea apologia spațiului gol, ca spațiu ce ar găzdui potențialitatea absolută oricărei forme de creativitate.

Dacă această estetică *minimalistă* a devenit, însă, un loc comun pentru foarte multe spectacole teatrale în ultima jumătate de secol, *Dogville* (și continuarea sa, *Manderlay*, din 2005) rămâne un caz special în istoria cinematografeii, în timp ce aparentul său minimalism ascunde o multitudine de simboluri mult prea elaborate pentru a putea fi surprinse în câteva rânduri. Caracterul special al acestui film constă, însă, nu doar în convenția scenică în sine, ci și în mutațiile pe care o astfel de alegere regizorală le implică în procesul de receptare.

Spre deosebire de filmul *Melancholia*, unde spectatorul are preștiința desfășurării evenimentiale, în cazul *Dogville*, această omniviziune acordată de regizor spectatorului nu mai transcende timpul, ci spațiul. Lars von Trier își înzestreză publicul

cu *privirea lui Dumnezeu*, care îi permite să fie în permanență conștient de tot ceea ce se întâmplă în perimetrul *scenic*. Putem vorbi în acest caz de o hipertrofie programatică a actului privirii din partea spectatorului. De o *privire brechtiană*, care transcende granițele materiale ale zidurilor pentru a avea acces la intimitatea domestică, la existențele ascunse ale personajelor ce renunță la măștile sociale. Privirea spectatorului devine obscenă. Printr-un astfel de artificiu, Lars von Trier își determină publicul să facă pactul voyeurismului, făcând să defileze în fața sa, cu nonșalanță, câteva dintre cele mai abjecte scenarii ale Răului social. Emblematic, în acest sens, este episodul în care Grace este violată de Chuck, în timp ce, dincolo de zidurile *imateriale* ale casei, toate celelalte personaje, *oarbe* și ingenuie, își continuă rutina de peste zi. Privirea spectatorului devine *monstruoasă*, în sensul că regizorul arată, pătrunde, expune, dezvăluie fără echivoc ceea ce nu *trebuie* văzut. O astfel de *detabuizare* a privirii nu mai este o noutate, iar Lars von Trier este conștient de asta. Tocmai de aceea, el forțează această convenție, alegându-și cadrele în așa fel încât actul violului să ocupe un loc central în scurta panoramă asupra comunității. Coexistența necosmetizată a actelor sociale *normale* și a abuzurilor în același cadru, pe același plan, nefragmentat de barierele concrete ale zidurilor, potențează șocul și instalează în mințile spectatorilor oroarea actului de a privi. Poate mai elocvent ca niciodată în cinematografia sa, Lars von Trier exprimă unul dintre marile sale crezuri artistice, relevant mai ales în multe dintre creațiile sale timpurii: nimic nu poate egala în șoc expunerea frustră a realității, atunci când zidurile cad, iar imaginația este împiedicată să edulcoreze ceea ce privitorul simte, dar nu poate vedea. Pentru regizorul danez, cel mai monstruos viol este violul pe care îl contemplăm pasivi, asemenea celorlalte personaje inconștiente de ceea ce se întâmplă.

Dar, în cazul filmului *Dogville*, unde suntem mereu racordați la dinamica simultană a întregului spațiu scenic, unde regizorul ne investește cu atributele omniviziunii divine, spre deosebire de personajele care rămân oarbe în rutina lor vicioasă, privirea devine un privilegiu insuportabil.

În lumina acestor aspecte, prin episodul în care Grace îl convinge pe Jack, care este orb, să își accepte condiția, oare nu încearcă Lars von Trier, cu bine-cunoscuta sa (auto)ironie, să-l convingă pe spectator să-și ducă mai departe existența în confortul *orbirii* sale?

#### Bibliografie:

- BADLEY, Linda, *Lars von Trier*, University of Illinois Press, Chicago, 2011;
- BAINBRIDGE, Caroline, *The Cinema of Lars von Trier. Authenticity and Artifice*, Wallflower Press, London, 2007;
- BRĂDĂȚAN, Costică, *A muri pentru o idee. Despre viața plină de primejdii a filozofilor*. Traducere de Vlad Russo, Editura Humanitas, București, 2018;
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dicționar de simboluri*. Traducere de Micaela Slăvescu și Laurențiu Zoicas, Polirom, Iași, 2016;
- DE SOUZENELLE, Annick, *Le symbolisme du corps humain*, Albin Michel, Paris, 1998;
- GIRARD, René, *La Violence et le Sacré*, Bernard Grasset, Paris, 1972;
- HARO, José A., KOCH, William H. (ed.), *The Films of Lars von Trier and Philosophy. Provocations and Engagements*, Palgrave Macmillan, London, 2019;
- JOVANOVIĆ, Nenad, *Brechtian Cinemas*, Suny Press, New York, 2017;
- SONTAG, Susan, *Boala ca metaforă. SIDA și metaforele sale*. Traducere de Bogdan Lepădatu, Editura Vellant, București, 2015;
- THORET, Jean-Baptiste, *Cinéma contemporain, mode d'emploi*, Flammarion, Paris, 2011;
- TIRARD, Laurent, *Leçons de cinéma*, Nouvelle Monde, Paris, 2009.







Imagine din spectacolul *La serva padrona*, în regia lui Silviu Purcărete (Opera Națională Română din Timișoara)

# REGIA TEATRULUI MUZICAL: MULTICULTURALISM, PLASTICITATE, ORIENT „SPRE” OCCIDENT

## ALBA STANCIU

lect. univ. dr., Departamentul de Artă Teatrală, ULBS

### BIO

**Alba Simina Stanciu** is assistant professor at the Department of Theatre, Faculty of Letters and Arts, „Lucian Blaga” University of Sibiu, where she teaches theoretical courses on contemporary performing arts, dance history and aesthetics. She graduated the Academy of Music “Gh Dima” from Cluj Napoca, M.A. in Philosophy of Culture and Performing Arts, University “Babeş-Bolyai”, Cluj Napoca. In 2011 she received the Ph.D in Philology at the University “Babeş-Bolyai” from Cluj Napoca with the thesis *Don Juan. The Don-juanism. Theatricality and Mannerism*. She is the author of: *Ritual and Image in Contemporary Dance* (2016), *Body, Space and Gesamtkunstwerk. From the Space of Choreography toward the Architecture of Movement and Body* (2018), *The New Performance. Collaborative Strategies and Interdisciplinary Compositions* (2020), focused on the theoretical approach of theatre, opera, choreography and their performative evolution during the XX-th and XXI-st century, as a result of cooperation between visual arts, theatrical reforms, avantgards. She also publishes essays and theoretical studies.

#### **Institutional Affiliation and Contact:**

Lucian Blaga University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts, Department of Drama and Theatre Studies. 5-7 Victoriei Blvd, 550024, Sibiu.

[alba.stanciu@ulbsibiu.ro](mailto:alba.stanciu@ulbsibiu.ro)

### ABSTRACT

*Stage Directing of Musical Theatre: Multiculturalism, Visual Textures, East „towards” West*

Two main tendencies which represent the basis of theatricality during the XX-th century, interdisciplinarity (stimulated by the visual artists interferences, emerged from the avantgardes area, and also from contemporary music) and multiculturalism (generated by the interest of contemporary art for both middle-east and far-east influences) remain the important orienting points towards the performance accelerated complexity. The most visible changes are created by the European directors interested in the regeneration of European art, through artistic oriental solutions, process followed by a „tip of scale” in favour of a reversed trajectory, during the median part of the century. Recently, the international stage offers an image completed by artists of oriental provenience, who not only combine the experiment with a very personal philosophy, but also demonstrate their integration in expressive codes both occidental and universal.

### KEYWORDS

set design, form, architecture, East, West, multiculturalism, interdisciplinarity, performance.

Densa textură vizuală și sistemul de referințe ale spectacolului contemporan - dans, teatru, operă - obligă crearea de moduri de sistematizare, care să permită atât o structură ordonată, o imagine coerentă a dezvoltării acestuia, dar totodată să ofere „vizibilitate” formulilor actuale complexe care răspund - stilizat, simbolic, eficient - prin consistența spectacolului, coordonatelor momentului. Termeni ca multiculturalismul, globalizarea, identitatea hibridă a artistului, fie emigrant, fie exilat, fie „aclimatizat” unor noi perimetre culturale și geografice (care invocă inițial referințe culturale), devin suprapuși unor strategii artistice definite de contextul și cerințele vizuale ale artisticității interdisciplinare contemporane, arhitectură, fotografie, artă multi-media etc. Schimbarea fizionomiei spectacolului este demonstrată de accelerarea direcției trasate de artele vizuale, stabilindu-se raporturi mereu inedite create între artele spectacolului și trăsături recognoscibile ale arhitecturii contemporane, ale simbolurilor, manifestelor, mesajelor create de artiști contemporani. Interacțiunea dintre imaginea „noului spectacol” și „privitor/spectator” este dependentă de înțelegerea acestei noi „dramaturgii a spectacolului”, datorată deja invocatei „fluidități” a artelor vizuale, care însoțesc tentativele de teatralizare/actualizare a curentelor regizorale, care - la fel ca și componenta vizuală - își stabilesc „fizionomia” artistică prin consistențe ce confirmă o continuă „stare de avangardă”, cu întregul său corpus de ramificații și pulverizări estetice. Teatrul muzical reprezintă un caz aparte. Impactul creat de „benefica” - din punct de vedere artistic - „infiltrare” a artiștilor din variate domenii ale artelor vizuale, care intervin cu instrumentele, stilul și poetica foarte personală în „noul spectacol” (musical, operă și coregrafie) creează

totodată dileme și discrepanțe stilistice între „soluțiile” mizanscenei și corectitudinea lucrării muzicale (cazul curentelor *Regietheater/Regieoper*). Argumentele teatralizării spectacolului muzical sunt în permanență ancorate în ideile care au stimulat aceste demersuri, pornind de la reperatele wagneriene „totalități” artistice - „firul conducător” al procesului teatralității - intervenția ulterioară „appiană” a căror idei sunt expuse în lucrarea *Muzica și mizanscena*<sup>1</sup>, urmate de idei reformatoare și consecințe care gravitează în jurul numelui lui Wieland Wagner și al fenomenului Bayreuth odată cu 1951<sup>2</sup>.

Impulsul wagnerismului se aliniaza deja existentelor interese ale secolului XIX și perioada de început a secolului XX centrate pe studiile de „orientalistică” (inspirate de „produsele” expuse de expozițiile pariziene de artă provenită din orientul îndepărtat). Fascinația artei vizuale și mai ales teatrale pentru aceste creații, crescânde atitudini curioase față de soluții artistice non-europene, pentru literatura orientală puțin cunoscută în Occident în secolul XIX, pentru modelele artistice arhaice, generează atât un veritabil „neo-primitivism” cât și sinteze între Orient și Occident care oferă impulsul regenerant al regiei începutului de secol XX (Jacques Copeau, Charles Dullin sau Vsevolod Meyerhold). Rezonanțe ale teatrului *kabuki*, ale artei actorului japonez, consecințele acestui curent dincolo de spectacol, sunt vizibile totodată în literatura europeană (William Butler Yeats), sau asupra filosofiei creative a lui Sergei Eisenstein, oferind noi repere hibride ale artei actorului, idei preluate de regizori în egală măsură reformatori și „pedagogi” ai teatrului european (Gordon Craig, Antonin Artaud, Peter Brook etc.). O parte importantă a artei spectacolului mizează pe viziunea combinatorie a spectacolului

1

Richard C. Beacham, *Adolphe Appia: Texts on Theatre*, Routledge, London, 2013.

2

Patrick Carnegy, *Wagner and the Art of Theatre*, Yale University Press, New Haven, 2006.

occidental reconstruit cu resursele non-europene. Perioada mediană a secolului XX accelerează ideea spectacolului ca „stare intermediară”, care justifică tentativele lui Eugenio Barba sau Richard Schechner, care oferind reperele de bază ale „antropologizării teatrului”<sup>3</sup>, o etică a spectacolului creat prin intersectări culturale, spirituale și contemporan vizuale.

Imaginea recentului spectacol este definită de dominanța creascândă a artistului vizual, de opțiunea acestuia de prelucrare a mesajului – legat de tema multiculturalismului – prin forma, simbolul, imaginarul cultural accelerat hibrid. Forma și imaginea acestuia concentrează emoțiile ce însoțesc experiența legată de multiculturalism, de migrația, starea de exil, trauma identității alienate, confruntările cu mentalitatea centrată pe valori diferite, pe lipsa unui centru cultural și leitmotivica stare de *betweenness*. Multiculturalismul devine un termen aliniat postmodernei interdisciplinarității în contextul artei spectacolului, avansând spre consistențe mature, oferind totodată un caracter vizionar și o imagine „corectă”, a prezentului, detalii ce justifică creațiile unor artiști emblematici pentru scena internațională a noului mileniu, care întrunesc aceste „condiții”, cum sunt Pierre Audi, Shirin Neshad sau Zaha Hadid.

Melanjul dintre Orient și Occident nu înseamnă doar o „voită” căutare a coeficientului de „nou”, ci o etapă artistică generată de consistența genetică și spirituală a artistului hibrid prezent în perimetrul adoptiv, situație ce amplifică sistemul simbolic al spectacolului. De pildă, artistul american-japonez Isamu Noguchi mixează instalațiile și referințele orientale create de acestea – prin care își concepe scenografia – cu corpul în mișcare, prin unghiurile ascuțite și tehnica „contractiei-relaxării” asociată cu dansul modern și Martha

Graham. Substanța imaginii scenei este rezultatul temelor leitmotivice ale artistului prezente în sculptură, în care dominantă este suprafața brută a lemnului și a lutului, creația artistului stabilind relații sensibile cu perimetrul parțialei sale origini, ca o continuă mărturie prin formă a hibridității artistului. Pasiunea sa pentru figura și expresia Marthei Graham, adaptarea la ideile occidentale interesate de atemporalitatea miturilor, generează compoziții minimaliste care devin trăsături care redefinesc și mai ales completează teatralitatea dansului modern, afirmat odată cu finalul anilor '40. Trecerea din sfera imaginarii arhaic japonez către curente occidentale sunt gravate în corpus-ul spectacolului coregrafic, unind într-o formulă compatibilă cu arta totală cu rezonanțe wagneriene, imaginea alterată a propriei identități, minimalismul și mișcarea schematizată, abruptă a coregrafiei creată de Martha Graham. Sculptura devine spațiul spectacolului, este vitalizată de coregrafie, generează un sistem de referințe ce permite interpretarea materialelor industriale, ca instrumente ale reconstrucției antichității europene.

Revenind la teatrul muzical, plasticitatea spațiului artistic contemporan și orientalizarea artei spectacolului occidental (tendință vizibilă atât în perimetrul european, precum și în cel nord-american) demonstrează în decadele recente interesante formule de co-existență. Apar suprapuneri între regie și rațiunile stilizate, esențialiste ale scenografiei, care susțin demersurile teatralizării. Prin aceste formule, regia/scenografia creează veritabile „jocuri” cu materialul muzical – în cazul operei sau coregrafiei – consolidând poziția regizorului/coregrafului în procesul prelucrării scenice a materialului muzical, folosind în mod prioritar resursele vizuale. Chiar dacă trece prin perioade de „exces”

<sup>3</sup> Marco de Marinis, *Capire il teatro: Lineamenti di una nuova teatrologia*, Bulzoni Editore, Roma, 2008.

– tendință demonstrată de propunerile „regiei deconstructive”, de „avangardizări” abisale ale teatralității spectacolului muzical, care jonglează – prin filtrul regiei și a scenografiei, termeni ca simbolism, „text spectacular”, „scriitură scenică”<sup>4</sup> – spectacolul muzical de după anul 2000 caută formule de calmare, de reveniri către probleme sensibile ale contemporaneității, identitate, exilul, structura spirituală hibridă a individului. Recentele formule „elitiste” ale spectacolului sunt definite de astfel de exemple, de imixtiunile fericite ale imaginii artistice, tendință derulată în *crescendo* în beneficiul „noii totalități” a spectacolului. Fenomenul este datorat imaginarului hibrid al artiștilor de proveniență din zona orientului mijlociu, afirmați în prim-planul artei și spectacolului occidental. Este vorba de regizorul Pierre Audi, artista vizuală Shirin Neshat și arhitecta Zaha Hadid, care transferă în scenografie/regie relații create între propria experiență, profesiune, specific disciplinar și spectacolul contemporan.

Formulele teatralizării ale acestor artiști – în direcția expansiunii vizuale actuale a spectacolului – aduc soluții convenabile din punct de vedere teatral. Ei totodată „răspund” vechilor probleme ce privesc mizanscena textelor muzicale clasice și romantice, vulnerabile în fața dezacordului stilistic creat – de cele mai multe ori – de „spectacolul de regizor”, intervenție aspru criticată de analiștii spectacolului „cult” proveniți din zona muzicologiei, ce invocă corectitudinea interpretării muzicii.

Recent apărută în regia de operă, din direcția artei fotografice, artista de origine iraniană Shirin Neshat demonstrează necesara adaptare a interpretării materialului scenic la stringențele actualității, combinând tema exilului – a femeii victimizate de un anturaj social abuziv – cu teme cheie din arta fotografică, cu care aceasta și-a câștigat

notorietatea. Apelează la fragmente și imagini simbol din propria creație care vor defini „codul de citire” al operei *Aida* de Giuseppe Verdi (montată în anul 2017 pe scena Festivalului de la Salzburg), privită ca un simbol al exilului și alterării identității. Figura femeii în exil devine purtătoarea mesajului artistei, susține intensitatea emoțională a liniei melodice, prelucrează simbolic memoria traumei și a deșrădăcinării artistului în exil. Teatralitatea spectacolului este datorată suprapunerilor de coordonate simbolice, idei ale feminității create într-o mentalitate islamică axată pe latura ideologică. Referințele sunt orientate către anul 1979 și Revoluția islamică, efectele sale asupra condiției sociale și umane a femeii. Shirin Neshad este o adeptă a artisticității avangardiste ancorată în coordonate ideologice hibride, trasate ca întâlnire între exilat și Occident. Inevitabila substanță politică a mesajului artistei, memoria sa creată din imagini înconjurate de anturajul brutal al forței militare, transformă din monumentală lucrare verdiană un simbol actual și atemporal al traumei. La fel ca imaginea fotografică, creată de Shirin Neshad, opera devine o formulă a militantismului și totodată o mărturie foarte personală a artistei care interpretează o partitură occidentală prin propriile imagini, asociații mentale, emoționale ale femeii iraniene. Universul vizual al operei lui Verdi este imaginarul construit în timp din memorii, imagini, experiențe, lectura cărții interzise – artista făcând frecvent referiri la lucrarea lui Shahrnush Paraipur, *Femei fără bărbați* (1989), text cu valoare de fir conducător pentru amprenta sa artistică, centrată pe sublinierea figurii femeii iraniene, create și definite de tradiție, elogiind lupta acestora pentru educație. Leitmotivica stare de *betweenness*, între culturi și perioade, între Orient și Occident,

<sup>4</sup> Lorenzo Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni Editore, Roma, 2003

devine pentru Neshad o strategie de a „privi” atât din interiorul substanței culturale, cât și din exteriorul acesteia, atât în mod analitic, cât și critic.

Congruența între imaginea fotografică și discursul stilizat al scenografiei destinate operei creează din opera *Aida* o formulă definită de geometria contemporană, de recognoscibilul monumentalism urban, abstract și steril, compoziție consolidată de designerul de scenă Christian Schmit. Narativul partiturii verdiene este în acest mod compatibil cu un parcurs simbolic prin forme abstracte și referințe culturale, direcționând audiența spre o citire emoțional-dramaturgică, trasată prin echilibrul geometric al celor două forme cubice dominante ale scenei, care conjugă contemporaneitatea Orientului cu atemporalitatea Occidentului, prin valori expresive ale formelor geometric-simbolice, prelucrate prin „directivitatea” artei contemporane. Dominantă este condiția umană feminină aflată într-un perimetru al supunerii necondiționate, ca un mit al tăcerii și a existenței obscure.

Un alt artist cu origine orientalo-occidentală, afirmat în ultimele decenii pe scena europeană a regiei de operă a cărui consistență culturală și spirituală este prioritar înclinată spre latura occidentală, este Pierre Audi. Asociat cu o monumentală activitate teatrală, dar mai ales privit ca un reformator al spectacolului muzical – a regiei asociate cu Teatrul Almeida din Londra, Opera Națională Olandeză și cu Festivalul de la Aix-en-Provence – artistul de origine libaneză demonstrează o actualitate universală, ce distilează particularitățile geografice și extremele culturale, formule prin care prelucrează spectacolul, îndeosebi teatrul muzical. Originea sa nu impune „condiții” prin repere care să indice cu precizie coordonate culturale, ci se lasă absorbită în flexibilitatea contemporană, permițând cu toate acestea trimiteri

către interpretări specifice multiculturale, implicând texturi experimentale inspirate de amploarea nonconformismului olandez în anii '80 și '90. Opțiunile spiritual-plastice ale mizanscenei (un evident exemplu este *Saint François d'Assise*), cu o textură eminentă occidentală, apar ca instrumente de alcalinizare a traseului confuz al etapei anterioare a operei, a cărei regie este definită de deraierile teatrale cauzate de intervențiile curentului *Regieoper*. Audi este un susținător atât al repertoriului operistic contemporan, precum și al direcțiilor regiei care favorizează soluții adiacente deja „depășitului” *Teatru de regie*, prin formule ce caută interpretări spirituale, distilate prin resursele tehnice și transparențele contemporaneității.

Urmărind regia creată de Pierre Audi este vizibil fenomenul occidentalizării mentalității creative a artistului originar din Orientul mijlociu. Este vorba de un continuu „salt” peste rigorile stilului compoziției muzicale, insistând pe o „voită” contemporaneizare. Absorbit în actualitatea regiei europene, în care prioritatea este componenta plastică, vizuală a spectacolului de operă, stilul lui Audi permite indicarea unor formule „liant” între montări, care uniformizează diferențele stilistice, ancorându-le într-un univers arhaic contemporan, strategie valabilă atât în cazul abordării lui Olivier Messiaen (*Saint François d'Assise*, motivul circular al universului) sau Richard Wagner (*Parsifal*, tema sferei fluide). Acesta din urmă, *Parsifal* (2016), reprezintă formula culminantă a ideilor lui Audi, centrată pe plasticitatea arhaică prin care este construit un univers atemporal, sublimând narativul mitic dincolo de decorativismul muzical, mizând pe latura umană, pe acțiunea în formulă „brută”, primitivă ancorată în momentele generante ale miturilor. Formula sacră a cercului, cu valențe wagnerian Bayreuthiene, compoziția minimalist liniară creează un leitmotiv timp stilizat, paleolitic, datorat

obsesiei sferice și circulare. *Parsifal* este definit de formula „vie” a sferei, cu esențiale liante spre regia simbolistă a spectacolului muzical, de pe scena templului wagnerian definită de decada lui Wieland Wagner și a *Noului Bayreuth*<sup>5</sup>. Interpretarea lui Audi propune un traseu uman al experienței până la contemporaneitatea „plată”, golită de evervescența pulsului sanguin al momentului generant, medieval, eminentemente romantic wagnerian.

Definitorii pentru filosofia imaginii operei, sunt ideile artistice ale lui Anish Kapoor, care creează un univers al interiorității și stărilor umane. Imaginea dominantă a sferei – cu a sa consistență mercuriană vie, efervescentă, incandescentă – funcționează ca oglindă ce prelucrează în imagini suprarealistepsihanalitice, forme confuze, cu substanță amestecată, ca un nucleu al pulsului vital universal. Narativul devine compatibil cu un traseu dantesc prin experiență și inițiere. Piramida umană susține iluzia formei compozite a sferei centrale, oferind iluzia absorbției componentei umane în substanța acesteia, prin iluzia gravitației inverse. Teatralitatea este creată de formula tematică a artistului indian, Anish Kapoor care confirmă depășirea stării de *betweenness*, trecând dinspre Orient spre Occident, de la decorativism la volum, la sculptura ca „entitate vie”, care încorporează metafora discursului regizoral și interpretarea operei lui Wagner, prin care transcrie vechimea mitică a misterului medieval.

Al treilea personaj invocat în cuprinsul acestui studiu, cunoscut pentru arhitectura agresiv futuristă a contemporaneității, dar prezent totodată și ca scenograf al dansului contemporan este Zaha Hadid. Aceasta aduce peisajul urban ca un nou reper al spațiului pluriplan destinat coregrafiei, menținându-și amprenta și iluziile aerodinamice ale spațiului care reformulează

imaginea compoziției dansului, mizând pe efectul optic creat de acuratețea matematică a proporției. Stabilește anturajul destinat dansului, definit de urbanism, de jocuri de curbe și pante care creează un univers actual și în egală măsură suprarealist, cu forme „topite”, rupturi între planuri, în continuă mișcare și alunecare a platformelor. Originară din Irak, aclimatizată în zona britanică, Zaha Hadid propune un design de scenă pe coordonatele arhitecturii urbane. Aceste formule inedite modifică atât percepția spațiului de operă (*Così fan tutte*, 2014), cât și aceea a coregrafiei contemporane în colaborare cu Frederic Flamand (*Metapolis*, 2000). Mizează pe sensibilitatea spațiului fluid creat după rațiuni constructiviste. Jocul cu forma topită, în stare de lichefiere, către care concentrează universul suprematist al curbei este definitoriu pentru imaginea teatrală a spectacolului în care este implicată arhitecta irakiană.

Concluzia acestui studiu centrat pe expunerea a trei puncte culminante asociate cu spectacolul muzical contemporan, poate fi privit din două puncte diferite. Mai întâi este esențială sublinierea insistenței teatrului muzical contemporan către absorbția celor mai recente produse ale artelor vizuale, fotografie, sculptură sau arhitectură, prelucrate prin imaginarul și filtrul tehnic al artistului vizual. Pe de altă parte, originea mixtă din punct de vedere genetic și cultural a artiștilor confirmați pe scena occidentală, menționați în cuprinsul prezentului studiu, deveniți nume de referință ale culminațiilor artistice actuale, reconfigurează ideea – demarată cu mai mult de un secol în urmă – teatralizării artei occidentale prin orientalizare. Primele decade de după 2000 demonstrează un fenomen invers, prin căutări de soluții de rezolvare a oricărui tip de discrepanță,

<sup>5</sup> Barry Millington, *The Sorcerer of Bayreuth: Richard Wagner, his Work and his World*, Oxford University Press, Oxford, 2012.



urmărindu-se atât occidentalizarea ideilor artistice orientale, dar mai ales nevoia de formule conciliante ale extremelor culturale, disciplinare, care conduc în consecință către o imagine a „noului spectacol”, ca fenomen de uniformizare contemporană în termeni universali, în care identitatea artistului rămâne suportul esențial al creației artistice.

### **Bibliografie:**

- BEACHAM, Richard C., *Adolphe Appia: Texts on Theatre*, Routledge, London, 2013;
- CARNEGIE, Patrick, *Wagner and the Art of Theatre*, Yale University Press, New Haven, 2006;
- KNOWLES, Ric, *Theatre and Interculturalism*, Macmillan International Higher Education, London, 2010;
- MAIN, Lesley, *Transmission in Dance: Contemporary Staging Practices*, Springer, New York, 2017;
- MANGO, Lorenzo, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni Editore, Roma, 2003;
- MARINIS, Marco de, *Capire il teatro: Lineamenti di una nuova teatrologia*, Bulzoni Editore, Roma, 2008;
- MARTIN, Suzanne, *Dancing Age(ing) in and through Improvisation Practice and Performance*, Verlag, Frankfurt, 2017;
- MEHTA, Binita, *Widows, Pariahs and Bayaderes: India as Spectacle*, Bucknell University Press, Lewisburg, 2002;
- MILLINGTON, Barry, *The Sorcerer of Bayreuth: Richard Wagner, his Work and his World*, Oxford University Press, London, 2012;



# ARMONIE ȘI MUZICALITATE ÎN POEZIA LUI MIHAI EMINESCU

**MELINDA SAMSON**

lect. univ. dr., Departamentul de Artă Teatrală, ULBS

**BIO**

**Melinda Samson** is a Romanian soprano and singing teacher. She graduated from “Gheorghe Dima” Music Academy in 2005, specializing in the field of Lied and Oratorio (baroque singing). Her theoretical and academic interest is focused on understanding the fusion between poetry and music. As a musician, she is constantly in pursuit of deepening her understanding of this universe not only from a practical and intuitive point of view but also through a scientific and systematic approach of this topic by studying the texts and their implications on music, a sine qua non condition in achieving the musical excellence.

As a soloist she takes part in numerous chamber music concerts, vocal-symphonic concerts, Lied recitals and opera festivals in Romania and abroad (Germany, Austria, Hungary, Moldova, Turkey), performing important Baroque oratorios as well as vocal-symphonic works by composers like J. S. Bach, Haydn, Mozart, Mendelssohn, Schumann, Poulenc, Honegger and Türk.

**Institutional Affiliation and Contact:**

Lucian Blaga University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts, Department of Drama and Theatre Studies, 5-7 Victoriei Blvd, 550024, Sibiu.

[samson.martha@ulbsibiu.ro](mailto:samson.martha@ulbsibiu.ro)

**ABSTRACT**

*Harmony and Musicality in Mihai Eminescu's Poetry*

Mihai Eminescu's poetry stands out through balance and symmetry, through acoustic effects, through structure and unravelling of the ideas through rhythmical options and poetic images. It is difficult to separate all these threads when he puts to use all these means of expression in a refined and finely woven work. Where does the repetition end and where does the variations of these start? What is the limit between the prosodic rhythm and the rhythm of the poetic narrative?

In Eminescu's work all the elements of the form and content combine in perfect harmony and they are dosed with measure and mastery. Although the harmony of poetry isn't to be found in rhythm and effects, the feeling of infinity, of the ineffable and of the greatness of music is achieved through these “prosaic” means: rhythm, melody, harmony, structure.

**KEYWORDS**

Eminescu, poetry, music, musical structure, rhythm, melody, harmony

## Introducere

Talentul muzical al poetului, glasul frumos, preferințele muzicale sau frecvența cu care vizita sălile de concert, sunt aspecte despre care s-a scris mult, ceea ce ne interesează însă, și reprezintă subiectul acestei cercetări, este modul în care se recunosc aceste preocupări și înclinații în creația poetică eminesciană.

Deși muzicalitatea versului eminescian este o caracteristică menționată în numeroase studii privind opera poetului, puțini sunt cei care încearcă să o explice, oferind mai multe informații decât simpla menționare a eufoniei sau a ritmului. Muzicalitatea este o calitate pe care o sesizăm cu toții, indiferent de pregătire, dar poate tocmai prin înțelegerea principiilor artei muzicale putem verifica dacă acestea se aplică și poeziei. În plus, în literatura română, ca în orice literatură avem și „versuri discutabile”, fenomen prozodic, pe care îl percepem ca atare. Chiar dacă, de la o primă lectură avem impresia că totul pare a fi realizat conform legilor, numărul de silabe, rima etc. lăsând senzația că sunt perfecte, acestea nu pot fi considerate și muzicale.

Unul dintre procedeele folosite de poeți, încă din cele mai vechi timpuri, este aliterația consonantică sau vocalică, procedeu întrebuințat frecvent și de către Eminescu pentru a obține anumite efecte acustice. Deși sporesc muzicalitatea și armonia versului, aliterațiile, dacă nu se află în concordanță cu ideea și conținutul, rămân doar niște efecte exterioare. Eminescu, al cărui auz era înzestrat cu o deosebită sensibilitate acustică, a știut să scoată în evidență valoarea eufonică a cuvintelor, prin plâsmuirea unor imagini originale imprimate de cele mai diverse sonorități, puternice, suave sau plătând.

Armonia versului eminescian decurge în mare măsură și din felul în care sunt distribuite în cadrul versului, vocalele ce ocupă o funcție accentuată. În acest sens întâlnim numeroase versuri în care apare aceeași vocală pe toate sau aproape toate funcțiile accentuate ale versului, creând concordanțe sau rime între versurile unei strofe.

Din perspectiva construcției interioare, melodia eminesciană se întemeiază pe simetrie internă. Aceste procedee, ce țin de ordinea cuvintelor și a distribuirii lor simetrice în cadrul versului sau a strofei, se referă, într-o oarecare măsură, la prezența repetiției și a refrenului, mijloace care, odată cu maturizarea stilului poetic, devin tot mai prezente și mai evidente. În același timp se constată o tot mai intensă muzicalizare a versului pe care poetul o realizează prin intensificarea calităților muzicale ale cuvintelor și prin sporirea calităților și procedeelelor specifice muzicii.

Un alt aspect, specific însă poeziei române în general, îl constituie „conducerea” spre acel ultim și obligatoriu ictus forte al versului. Cu precizarea că el se aseamănă cu legile interne, cu drumul parcurs de sunete în desfășurarea melodică și care se îndreaptă spre punctul culminant, pentru a reveni apoi la punctul inițial. Până și melodiile cu o linie descendentă sunt „conduse” spre acest ultim accent sau punct culminant. Efectul creat de acest fenomen prozodic este cel al unei melodicități sporite a versului, iar în cadrul mai larg al strofei, al simetriei realizate prin recurența regulată a acestui ictus.

## Repetiția ca formă de muzicalizare a discursului poetic

Deși repetiția în poezia lui Eminescu este un fenomen menționat de Tudor Vianu (1974: 335) și studiat de Paula Diaconescu (1957: 27-48) și G.I. Tohăneanu (1969: 111-120), precizăm că stilistii abordează procedeu investigând locuțiuni repetitive precum *rânduri*, *rânduri*, *stoluri*, *stoluri* etc., sau forme flexionare ori derivate ale aceluiași cuvânt de bază, *vuieț/vuirea*, *codrule/codrușule* etc. În plus, exemplele furnizate de acești exegeți nu se regăsesc

suficient de convingător în textele studiate în cercetarea de față, exemple care, după cum vom vedea, sunt din ce în ce mai prezente în creația de maturitate a poetului. Observând mai îndeaproape cauza acestui fenomen, am putea întrezări originea muzicalității eminesciene. Poetul înțelege încă din tinerețe valoarea artistică a repetiției, pe care o întrebuițează chiar în primele creații (*La mormântul lui Aron Pumnul*). Cu toate că aceste încercări din tinerețe sunt mai „colțuroase”, odată cu trecerea timpului, procedeul devine tot mai sofisticat și mai complex. De asemenea, se observă numeroase simetrii și repetări ale structurilor sonore (grupuri de sunete utilizate asemenea unor *celule motivice*), procedeu comun, specific de altfel discursului muzical.

Rima se află în strânsă legătură însă cu un alt element al versificației: ritmul. Repetiția de secvențe sonore nu poate fi percepută ca rimă, decât prin plasarea acestora într-o poziție favorabilă a versului, în clausulă, sau, în cazul rimei „interne”, pe ictusul forte, corespondent cezurii. Toate celelate corespondențe sonore sunt mai greu de sesizat în cadrul lecturii, mai ales dacă se realizează la intervale mai mari. Drept urmare ocurența rimei nu marchează sfârșitul versului, ci dimpotrivă, rima este sesizată tocmai datorită amplasării ei la final de vers. Prin îmbinarea cuvinelor și implicit a vocalelor, versul poate deveni mai curgător, melodios, muzical, sau dimpotrivă, mai „împiedicat”.

Repetiția este una dintre principalele trăsături ale muzicii, recunoscută prin repetarea sunetelor, a figurilor melodice sau ritmice, a motivelor, secvențelor sau chiar a unor secțiuni întregi. Prin urmare, repetiția joacă un rol important în stabilirea unor simetrii, în crearea unei unități în cadrul muzicii, ea ajungând chiar să fie numită metaforic „*the fine art of repetition*”<sup>1</sup>, *arta repetiției*.

Acest aspect a provocat numeroase dezbateri în rândul teoreticienilor în ceea ce privește sensul sau conținutul semantic al muzicii. Peter Kivy, susținător al formalismului, își sprijină ideea pe ipoteza conform căreia muzica absolută (muzica fără text sau orice fel de program) nu poate să aibă un conținut semantic, autorul argumentându-și punctul de vedere prin numărul mare al repetițiilor. Acesta dovedește, pe bună dreptate, faptul că, în muzică, repetarea unui material muzical este binevenită, chiar necesară, în timp ce în cazul unui text literar aceste repetări nu ar avea aceeași finalitate sau chiar același sens. Vom vedea însă, că în cazul poeziei asemenea repetiții capătă un sens și o menire clară.

### Simetrie și repetiție

Aspectul repetițiilor și al simetriilor este, poate, unul dintre cele mai evidente din creația poetică a lui Eminescu. Aproape toate textele studiate conțin cel puțin o repetiție sau se bazează pe un gen de simetrie.

Repetiția de tip refren, deși ar putea fi încadrată la capitolul destinat formelor, deoarece reprezintă principiul de organizare al unor forme muzicale precum rondoul sau genul de sonată, va fi expus în cele ce urmează datorită funcției și calității ei de a crea simetrie prin alternanță. Iată câteva exemple: „*Fundul mării, fundul mării*” prezent ca un refren, în toate strofele poeziei *În fereastra despre mare*; sau „*Vânturile, valurile*” în construcția poeziei *Dintre sute de catarge*.

În exemplul de mai jos, demne de observație sunt repetițiile create atât în plan orizontal cât și în plan vertical, precum și repetiția în oglindă: „*Toate cântecele pier, / zboară păsările toate*”, utilizând cuvinte cu valoare de sinonime, *cântecele – păsările, pier – zboară*.

„Din *Hotin* și pân-la *Mare*  
Vin muscalii de-a *călare*,  
De la *Mare* la *Hotin*

<sup>1</sup> Peter Kivy își intitulează volumul de eseuri din domeniul filozofiei și al esteticii muzicale *The Fine Art of Repetition. Essays in the Philosophy of Music* (Cambridge University Press, London, 1993).

Mereu calea ne-o așin.”;  
 „Nici îi merge, nici se-ndeamnă  
Nici îi este toamna toamnă,  
Nici e vară vara lui.”;  
 „Toate cântecele pier,  
 Zboară păsările toate.” (*Doina*)  
 „Mă cunoșteau vecinii toți –  
Tu nu m-ai cunoscut.”;  
 “O lume toată-nțelegea –  
Tu nu m-ai înțeles.” (*Pe lângă plopii fără soț*)

În prima strofă din *Lasă-ți lumea...* Eminescu realizează anumite concordante sau antiteze masculin/feminin, ce tind să evidențieze contrastul celor două lumi: „*lumea*”/”*lume*”, „*mie*”/”*fi*”, „*totul*”/”*toată*”.

„Lasă-ți lumea ta uitată,  
Mi te dă cu totul mie,  
 De ți-ai da viața toată,  
 Nime-n lume nu ne știe.”

Reținem și reluarea la finalul primelor trei strofe a refrenului ușor variat: „*Nime-n lume nu ne știe ... Nime-n lume nu ne simte... Nime-n lume nu ne vede.*”

Imaginea căderii florilor de tei în *Dorința* apare, într-o simetrie perfectă, în zona de mijloc a poeziei, în strofa a treia: „*Iar în păr înfiorate/Or să-ți cadă flori de tei*” și în strofa a șasea de final: „*Flori de tei deasupra noastră/Or să cadă rânduri-rânduri*”, bineînțeles sesizând diferența dintre cele două situații. În primul cadru este înfățișată doar iubita, pe când finalul îi găsește împreună pe cei doi îndrăgostiți.

În poezia *Pe aceeași ulicioară*, pe fondul repetițiilor, se remarcă fiecare al treilea vers din primele 3 strofe cu un moment inițial identic: „*Numai tu de după gratii*”, „*Numai zilele trecute*”, „*Numai eu, rămas același*”; corespondențe precum *altul - alții, tu - eu, același (eu) - același (drum)*; prezența unor simetrii în trei strofe consecutive (strofele 5, 6 și 7) : „*Și lăsându-te la pieptu-mi/Nu știam ce-i pe pământ*”, „*Și de alte cele-n lume/N-aveai vreme să întrebi*”, „*Și în farmecul vieții/Nu știam că-i tot aceea*”.

Elementele poeziei, atât cele de formă cât și cele de fond, sunt distribuite proporțional, în corespondență unele cu altele, creând o armonie între părțile întregului. Armonia eminesciană nu trebuie căutată doar la nivel fonetic, ci și în echilibrul și simetria cuprinse în organizarea internă a versurilor, a ideilor și a imaginilor. Aceste criterii reprezintă de fapt condiția realizării înaltului nivel artistic în creația muzicală.

## Procedee compoziționale în poezia eminesciană

### Dezvoltarea ideilor muzicale

Reluarea unui material muzical sau a unor elemente componente și dispunerea acestora în diverse și noi combinații, este un procedeu compozițional des întâlnit în istoria muzicii unde, prin dezvoltarea unui material muzical concis, compozitorul dă dovadă de creativitate și putere de sinteză. Este preferată conciziunea, tratarea doar a câtorva idei muzicale și nu disiparea sau introducerea unor alte idei noi. Acest procedeu variațional sporește farmecul întregii descrieri din poezia *Crăiasa din povești*. Eminescu recurge la această metodă prin

reluarea unor versuri din strofele 4 și 5 pentru a da naștere strofei a șasea. Reluările se dispun astfel: „*Ca să vad-un chip, se uită*” devine „*Ca să iasă chipu-n față*”, „*Trandafiri aruncă roșii*” devine „*Trandafiri aruncă tineri*”, „*Căci vrăjtit demult e lacul*” se transformă în „*Căci vrăjiți sunt trandafirii*”, iar „*De-un cuvânt al sfintei Miercuri*” în „*De-un cuvânt al sfintei Vineri*”. Tehnica variațională presupune o schimbare (melodică, ritmică, armonică ș.a.m.d.), cu păstrarea elementelor de bază, care, în cazul nostru, sunt menținute și învecinate în diferite combinații.

### Celule generatoare

Într-un plan mai apropiat al poeziei *S-a dus amorul*, principiul repetiției ia forma unor structuri sonore, grupuri fonemice, ce se comportă asemenea unor *celule motivice* ale discursului muzical. Celula, ca subdiviziune motivică, devine principiu creator, celula generatoare în jurul căreia se dezvoltă muzica.

În prima strofă a poeziei se distinge celula generatoare *uro*, cu forma ei inversată *oru*, sau variată *ur...o* din „*cânturilor*” în jurul căreia se construiește întreaga strofă. Aceasta este repartizată uniform și consecvent în fiecare vers al primei strofe:

„S-a dus amorul, un amic  
Supus amândurora,  
Deci cânturilor mele zic  
Adio tuturora.”

În strofa a doua Eminescu alege grupul de sunete *in/im* pentru a-l repeta în fiecare vers, prin suprimarea vocalei *i* în versul al treilea. Interesantă este și dispunerea acestora în cadrul strofei. Dacă în prima are un caracter mai curând zigzagat, aici apare sub forma unei linii diagonale:

„Uitarea le închide-n scriu  
Cu mâna ei cea rece,  
Și nici pe buze nu-mi mai vin,  
Și nici prin gând mi-or trece.”

Tot în această direcție, în strofa a treia, repetiția materialului sonor se realizează prin reluarea unităților lexicale „*atât / am în-gropat*”, unde se distinge celula *ât* cu forma ei variată *în*:

„Atâta murmur de izvor,  
Atât senin de stele,  
Și un atât de trist amor  
Am îngropat în ele!”

Odată cu strofa a patra, prezența acestor celule începe să slăbească, deși acestea continuă a fi prezente, dar nu atât de evidente. Regăsim grupul fonemic *in/im*, iar în primele două versuri și formula *ăr*:

„Din ce noian îndepărtat  
Au răsărit în mine!  
Cu câte lacrimi le-am udat,  
Iubito, pentru tine!”

și celula *um/un*, alături de preponderența vocalei *u*, „*cum*”, „*luna*”, „*umbra dulcilor*”, „*una*” în strofa a opta:

„Să mi se pară *cum* că crești  
De *cum* răsare *luna*,  
În *umbra* dulcilor povești  
Din nopți o mie *una*.”

Odată cu înstăpânirea și perfecționarea acestui mijloc, Eminescu utilizează o atare formulă de compoziție tot mai ingenioasă, asemenea marilor compozitori. Pe lângă varianta inversată sau variată a celulei motivice, mai apare și situația în care aceasta este divizată în două unități ale vocabularului sau combinată într-una singură. Astfel de exemple de creativitate eminesciană găsim în *Lasă-ți lumea...*, unde două cuvinte alăturate generează un al treilea:

„Varsă apelor *văpaie*”

Din primul element se ia *v* și *ă* („*varsă*”) și rezultă silaba *vă*, iar „*apelor*” devine *apă*, inversat *ăpa*, din îmbinarea căroră rezultă „*văpaie*”.

Soluții asemănătoare găsim și în poezia *Pe lângă plopii fără soț*: „*cuprinzi*” devine „*candelă s-aprinzi*”

În sonetul *Veneția*:

„El *numa-n veci*...  
Miresei *dulci*...”

Nu trebuie ignorat nici faptul că poetul dezvoltă mai multe celule ce dau naștere unei noi unități. După expunerea unităților *c* și *li* acestea, prin alăturare devin *cli*, grup care la rândul său se dezvoltă și generează formațiuni noi, *clipe*, ce se reorganizează și se preface în *copile*, ca un rezumat sau o concluzie a acumulărilor strofei. Vocalele *o* (*copile*) apare probabil ca o variațiune a vocalei *u* expusă de două ori în primul vers, astfel *cu* devine *co*...:

„Cu *glas* adânc, *cu* *graiul* de *Sibile*,  
Rostește *lin* în *clipe* cadente:  
Nu-nvie morții – e-n zadar, *copile!*”

Foarte ingenios și, probabil, cu o simbolistică intenționată anume de către poet, apar în meditația *La steaua*, vocalele *e* și *a*, împreună (*ea*), după care, în fiecare vers, sunt separate în unități diferite ale vocabularului:

„La *steaua* care-*a* răsărit  
E-o cale-*atât* de lungă,  
Că mii de *ani* i-au trebuit  
Luminii să *ne-ajungă*.”

Și lista ar putea continua, deoarece creația eminesciană abundă de astfel de înlănțuiri, ceea ce denotă o extrem de profundă cunoaștere a limbii române și a posibilităților ei combinatorii, precum și a procedurilor de compoziție muzicală.



## Melodie și eufonie

Spre a putea pătrunde mai adânc în *melodia* versului eminescian, vom începe prin a defini ce este melodia sau prin ce se caracterizează o melodie. Ca succesiune coerentă de sunete, ce se desfășoară pe plan orizontal, în baza unor legi spontane sau consacrate, melodia joacă un rol important în construcția muzicală, marcând conturul formei muzicale. În clasificarea tipurilor de melodii, o *melodie vocală* se caracterizează prin intervale ușor de intonat, fiind compusă din intervale mai mici, fără salturi mari, ce sunt caracteristice *melodiilor instrumentale*. În acest sens am întreprins o analiză a felului în care Eminescu utilizează cuvintele, mai cu seamă felul în care combină vocalele situate într-o poziție accentuată a versului, și observăm că acestea întrunesc toate condițiile unei melodii vocale.

În poezia *Și dacă ramuri bat în geam*, observăm că în cadrul unui vers, de cele mai multe ori vocalele accentuate<sup>2</sup> fac parte din aceeași clasă de vocale sau se situează în relații de vecinătate (*Vezi Fig. 1*). Foarte rar apar la Eminescu în cadrul aceluiași vers salturi de la o vocală deschisă la una închisă, sau invers. Chiar și în aceste cazuri excepționale, ca de exemplu în versul „*E ca în minte să te am*”, trecerea de la vocala închisă *i* („*minte*”) la vocala deschisă *a* („*am*”) este atenuată de vocalele intermediare *e-ă-e*, ce ocupă funcții neaccentuate. În funcție de gradul de apertură, vocalele sunt clasificate în trei categorii: vocale deschise (*a*), vocale semi-deschise (*o, ă, e*) și vocale închise (*u, î/â, i*). Poziționând la baza sistemului (*pseudo portativului*) nostru vocalele închise, urmate de categoria celor semi-deschise și apoi de cea a vocalelor deschise, putem verifica muzicalitatea versului eminescian în comparație cu alte versuri considerate mai puțin muzicale (*Vezi fig. 1 și 2*). Trecerea de la o clasă de vocale la alta se realizează mai totdeauna treptat, la grupul vecin de vocale, fără salturi mari; chiar și atunci când acestea apar, sunt justificate printr-o suprapunere cu conținutul ideatic, ce sporește expresivitatea imaginii poetice.

În muzică avem sunete sau armonii *structurante* care, de cele mai multe ori, sunt poziționate pe timpii tari, accentuați și avem sunete sau armonii *ornamentale*, poziționate pe timpii slabi. În această ordine de idei, *linia melodică* este construită din vocalele accentuate, ca sunete de bază și structurante ale melodiei, iar vocalele neaccentuate le considerăm sunete ornamentale. Pentru o mai bună vizualizare versurile 1 și 3 sunt prezentate cu o culoare albastră, iar versurile 2 și 4 cu negru.

### Fig. 1

Strofa 1.

„Și dacă ramuri bat în geam Și se cutremur plopii E ca în minte să te am Și-ncet să te apropii”.

a									
o, ă, e									
u, î, i									

2 Vocalele accentuate fiind cele care persistă mai mult, având o durată mai lungă față de cele neaccentuate, vom considera aceste foneme ca elemente de bază ale structurii *melodice*, iar cele neaccentuate ca sunete ornamentale.



În strofa a doua a poemei lui Eminescu, armonia vocalică se prezintă sub forma unei rime încrucișate:

„Și dacă stele băt în lac                    e   a   a  
 Adâncu-i luminându-l,                    â   â  
 E ca durerea mea s-o-mpac                e   a   a  
 Înseninându-mi gândul.”                    â   â

Tot de domeniul efectelor acustice aparține și dubla aliterație „*deși se duc*” și „*luciu luna*” din cadrul ultimei strofe, bogată în grupurile fonemice formate cu consoana *d*:

„Și dacă norii deși se duc  
De iese-n luciu luna,  
 E ca aminte să-mi aduc  
De tine-ntotdeauna.”

Revenim la poezia *S-a dus amorul*, un text care nu contenește să ne uimească prin tratările de ordin muzical, la care poetul l-a supus. Genialitatea eminesciană se dezvăluie în realizarea „brutalității” și a violenței cu care se manifestă dezamăgirea, brusca trezire la realitate, în contrast cu delicatețea fragmentului anterior. Duritatea ideilor este prezentă și în planul sonor prin grupul de consoane *pr* sau divizate *p* și *r*, ce imită efectul acustic al unei rupturi sau sfâșieri:

„Și prea era de tot frumos  
 De-au trebuit să piară.  
Prea mult un înger mi-ai părut  
 Și prea puțin femeie,  
 Ca fericirea ce-am avut  
 Să fi putut să steie.  
Prea ne pierdusem tu și eu  
 În al ei farmec poate,  
Prea am uitat pe Dumnezeu  
Precum uitarăm toate.  
 Și poate că nici este loc  
Pe-o lume de mizerii  
Pentr-un atât de sfânt noroc  
 Străbătător durerii!”

În poezia *Dorința*, un elocvent exemplu de armonie eminesciană capătă expresie în strofa:

„Vom visa un vis ferice,  
 Îngâna-ne-vor c-un cânt  
 Singuratece izvoare,  
 Blânda batere de vânt.”

Se evidențiază vocala *a* pe a treia silabă a fiecărui vers, fapt sesizat și de Gh. Tohăneanu (1965:145), creându-se specifica simetrie dintre vocalele accentuate: „*Vom visa...Îngâna.../Singura.../Blânda ba...*” Aceste structuri muzicale nu apar întâmplător la Eminescu, ci ele



## Ritmul

Realizarea ritmică a poeziei *Stelele-n cer* este una foarte ingenioasă și consecvent menținută pe aproape întreg parcursul poeziei. Ritmul general al poeziei este unul ternar, cu unele scurte răsturnări, când devine binar. În muzică acest procedeu se numește hemiolă, și desemnează transformarea unei pulsații ternare într-una binară și invers, fiind o răsturnare temporară ce frânează curgerea regulată a accentelor metrice.

Formula dominantă este cea dactilică (♩ ♩ ♩). Bineînțeles că s-ar putea susține și varianta unui coriamb (♩ ♩ ♩ „*Stelele-n cer*”) în primul vers, însă varianta ♩ ♩ ♩ ∅ ∅ pare mult mai plauzibilă, dacă luăm în considerare întregul ansamblu al poeziei. Apare o încetinire, plasată de cele mai multe ori, în fiecare al doilea vers; o ambiguitate metrică realizată cu o deosebită măiestrie prin prezența unei combinații de iamb cu peon II (♩ ♩ / ♩ ♩ „*Deasupra mărilor*”, „*Clătind catargele*”) și odată cu ictusul peonului revenindu-se la formula ternară dactilică, cu care se continuă. Din nou, acest al doilea vers poate fi un amfibrah combinat cu un dactil (♩ ♩ ♩ / ♩ ♩ ♩), însă, chiar și așa, avem tot o pulsație binară (accentul din două în două unități), ce revine la cea ternară.

Realizarea acestei hemiole ne impresionează cu atât mai mult cu cât ea se subordonează ideilor poetice, fiind folosită pentru a sublinia expresia poetică. Dacă în primele patru strofe aceasta intervine de fiecare dată în versul al doilea, în strofele 5 și 6, Eminescu renunță la ea tocmai pentru a sugera *veșnica trecere*, viețile și tinerețile ce *trec și se sting*. Cursivitatea astfel dobândită este frânată prin reintroducerea formulei binare ce descrie *clipele stării pe loc*, sau dimensiunea suferinței („*La trista-mi plângere*”). Caracterul trecător al scurtei noastre existențe pe acest pământ necesită revenirea la fluiditatea și cursivitatea inițială.

## Tonalitatea

În gândirea muzicală europeană, noțiunea fundamentală de *tonalitate*, se referă la raportarea tuturor sunetelor la un punct central, tonica. Aceasta constituie baza, punctul de pornire și punctul final, având o poziție și o acțiune „centristă” în jurul căreia se grupează întregul material sonor. Sistemul sonor, numit tonalitate, este practic un sistem funcțional bazat pe anumite succesiuni accordice, cadențe, ce au ca pivot relația dominantă – tonică (D – T) treptele V-I, și subdominantă – tonică (Sd – T) treptele IV-I. Înlănțuirea armonică de tip tonică – subdominantă – dominantă – tonică (I-IV-V-I) este cunoscută sub denumirea de cadență *perfectă*. Acesta este principiul de bază al armoniei tonal-funcționale.

Conferind termenului de tonalitate un sens absolut și universal, plasarea lacului în centrul descrierii, precum și revenirea în final asupra aceluiași cadru inițial, face din poezia *Lacul* o abstractizare poetică a noțiunii. Pornim de la „*Lacul codrilor albastru/Nuferi galbeni îl încarcă*” și revenim în același punct, lacul sau tonica „*Lângă lacul cel albastru/Încărcat cu flori de nufăr*.” Acțiunea centripetă și centrifugă a lacului este indicată chiar de poet, „*Tresărind în cercuri albe*”, marcând acel pol în jurul căruia gravitează *el*, poetul (subdominanta) așteptând-o pe *ea* (dominanta) să răsară dintre trestii. Principiul înlănțuirii armonice de tip cadență este aplicabil aici conform relațiilor și aparițiilor din narațiunea poetică: lacul (I) – eul poetic (IV) – ea (V) – lacul (I).

Acest tipar este întâlnit și în *De ce nu-mi vii*, unde prima și ultima strofă încadrează efuziunile de dragoste ale poetului. Toamna apare ca un cadru dezolant și pustiu.

Caracterul ciclic al poeziei *Pe aceeași ulicioară...* se referă atât la imaginea de deschidere și de încheiere, cât și la timpul verbelor utilizate. Prima strofă: „*Pe aceeași ulicioară/ Bate luna în ferești, Numai tu de după gratii /Vecinic nu te mai ivești*.”, se aseamănă cu ultima

strofă: „Vântul tremură-n perdele/Astăzi ca și alte dăți,/ Numai tu de după ele/Vecinic nu te mai arăți!”. Verbele utilizate în primele 3 strofe la timpul prezent, „bate”, „întind”, „este”, sunt urmate de o incursiune în lumea frumoaselor amintiri din trecut, cu utilizarea timpului trecut (imperfect), „pășeai”, „veneai”, „erau”, „nu știam”, pentru ca în ultima strofă să revină în dezolantul prezent și la timpul prezent, ce reprezintă centrul tonal în cazul de față.

Tot la acest capitol se aplică procesul numit *modulație*, al schimbării centrului tonal cu un altul, sau a unei configurații sonore cu o alta. În investigarea sub aspectul formei a poeziei *S-a dus amorul*, vom prezenta succesiunea secțiunilor de formă, printre care și modulația, ce se prezintă practic sub forma unei „lupte a tonalităților” în drumul lor spre afirmare.

### Forme muzicale adaptate textului poetic

Pe lângă imaginile create de Eminescu în poema *Și dacă...*, perfecta armonie este realizată și din perspectiva organizării interne a versurilor, a simetriilor și repetițiilor. Având în vedere că acestea au loc pe fondul unei organizări formale, ele sunt cu mult mai relevante în acest context. Considerăm că trebuie făcută întâi o distincție între variațiune ca procedeu și ca formă. Forma de variațiune a evoluat în decursul timpului cunoscând diferite variante. În epoca clasicismului vienez aceasta era cunoscută sub denumirea de variațiune dublă, construită din două teme, cu o succesiune a temelor și a variațiunilor clar definită: A (tema I), B (tema II), A var. I, B var. I, A var II, B var. II etc. În cazul poeziei noastre, cele două teme, natura și iubirea, se împletesc conform acestei scheme de desfășurare. Versurile se prezintă astfel:

„Și dacă ramuri bat în geam	A (tema I)
Și se cutremur plopii,	
E ca în minte să te am	B (tema II)
Și-ncet să te apropii.	
Și dacă stele bat în lac	A var. I
Adâncu-i luminându-l,	
E ca durerea mea s-o-mpac	B var. I
Înseninându-mi gândul.	
Și dacă norii deși se duc	A var. II
De iese-n luciul luna,	
E ca aminte să-mi aduc	B var. II
De tine-ntotdeauna.”	

Această variantă, fiind specifică clasicismului, apare frecvent la Mozart și Beethoven, aspect muzical de care Eminescu probabil că nu era într-un totu străin.

Poezia *S-a dus amorul*, poate părea, la o primă lectură, una dintre numeroasele poezii în care poetul își plânge dragostea pierdută. La o cercetare mai atentă însă, se dovedește a fi un veritabil monument de construcție muzicală atât ca fond, cât și ca formă. Pornind din planul mai larg al compoziției, ne atrage atenția structura și desfășurarea acesteia după legile de construcție a primei părți a formei de sonată, expoziția.

Regulile de compoziție prevăd ca forma de sonată să conțină (1) o expoziție, (2) o dezvoltare și (3) o reexpoziție, iar expoziția la rândul ei să fie formată din (1) o primă idee, (2) o modulație și (3) o a doua idee.

Conform cerințelor, **prima idee** poate fi alcătuită din unul sau două motive, cu mențiunea că trebuie să aibă un caracter unitar, concentrat, de mare forță. Or, în prima strofă a poeziei, în care apar cele două motive, „*amorul*” și „*cânturile*”, sunt respectate întocmai aceste cerințe:

„S-a dus *amorul*, un amic  
Supus amândurora,  
Deci *cânturilor* mele zic  
Adio tuturora.”

În continuare, în strofele 2 și 3, cele două motive, prin continua alternanță, se împletesc într-un contrapunct demn de arta muzicală. Această imagine metaforică este strâns legată de existența însăși a poetului, în care creația și inspirația au fost mereu condiționate de prezența iubirii și a femeii adorate.

În ceea ce privește partea de tranziție, aceasta este o **modulație** realizată prin *imitații* în *progresii* pentru a atinge noua tonalitate, respectiv *ideea* a doua. Progresia se naște printr-o amplificare a stărilor și situațiilor anterior descrise, cânturile născute dintr-un „*noian îndepărtat*”, udate cu lacrimi în numele iubirii, ce „*străbăteau atât de greu*” din profunda jale, „*și cât de mult*” regretă poetul absența lor. Atmosfera se schimbă, se *modulează*, „*că nu mai sufăr*”, „*că nu mai vrei*”, trecând în starea de melancolie a celei de-**a doua idei**. Aceasta trebuie să fie mai extinsă, în comparație cu prima, de sensibilitate, compusă din trei segmente: unul sentimental, meditativ, al doilea violent, și al treilea ca o concluzie a ideii, dar și a întregii expoziții.

Ca urmare, *ideea* a doua, debutează meditativ odată cu strofa a șaptea, chipul blând și surâzător al iubitei apare ca un vis, luna răsare „*în umbra dulcilor povești*”, iubirea e un „*vis misterios / Și blând din cale-afară*”, însă realitatea se impune brusc și violent: „*prea era de tot frumos / De-au trebuit să piară*”, „*Prea ne pierdusem tu și eu*”, „*Prea am uitat pe Dumnezeu*”, pentru ca fericirea să dureze. Iar concluzia, atât a ideii cât și a întregii poezii, răzbate cu forță din ultimele versuri: „*Și poate că nici este loc / Pe-o lume de mizerii / Pentru-un atât de sfânt noroc / Străbătător durerii!*”

## Concluzii

Deși cercetarea de față este structurată pe capitole ce tratează fiecare în parte câte un aspect, criteriile de selecție a textelor și pasajelor, ca făcând parte dintr-o categorie sau alta, poate fi dificilă.

Același text are capacitatea de a se remarca poetic și muzical, prin echilibru și simetrie, prin efecte acustice, prin structură și desfășurarea ideilor, prin opțiunile ritmice și imaginile poetice realizate. Angrenând toate mijloacele de expresie posibile într-o țesătură fină și rafinată, este dificil să menținem separat aceste fire. Unde se termină repetiția și începe procesul de variațiune a unei teme, care e limita dintre simetria sonorităților și armonie, sau între ritmul prozodic și ritmul narațiunii poetice?

La Eminescu toate elementele întregului, ale formei și ale conținutului, se îmbină într-o potrivire perfectă, dozate cu măsură și rafinament. Probabil la aceasta se referea Tudor Vianu (1974) când spunea că armonia eminesciană nu trebuie căutată în ritm și efecte acustice, muzica fiind mult mai mult decât o simplistă „îmbinare de sonorități”, punct de vedere pe care îl susținem cu tărie. Cu toate acestea, sentimentul infinitului, al inefabilului și al măreției muzicii este realizat tocmai prin aceste „prozaice” mijloace: ritm, melodie, armonie, structură etc.

Armonia universului poetic eminescian se încadrează în legile armoniei universale, așa cum este ea descrisă de pitagoricieni: lumea ca ordine muzicală. Poezia lui Eminescu este ea însăși o muzică, o muzică absolută dincolo de sensul cuvintelor.

#### **Bibliografie**

DIACONESCU, Paula, „Repetiția, procedeu artistic în poezia lui M. Eminescu”; în *Limbă și literatură III*, București, 1957

DINU, Mihai, *Ritm și rimă în poezia românească*, Cartea Românească, București, 1986;

EMINESCU, Mihai, *Integrala poetică. vol. I-IV*, Editura Minerva, București, 2003;

KIVY, Peter, *Antithetical Arts*. Oxford University Press, London, 2009;

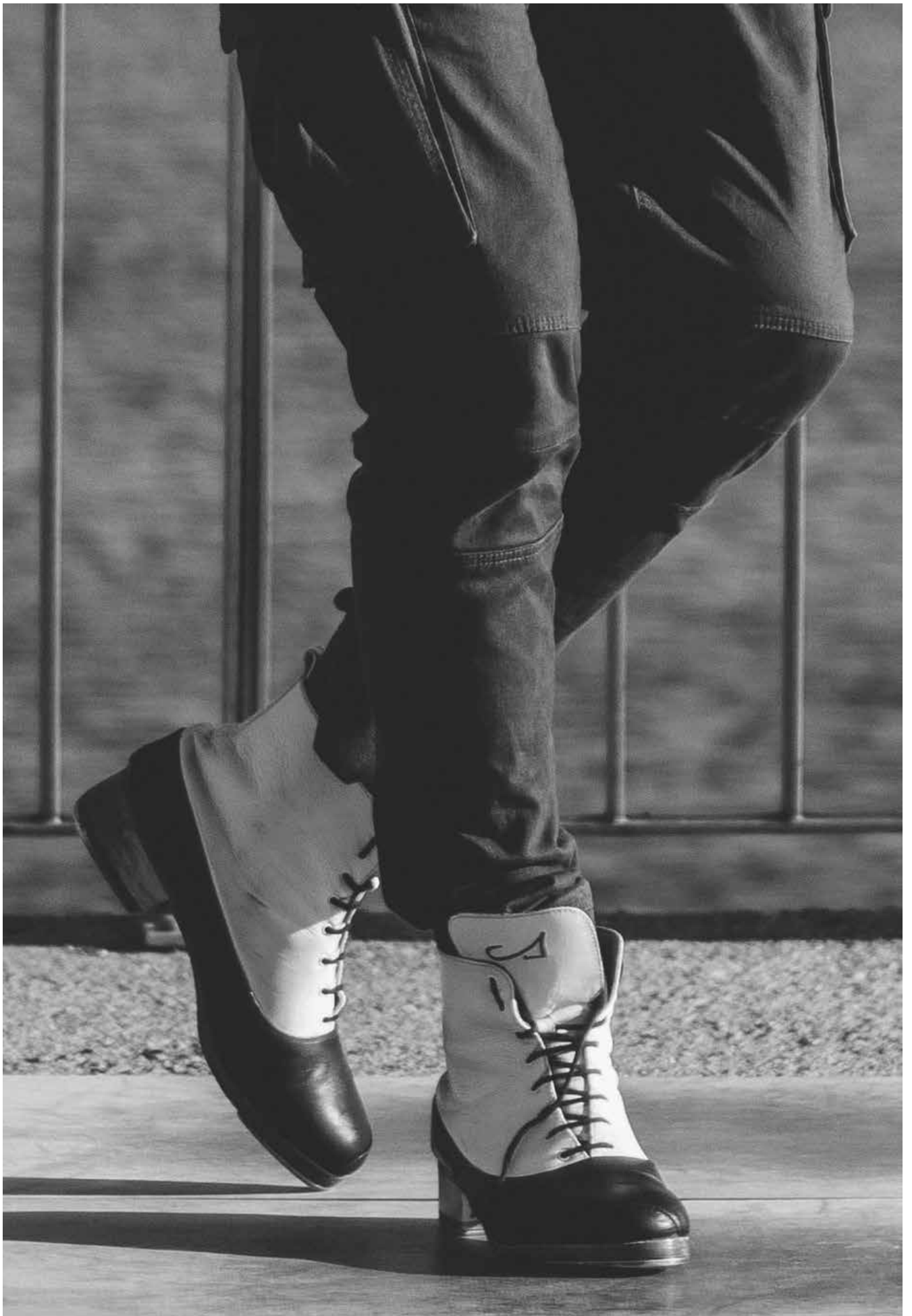
TOHĂNEANU, G.I., „Valori artistice ale repetiției în poezia lui Eminescu”, în *Studii de limbă, literatură și folclor*, Societatea de Științe Filologice din R.S.R., Reșița, 1969;

VIANU, Tudor, *Mihai Eminescu*, Editura Junimea, Iași, 1974.



Notes.....

A series of horizontal dotted lines extending across the page, providing a template for writing notes.



# TAP DANCE ÎN TRE FILOSOFIE, FUZIUNE CULTURALĂ ȘI COMUNICARE NONVERBALĂ

ADRIAN STRĂMTU

asist. univ. dr., Departamentul de Artă Teatrală, ULBS

**Adrian Strâmtu**, PhD., is an Assistant Professor in the Department of Drama and Theatre, of the Faculty of Letters and Arts, Lucian Blaga University of Sibiu. He is an independent actor and very passionate about the history and evolution of tap dance, both as an independent artistic phenomenon but also in relation to the theatre. Adrian Strâmtu is a performer with over 14 years of experience in tap dance.

**Institutional Affiliation and Contact:**

Lucian Blaga University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts, Department of Drama and Theatre Studies. 5-7 Victoriei Blvd, 550024, Sibiu.

[adrian.stramtu@ulbsibiu.ro](mailto:adrian.stramtu@ulbsibiu.ro)

*Tap Dance: Philosophy, Cultural Fusion and Nonverbal Communication*

The paper aims to make a primary philosophical analysis of the tap dance as well to identify the most relevant cultural fusions that led to the emergence of the tap dance, as a form of art. More specifically, the aim is to explain, from a philosophical and socio-cultural point of view, the fusion of various forms of dance and to understand how it transforms the framework to reflect new social realities. Also, considering the personal reflections of the author, the article is a plea for the tap dance as a comprehensive form of art that dancer creates and that facilitates the openness to themselves and to others.

tap dance, art, tap dance philosophy, cultural fusion, nonverbal communication

Deși tap dance este o formă complexă de artă, nu s-au realizat de-a lungul timpului foarte multe analize filosofice, precum nu au fost realizate nici suficiente reflecții asupra interacțiunilor culturale care au influențat această formă artă. Prin urmare, analizele și meta-analizele de tip filosofic și cultural ale esteticii tap dance, în general, nu sunt foarte dezvoltate, așa cum se întâmplă în cazul altor arte, ca de exemplu în pictură, sculptură, muzică etc.

Lipsa acestui tip de analiză asupra dansului și asupra tap dance, în special, își găsește o posibilă explicație în faptul că în secolul al XVII-lea acesta nu a fost inițial interpretat ca fiind o artă frumoasă, punct de vedere ce a culminat mai cu seamă cu viziunea lui Hegel, deoarece acesta vedea artele frumoase ca fiind cele care contribuie la realizarea spirituală a oamenilor prin scoaterea la lumină a adevărului sub formă materială. Astfel, în viziunea lui, artele capabile de o asemenea putere erau doar pictura, sculptura, arhitectura, poezia și muzica, însă în mod prioritar primele trei, deoarece sunt menite să reprezinte adevărul vizual.<sup>1</sup>

Cu toate acestea, considerăm că analiza filosofică și culturală a tap dance poate fi una similară cu cea a oricărei arte, deoarece și în acest caz se poate pune în dezbatere esența și natura lui, urmărindu-se răspunsuri la întrebări precum:

- Tap dance poate fi considerat artă, indiferent de performanța celui care îl practică?
- Tap dance poate exista/ se poate manifesta indiferent de performanță?
- Are tap dance o structură abstractă? În ce măsură?
- Este tap dance o artă ce poate fuziona cu celelalte arte?
- Care este dinamica relației între tehnica tap dance și arta tap dance?

- Implică tap dance un proces de comunicare cu publicul?
- Este tap dance o artă experimentală?
- Dacă dansul, în general, este creat pe muzică, tap dance creează muzică?

Fără a avea pretenția exhaustivității, ne propunem să căutăm răspunsuri la astfel de întrebări, în speranța că ele vor fi găsite, cel puțin parțial. Iar, dacă răspunsurile nu vor fi multe sau suficient de complexe, rămân, totuși, întrebările care, cu siguranță, vor continua să genereze reflecții și, implicit, vor decanta cunoașterea tot mai aprofundată a tap dance, atât din punct de vedere filosofic și cultural, cât și din cel al expresivității și simbolisticii sale.

#### **Identitatea filosofică și socio-culturală a tap dance**

Din punct de vedere filosofic și socio-cultural, fuziunea formelor de dans presupune nu doar însumarea diverselor elemente ale unor dansuri din culturi diferite, ci și transformarea dansului pentru a reflecta noile realități sociale. În niciun alt spațiu acest proces nu a fost mai semnificativ, din punctul de vedere al consecințelor sale, precum în America de Nord, America de Sud și în Caraibe, unde influențele europene și africane au fuzionat pentru a crea noi forme de dans de mare putere și impact de durată<sup>2</sup>. Așadar, este firesc ca atunci când oamenii migrează dintr-o zonă geografică în alta (din propria inițiativă sau cu forța), să ducă cu ei cât mai mult din cultura lor, asigurându-și astfel menținerea identității, dar și extinderea acesteia. Prin urmare, atunci când oamenii din medii diferite, din diferite rațiuni, sunt nevoiți să trăiască împreună într-un cadru nou, sistemul cultural al acestora fuzionează. În mod specific, dansul este unul dintre elementele culturale cel mai ușor de transmis, fiind unul dintre cele mai

1 F. Sparshott, „On the Question: Why Do Philosophers Neglect the Aesthetics of Dance?”, in *Dance Research Journal*, 15 (1), 1982, pp. 5-30.

2 G. Jonas, *Dancing: The Pleasure, Power, and Art of Movement*, Harry N. Abrams, Inc., New York, 1992.



Imaginea 1: O reprezentare a evoluției tap dance prin fuziune culturală artistică  
(sursa foto: <https://lareviewofbooks.org/article/may-critics-hail-tap-dance-dead-right-everybody/>)

mobile elemente ale culturii.

Pentru a avea o perspectivă complexă privind impactul interacțiunilor culturale asupra tap dance trebuie urmărită evoluția dansului în Statele Unite, unde imigranții veniți în special din Africa de Vest și din Europa au avut o contribuție definitorie. Astfel, europenii au adus dansuri precum valsul și dansurile populare irlandeze, iar aceste dansuri europene fuzionate cu dansurile aduse de africani au creat singura formă de dans tradițional american numit tap dance. După Stearns (1968), în formele inițiale de fuziune, elementele afro-americane păreau să devină formale și diluate, în vreme ce elementele britanico-europene păreau mai fluide și mai ritmice. Cu toate acestea, tendința de ansamblu a fost dansul afro-american, care a exercitat o influență tot mai puternică asupra dansului ca întreg. Această tendință contrazice teoriile consacrate,

descrise de antropologi, în care cultura unei majorități timpurii „înghite” culturile minorităților ulterioare. Prin urmare, vernacularul afro-american a demonstrat o vitalitate rară<sup>3</sup>. Această vitalitate este cu atât mai interesantă cu cât se știe că africanii care au fost aduși în coloniile americane au venit din triburi diferite, iar când au fost vânduți ca sclavi nu a existat nicio preocupare pentru păstrarea triburilor sau a familiilor împreună, astfel încât aceste subculturi africane au început să se amestece. Deci, se poate spune că cea mai mare influență a dansului a venit din cultura africană.

La fel ca multe alte practici culturale, caracteristicile dansului african diferă foarte mult de cele ale dansurilor europene, diferența fundamentală fiind dată de poziția corporală, având ca punct energetic (de atenție) sau de control, partea inferioară a corpului, adesea folosindu-se poziții cu

<sup>3</sup> S. Marshal, J. Stearns, *Jazz Dance: The Story of American Vernacular Dance*, Schirmer Books, New York, 1968.

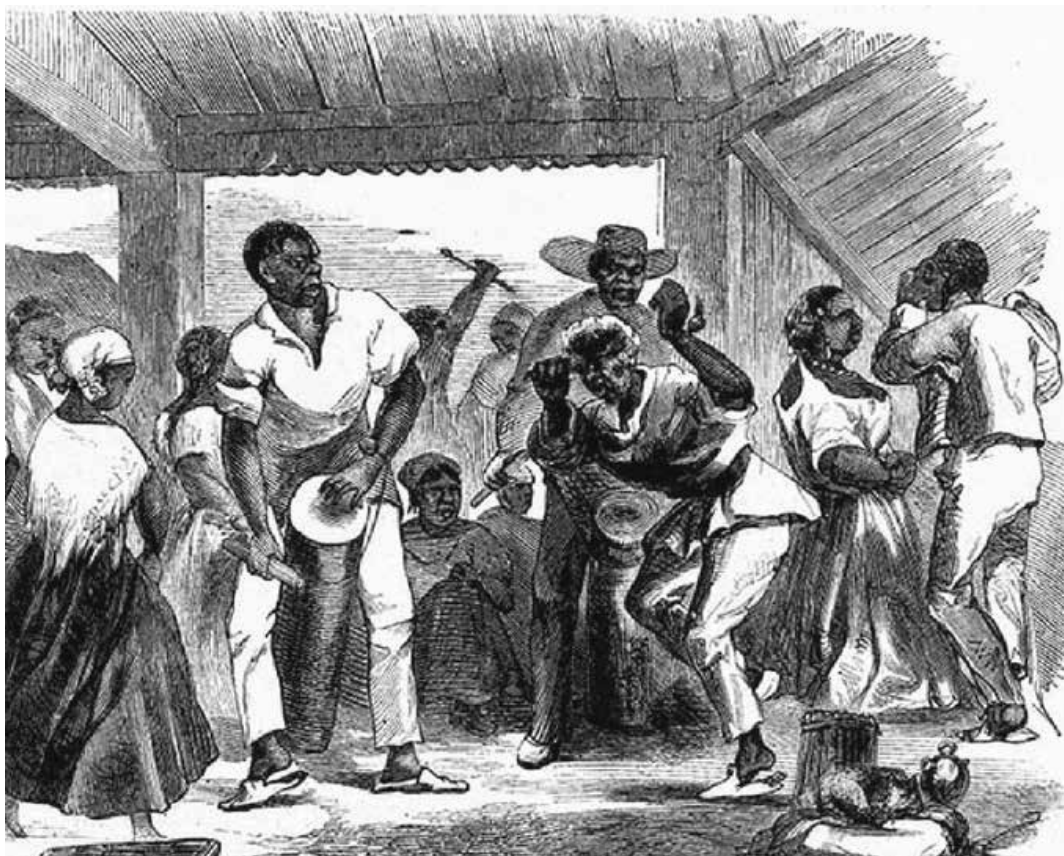
genunchii îndoiți<sup>4</sup>. Din punct de vedere cultural, dansurile din Africa se întâlneau la diverse ritualuri și ceremonii (nașterea copiilor, căsătorii, moarte, vânătoare etc.), implicând, ca o caracteristică fundamentală, imitarea animalelor. Aceste ritualuri nu presupuneau întotdeauna mișcări prestabilite, fixe, ci de multe ori se bazau pe improvizații. Astfel, se poate deduce că aceste dansuri tribale-ritualice, neuniforme reprezintă de fapt elemente primordiale ce indică exprimarea libertății, dansatorii putând să-și exploreze calitățile. În plus, mișcarea dansurilor africane se realizează din regiunea pelviană a corpului, ceea ce contribuie la simțul unui centru de greutate scăzut și creează adesea o energie explozivă în organism, cu un accent puternic al ritmului. Această energie puternică a ritmului se

datorează și faptului că dansatorii africani au fost înclinați să „gliseze” pașii din cauza tradiției lor de a dansa direct pe pământ cu picioarele goale<sup>5</sup>, toate aceste caracteristici putând fi regăsite și astăzi în tap dance.

În ceea ce privește influența culturii irlandeze, sunt de remarcat anumite caracteristici care, probabil, își au originea în triburile celtice și care au influențat elemente de *jigs*, *hornpipes* și *reels*, toate vizând sunete de percuție cu picioarele, dar cu păstrarea unei oarecare rigidități a părții superioare a corpului. De altfel, rigiditatea părții superioare a corpului era o trăsătură tipică a întregului dans european și a fost adus în America de Nord de mai multe culturi diferite. Cu toate acestea, *footwork*-ul irlandez a fost vital pentru dezvoltarea tap dance. Totodată, se poate spune că aceste rădăcini culturale

4 N.A. Takiyah, „The African Origins of an American Art Form,” in *Jazz Dance*, ed. Lindsay Guarino and Wendy Oliver, University Press of Florida, Gainesville, 2014.

5 K. Mark, *Tap Roots: The Early History of Tap Dancing*, McFarland & Company, Inc., Publishers, North Carolina, 2002.



Imaginea 2: O reprezentare a tap dance ca element liber de exprimare: improvizație (sursa foto: <https://www.jeremyaaron.com/folk-music-timeline/slavery-and-the-african-american-spiritual>)



Imaginea 3: Reprezentarea footwork-ului irlandez  
(sursa foto: <https://tapagandara5th.weebly.com/history.html>)

au pus bazele dezvoltării unui stil original de dans creat în Statele Unite, dezvoltat pe măsură ce imigranții au sosit din Irlanda sau din alte țări europene și sclavii africani au fost aduși peste ocean.

În acest fel a început istoria tap dance prin fuziune culturală, deși fiecare grup cultural a avut propriile sale practici de dans distincte, a avut propriile credințe și ritualuri, dar toate acestea au determinat un ritm unificator. Acest ritm unificator generează o serie de caracteristici noi ce influențează atât originalitatea tap dance, cât și maniera în care acesta se poate metamorfoza cultural prin mișcările și gesturile, expresive sau simbolice, prin emoțiile, sentimentele și atitudinile transmise, facilitându-i dansatorului acces la interiorul său, dar și al celorlalți, al spectatorilor.

Astfel de caracteristici filosofice și culturale sugerează că tap dance este o formă de artă complexă pe care dansatorul o creează,

la care participă, dar pe care o și observă, creând multe puncte de acces și canale prin care spectatorii se pot conecta și se pot implica în dans. În același timp, în tap dance, dansatorul se conectează la el însuși și la propriul corp, externalizând emoții, sentimente de libertate, conflicte cu ceilalți sau conflicte interioare.

#### **Tap dance: o formă de comunicare nonverbală**

Studiile din domeniul științelor comunicării demonstrează că atunci când dorim să transmitem sentimentele, emoțiile, trăirile afective sau atitudinile noastre, doar o mică parte a mesajului se transmite prin cuvintele folosite, deci prin intermediul comunicării verbale, și cea mai mare parte este influențată de elementele limbajului nonverbal și paraverbal. Deci, mai ales în situațiile în care se dorește a se transmite mesaje cu încărcătură afectiv-emoțională, nu



Imaginea 4: Gregory Hines și Savion Glover: tap dance challenge  
(sursa foto: <https://www.britannica.com/biography/Savion-Glover>)

doar ceea ce spunem este important, ci mai ales cum spunem, deoarece nu contează doar coerența mesajului, ci și consistența acestuia. De fapt, diverse studii<sup>6,7</sup> au arătată că cea mai mare parte a mesajului este influențat astfel:

- 55% din mesajul nostru provine din limbajul corpului – comunicarea nonverbală;
- 8% din mesajul nostru provine din tonul și inflexiunile vocii – comunicarea paraverbală;
- doar 7% din mesajul nostru este transmis de cuvintele pe care le folosim – comunicarea verbală.

Comunicarea nonverbală reprezintă acea variantă a comunicării constituită dintr-un sistem de stări afective și reacții emoționale exprimate prin limbaje neverbalizate, precum expresiile faciale, gesturile, poziția corpului, contactul vizual etc.. Experții în comunicarea nonverbală, precum Ekman<sup>8</sup>, susțin că toate elementele comunicării nonverbale sunt determinate de o interacțiune dintre sistemele neurologice

moștenite genetic, experiențe comune ale speciei noastre și experiențe variate de cultură, context social sau familie.

Tap dance, văzut ca formă de comunicare nonverbală, prezintă o serie de caracteristici comune cu oricare alt tip de dans ce subliniază rolul acestuia în generarea și transmiterea de trăiri emoționale și afective. Astfel, aceste caracteristici pot fi:<sup>9</sup>

- interschimbabilitatea (dansatorul poate fi atât un transmițător, cât și un receptor de emoții și trăiri afective);
- caracterul arbitrar (multe elemente nu pot fi anticipate);
- continuumul (în timpul dansului, timpul nu este definit);
- destăinuirea (mesajele ce nu au fost transmise prin alte metode sunt transmise și pot fi înțelese prin dans);
- dualitatea (sensurile mesajului transmis pot fi multiple);
- patternul (mesajele transmise pot sugera tipare ce implică un sistem de acțiuni și un sistem de sensuri);

6 A. Mehrabian, *Nonverbal Communication*, Aldine Transaction, New Brunswick, NJ, 2007.

7 Idem, *Silent messages: implicit communication of emotions and attitudes*. Wadsworth, Belmont, 1981.

8 P. Ekman, „Body and Facial Movement”, in J. Blacking (ed.), *The Anthropology of the Body*, Academic Press, London, 1977, pp. 39-84.

9 J. Hanna, „To Dance Is Human: Some Psychobiological Bases of an Expressive Form”, in J. Blacking, (ed.), *The Anthropology of the Body*, Academic Press, London, 1977, pp. 211-232.



- afectivitatea (exprimarea unei stări interne cu potențial de schimbare a dispozițiilor).

Astfel de caracteristici sugerează că tap dance este o formă de comunicare nonverbală complexă pe care dansatorul o creează, la care participă, dar pe care o și observă, creând multe puncte de acces și canale prin care spectatorii se pot conecta și se pot implica în dans. Deci, ca o formă nonverbală de comunicare, tap dans, ca orice alt proces comunicativ, implică mesaje (sensuri sau intenții) conceptualizate coregrafic, codificate într-un mod fizic/ corporal (prin mișcările dansatorului), și interpretate/transmise publicului (receptorului), care apoi încearcă să interpreteze mesajul. Prin această interpretare a mesajului se realizează decodificarea unei anumite sau anumitor poziții corporale, a expresiei întregului corp, a sunetelor și a ritmului produs sau a tuturor acestora interconectate. Așadar, într-un spectacol de tap dance exprimarea nonverbală vizează sisteme de mișcare și acțiune complexe cu diverse combinații de elemente, cum ar fi stilul și tehnica, care pot elimina granițele interpretative în decodarea mesajului de la performer spre audiență. Cu toate acestea, deoarece tap dance poate comunica prin multe dimensiuni și elemente nonverbale, precum și prin multe dialecte stilistice, mesajul transmis de dansator poate fi recepționat, decodificat și interpretat în mod unic de la o persoană la alta, din cauza diferențelor socio-culturale, dar și a factorilor contextuali și individuali. Astfel, unele canale de comunicare pot fi mai semnificative pentru unii observatori decât pentru alții. De exemplu, pentru unii spectatorii tehnica mișcărilor poate să transmită mai multe mesaje, în timp ce pentru alții estetica mișcării sau relațiile

spățiale dintre dansatori sunt mai puternice din punctul de vedere al semnificației și consistenței mesajului. Având în vedere aceste aspecte, dansatorul este conștient de astfel de variații interpretative din partea publicului și va încerca întotdeauna, în mod deliberat, să stimuleze reflecțiile și interpretările personale ale spectatorilor și nu va urmări să impună un anumit sens. Deci, este posibil ca tap dance, valorificat în diverse spectacolele, să accentueze răspunsuri puternic subiective ale publicului, făcând astfel ca spectacolul să fie o experiență personală și intimă, toate acestea deoarece tap dance este un stil de dans, un act artistic cu formă expresivă complexă și puternic compozițională.

Mesajele nonverbale transmise prin tap dance nu se bazează numai pe elementele strict fizice, precum stilul, tehnica sau ritmul, ci și pe semnificațiile atribuite acestora determinate de inflexiunile elementelor compoziționale ale mișcării.

Printr-o bună corelare a poziției corpului și expresiei faciale cu ritmul muzical creat de sunetele emise de tap dance se generează o serie de mesaje nonverbale ce pot transmite diverse emoții. În acest sens, chiar cercetările psihologice ne oferă dovezi ample care să confirme că percepția noastră afectivă asupra unui stimul venit printr-o cale senzorială (de exemplu, vizuală) este modificată de informațiile venite printr-o altă cale senzorială (de exemplu, auditivă). Acest efect poartă numele de „influențare trans-modală” și a fost descris pentru prima dată în domeniul pur perceptual, arătând că percepția noastră vizuală este amplificată de stimulii auditivi produși simultan și demonstrând ulterior și că mesajul afectiv este semnificativ influențat<sup>10, 11</sup>. Mai mult, influențarea trans-modală a fost investigată și

10 B. E. Stein, N. London, L. K. Wilkinson, D. D. Price, „Enhancement of perceived visual intensity by auditory stimuli: a psychophysical analysis”, in *Journal of Cognitive Neuroscience*. 8, 1996, pp. 497-506.

11 J. Vroomen, B. de Gelder, „Sound enhanced visual perception: cross-modal effects of auditory organization on vision”, *The Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance* 26, 2000, pp. 1583-1590.

prin diverse tehnici neuro-imagistice. Aceste studii arată o activare neuronală sincronizată și îmbunătățită în zonele amigdalei striate și frontale atunci când mesajele afective sunt prezentate bi-modal (vizual și auditiv), comparativ cu momentul în care informațiile emoționale sunt prezentate doar printr-o singură modalitate (vizuală sau auditivă).<sup>12</sup> Iată, așadar, explicația științifică privind modalitatea prin care tap dance reușește să genereze mesaje afective și trăiri emoționale intense prin relaționarea elementelor vizuale (postură, poziția corpului, poziția mâinilor, mimică) cu sunetele și ritmul său specific. Prin urmare, considerăm că valorificarea de către tap dance a relației dintre aceste elemente contribuie semnificativ la o exprimare emoțională mult mai intensă, care, prin folosirea elementelor corporale, reprezintă practic o fereastră atât a emoțiilor, cât și a minții.

Tap dance este o formă de comunicare nonverbală nu doar între dansator și ceilalți, ci și între el și propriul corp, între el și sine, externalizând emoții, sentimente de libertate, conflicte cu ceilalți sau conflicte interioare. Astfel, tap dance poate fi văzut ca un instrument eficient prin care dansatorul poate transmite mesaje nonverbale despre multiplele aspecte concrete sau abstracte, profane sau sacre sau ale vieții: despre dragoste și ură, despre frumos și urât, despre libertate și îngrădire, despre prietenie și vrăjmășie, despre autenticitate și disimulare, despre valoare și pseudovaloare, despre bucurie și tristețe. Iată, deci, cum prin tap dance barierele de comunicare dispar și se facilitează deschiderea către sine și către ceilalți.

### Bibliografie

- BAUMGARTNER, T., LUTZ, K., SCHMIDT, C. F., JÄNCKE, L., „The emotional power of music: how music enhanced the feeling of affective pictures”, in *Brain Research Journal*. 1075, 2006;
- EKMAN, P., „Body and Facial Movement”, in BLACKING J. (ed.), *The Anthropology of the Body*, Academic Press, London, 1977;
- HANNA, J., „To Dance Is Human: Some Psychobiological Bases of an Expressive Form”, in BLACKING J. (ed.), *The Anthropology of the Body*, Academic Press, London, 1977;
- JONAS, G., *Dancing: The Pleasure, Power, and Art of Movement*, Harry N Abrams, Inc., New York, 1992;
- MARK, K., *Tap Roots: The Early History of Tap Dancing*, McFarland & Company, Inc., Publishers, North Carolina, 2002;
- MEHRABIAN, A., *Silent messages: implicit communication of emotions and attitudes*, Wadsworth, Belmont, 1981;
- MEHRABIAN, A., *Nonverbal Communication*, Aldine Transaction, New Brunswick, NJ, 2007;
- SPARSHOTT, F., „On the Question: Why Do Philosophers Neglect the Aesthetics of Dance?”, *Dance Research Journal*, 15 (1), 1982;
- MARSHAL, S., STEARNS J., *Jazz Dance: The Story of American Vernacular Dance*, Schirmer Books, New York, 1968;
- STEIN, B. E., LONDON, N., WILKINSON, L. K., PRICE, D. D., „Enhancement of perceived visual intensity by auditory stimuli: a psychophysical analysis”, *Journal of Cognitive Neuroscience*. 8, 1996;
- TAKIYAH, N. A., „The African Origins of an American Art Form”, in GUARINO Lindsay and OLIVER Wendy (ed.), *Jazz Dance*, University Press of Florida, Gainesville, 2014;
- VROOMEN, J., DE GELDER, B., „Sound enhanced visual perception: cross-modal effects of auditory organization on vision”, *The Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*. 26, 2000.

---

This article was possible with the financial support of the Operational Programme Human Capital 2014-2020, under the project number POCU 123793 with the title „Researcher, future entrepreneur - New Generation”.

12 T. Baumgartner, K. Lutz, C. F. Schmidt, L. Jäncke, „The emotional power of music: how music enhanced the feeling of affective pictures”, in *Brain Research Journal*. 1075, 2006, pp. 151-164.

Notes.....

A series of horizontal dotted lines for writing notes.



© FITS

foto din spectacolul *Hamlet-ul lui Dodin*, adaptare scenică Lev Dodin, Maly Drama Theatre-Theatre of Europe, St-Petersburg

# TEATRALITATEA CONTEMPORANĂ - UN DIALOG AL PREZENȚELOR ȘI PROVOCĂRILOR

**IONICA ALEXIU**

drd., Departamentul de Artă Teatrală, ULBS

**Ionica Alexiu** (born in 1974) is a Romanian language and literature teacher and holds two bachelor degrees, in philology ("Dunărea de Jos" University of Galați, graduated in 1997) and in theatre studies (National University for Theatre and Film "I.L. Caragiale"; graduated in 2009) and a master degree in theatre studies, from 2011. Currently, is a Ph. D. student at "Lucian Blaga" University of Sibiu.

**Institutional Affiliation and Contact:**

Hermes College, 152 Calea Moșilor, Bucharest  
[ionicapascanu@yahoo.com](mailto:ionicapascanu@yahoo.com)

*Contemporary Theatricality – Dialogue between Presence and Challenge*

Contemporary theatre faces new challenges, and one of them comes from the interaction between its own substance and the universe of digital technology. Actually, similar interferences have been part of the theatrical reality for decades, but now they seem to be more present than never. Dealing with this theme, one has to understand the background of the changes and developments occurring in the theatre. The digital theatricality implies a different way of understanding the very core of performance, which could be defined as *hic et nunc*. The actors and the audience find themselves together in an exciting journey, trying to push the limits of connectivity, presence, virtuality, intermediality, and emotion.

**KEYWORDS**  
postmodernism, theatricality, virtual reality, presence, technology

Actualitatea subiectului este ușor de subliniat deoarece întreaga lume a părut bulversată de lockdown-ul anului 2020 și de crearea unei reale dependențe de mijloacele tehnologice în toate ariile de manifestare a societății, inclusiv în cele culturale. Nevoia de a dezbate această situație, a implicațiilor multiple pe care le presupune, a fost atât de stringentă, de nouă, pentru publicul larg, încât nu s-a putut pune întotdeauna accentul pe valoarea științifică a observațiilor. Sentimentele și ideile tuturor erau mult prea proaspete și acute, și se părea că ne angajăm cu toții într-un concurs din care cel mai curajos, mai vizionar, mai bine adaptat noilor tehnologii, va avea marele câștig. Societatea părea dintr-odată neobișnuită, aproape livresc de neașteptată, oarecum ostilă, și nimeni nu știa ce se va întâmpla, chiar și în răstimp de câteva zile. Depindeam cu toții de evoluția imprezvizibilă a pandemiei, ca și de deciziile luate la nivel politic, mai controversate ca niciodată.

Un posibil aspect pozitiv al scenariului creionat aici este că își va găsi o reflectare pe măsură în dramaturgie, dar până atunci, în spațiul teatral românesc, și nu numai, aceste frământări sunt surprinse în articole și interviuri numeroase, cu toți cei implicați.<sup>1</sup> Se poate vorbi de o consistentă prezență a criticilor de teatru și a teoreticienilor în domeniul cultural, care au fost în ipostaza de a analiza fenomenul și a încerca să ofere, dacă nu soluții, măcar să contureze o viziune asupra momentului. Scena teatrală a fost dintotdeauna un spațiu în care angoasele, asperitățile, societății își găsesc oglindirea, indiferent dacă schimbările pe care aceasta le traversează sunt mai mult sau mai puțin profunde ori definitive. Unul dintre cei mai avizați cercetători ai metamorfozelor teatrului contemporan, cunoscând în intimitatea sa scena teatrală românească și

internațională, este profesorul și teatrologul Octavian Saiu, care susținea, în diverse articole, nevoia și obligația fiecărui factor implicat în viața teatrală de a nu rămâne tributar unor forme depășite, dar și apropierea cu discernământ și creativitate de noile forme ale teatralității.<sup>2</sup>

Astfel, odată cu depășirea momentului zero al aceluși impact, ideile au început să se decanteze, discursul apocaliptic s-a atenuat, și teatrul, atât ca instituție cât și ca fenomen cultural, și-a găsit, sau regăsit, reperatele. Se poate afirma că teatralitatea contemporană se redefineste acceptând provocările mediului online, digital, virtual, într-un permanent dialog cu propriile valori, acceptate ca definitorii: oglindirea societății și problemelor ei, efemeritatea experienței *hic et nunc* a spectacolului teatral, emoția întâlnirii dintre actori și public etc. De asemenea, printre dificultățile subiectului abordat se numără decuparea arealului propriu-zis de explorare, deoarece „lumina reflectoarelor” poate fi câștigată de subiecte conexe. Concret, o astfel de dezbatere relaționează cu teme majore precum postmodernismul, interferența artei cu tehnologia, teoria comunicării, mass media, toate fiind asociate cu fenomenul digitalizării teatrului.

Interogațiile, mai mult sau mai puțin retorice, ce este teatralitatea virtuală, cui se adresează, în ce raport ne putem plasa față de acest fenomen, considerăm că au ca fundal imaginea postmodernismului ce devine un loc geometric în orice analiză culturală actuală. Societatea postmodernă este îndrăgostită, printre altele, de consumerism, estetism, fragmentarism, anularea reperelor imuabile, joncțiunea artelor, parodic și autoreferențialitate. Suntem „obligați”, ca membri involuntari ai acestei societăți, să fim fericiți, consecință firească a

1 <https://observatornews.ro/artist-in-pandemie/>

2 <http://teatrolog.ro/dialog-tabu-octavian-saiu-despre-teatrul-online-si-nebunia-lumii/>  
<https://www.facebook.com/teatrelli/videos/anotimpurile-dialogului-despre-teatru-cu-octavian-saiu-arta-care-nu-hiberneaz%C4%83-n/577661806543634/>

oportunităților deschise de eliminarea inechităților, a bombardamentului mediatic cu ceea ce putem achiziționa și realiza într-o societate liberă și nu ne rămâne decât să atingem serenitatea individuală și belșugul în orice domeniu. Atât timp cât stăm în fața canalelor mediatice suntem într-un mediu confortabil, aseptice, și fericirea este la îndemână, iar aceasta e una dintre marile mistificări ale lumii moderne, așa cum puncta Mario Vargas Llosa: „Literatura light, ca și cinematografia light și arta light îi lasă cititorului și spectatorului impresia comodă că e cult, revoluționar, modern și că se află în avangardă, printr-un minim efort intelectual. Astfel, această cultură care se pretinde înaintată și înnoitoare propagă, de fapt, conformismul prin manifestările sale cele mai dăunătoare: complezența și automulțumirea.”<sup>3</sup> Cultura postmodernă a fost contestată, adulată, infirmată din nou, într-o spirală a unui dialog din care se distinge un adevăr dificil de combătut – că nu mai putem fi „deconectați de la aparatele” noastre din ce în ce mai sofisticate și că trebuie să ne găsim rațiunea alături de tehnologie, să coexistăm. Postmodernismul anulează ierarhiile de orice tip și creează o cultură rizomatică, fragmentară, metanarativă, autoreflexivă, al cărei adevăr nu mai este decât un alt obiectiv mediat și mediatic, și afirmația lui Marshall McLuhan, „The medium is the message.” („Mediul este mesajul”, (trad. n.) ar putea deveni emblematică. Una dintre semnificații este că modalitatea în care informația ajunge la noi contribuie la modelarea lumii noastre interioare, a felului de a gândi. Așa cum apariția tiparului a făcut ca reprezentanții epocii Guttenberg să înțeleagă lumea într-un mod linear, cursiv, unilateral, apariția tehnologiilor informaționale, digitale,

a transformat paradigma, într-un mod aproape ireversibil, iar atributele defintorii au devenit: interactivitate, simultaneitate, fluiditate, conectivitate etc.<sup>4</sup>

Problema spațiului de joc, respectiv a raportului actor-public, cu tot ce presupune ca emoție, schimb de energii constructive, recreare a dimensiunii privit-privitor, își schimbă datele în teatrul virtual deoarece prezența simultană a celor doi în același loc devine opțională. Se explorează limitele conceptului de prezență, se provoacă înțelegerea tradițională a spectacolului teatral ca act unilateral de transmitere a informației, dinspre actor spre spectator.

Teatrul digital, spectacolul teatral în mediul virtual, este o realitate acceptată, explorată, aproximativ din deceniul șapte al secolului trecut, dar în lumea informaticii evoluția este exponențială, abundența noutăților, coplesitoare. Metaforic vorbind, teatralitatea digitală poate fi similară elefantului dintr-o încăpăre: celor neinițiați, sceptici în fața noului, le creează neliniște, anxietate, revoltă, pentru că este acolo, pentru felul în care a acaparat totul, dar aceste stări coexistă cu plăcerea și curiozitatea exploratorului. Interdependența dintre știință și artă merită subliniată mereu, chiar dacă fiecare domeniu își dispută, orgolios, o ipotetică întâietate.

Teatrul a fost dintotdeauna un loc al transformării invizibilului în vizibil, al asumării unor identități și fapte “ireale”, virtuale. Primele manifestări teatrale au scopul de a descătușa forțe mentale, interioare, la care au acces doar actorii în ipostază de șamani sau oficanți ai unor ritualuri. Monique Borie demonstra în cartea sa, *Fantoma sau îndoiala teatrului*, că teatrul este joncțiunea fericită dintre viață și moarte, că personajele sunt asemenea unor stafii în căutarea permanentă a întrupării: „(...) prin

3 Mario Vargas Llosa, *Civilizația spectacolului*. Traducere de Marin Mălaicu-Hondrari, Editura Humanitas, București, 2018, p. 32.

4 Don Tapscott, *Grown up digital, How the net generation is changing your world*, Mc Graw Hill, New York, 2009, pp, 34-36, passim [http://socium.ge/downloads/komunikaciisteoria/eng/Grown\\_Up\\_Digital - How the Net Generation Is Changing Your World \(Don Tapscott\).pdf](http://socium.ge/downloads/komunikaciisteoria/eng/Grown_Up_Digital_-_How_the_Net_Generation_Is_Changing_Your_World_(Don_Tapscott).pdf)

figura fantomei sunt aduse în discuție atât definiția teatrului ca zonă interstițială între vizibil și invizibil, între piatră și *psyche*, cât și definiția actorului ca intermediar între statuie și materialitatea trupului viu. Un teatru văzut ca veritabil *loc al aparițiilor*, unde se instaurează în ambivalența *prezență/absență*, aici și *altundeva*, un straniu dialog cu morții și unde, în centrul spațiului se înscrie indeterminabilul unei realități de frontieră<sup>5</sup>. Încercând o continuare a raționamentului, s-ar părea că teatrul virtual se apropie și mai mult de acest deziderat de a intra în relație cu invizibilul cu care asociem, în general, doar implacabilul morții, deoarece pune sub semnul întrebării conceptul de „prezență”. De asemenea, Johan Huizinga dovedea că jocul este intrinsec naturii umane, că este felul nostru de a căuta evadarea din real: „Natura – pare să spună mintea logică – ar fi putut să le dea progeniturilor sale toate acele funcții folositoare – descărcarea energiei de prisos, destinderea după încordare, pregătirea pentru cerințele vieții și compensarea pentru ceea ce nu s-a realizat – și sub forma unor practici și reacții pur mecanice. Dar nu: ea ne-a dat Jocul, cu încordarea lui, cu bucuria lui, cu «hazul» lui.”<sup>6</sup> Jocurile video ilustrează observația lui Johan Huizinga și sunt cele care fac joncțiunea dintre cultura populară și tehnologie, creând o nouă modalitate de a ne conecta la alteritate, prin avatarurile pe care ni le asumăm. Prezența tehnologiei digitale în lumea teatrului, considerată, prin excelență, a jocului, nu mai este de mult o problemă de justificare a presupusei ingerințe, ci modul în care ea se poate insera organic în actul artistic, ca acesta să nu-și piardă natura umană și artistică prin posibilitatea de a trăi acel moment cathartic, aici și acum.

O parte din procesul înțelegerii unui fenomen constă în identificarea trăsăturilor caracteristice, prin care poate fi recunoscut, și a evoluției. Teatrul digital se poate spune că intră în categoria proteicului, deoarece e dificil de afirmat cu certitudine, deocamdată, dacă aparține culturii populare sau elitiste. Un argument pentru apartenența la cea de-a doua categorie este faptul că nu este extins, deocamdată, la nivelul publicului larg, nu a intrat în conștiința comună, fie pentru că presupune niște cunoștințe specializate, din domeniul tehnic și nu numai, fie pentru că „aparține” încă centrelor de cercetare culturală și digitală. Artiști și oameni de știință deopotrivă caută depășirea limitelor, obstacolelor, prin care realitatea virtuală poate deveni o nouă formă de manifestare teatrală la nivelul la care a ajuns în conștiința socială în cazul altor domenii precum comunicarea pe platformele sociale, multimedia. Altfel spus, barierele câștigării unei largi audiențe sunt, aparent, de natură externă, educația publicului, accesul la un anumit tip de tehnologie, obișnuința tuturor cu un alt tip de discurs, fără însă ca realitatea să fie atât de simplă. Ideea e susținută și de faptul că teatrul online, ca spectacole transmise pe diferite platforme digitale, prin care s-a suplinit întâlnirea efectivă în sala de spectacol, este doar o formă exterioară a ceea ce poate însemna teatralitatea virtuală. Platformele digitale sunt un canal de transmitere (alături de altele, tradiționale, precum teatrul TV sau teatrul radiofonic, care explorează aceste posibilități audio-video), dar potențialul deplin al acestora, în materie de explorare a conectivității, interactivității etc., e departe de a fi fost atins.

Pentru a putea redimensiona teatralitatea, din perspectivă digitală, este necesară

5 Monique Borie, *Fantoma sau Îndoiala teatrului*. Traducere de Ileana Littera, Editura Polirom, Iași, Unibuc, București, 2007, p. 18.

6 Johan Huizinga, *Homo ludens*, încercare de determinare a elementului ludic al culturii, traducere de H.R. Radian, ed. Humanitas, București, 2003, p. 13; [https://kupdf.net/download/homo-ludens-johan-huizinga\\_59d0967808bbc5755a687066\\_pdf](https://kupdf.net/download/homo-ludens-johan-huizinga_59d0967808bbc5755a687066_pdf)



explorarea semnificațiilor termenului, centru de greutate în orice discuție despre teatru, și nu numai. Peter Brook dă una dintre cele mai cunoscute definiții ale ideii de teatralitate, în cartea sa, *Spațiul gol*: „Aș putea să iau orice spațiu gol și să-l numesc scenă goală. Un om traversează acest spațiu gol, în timp ce altcineva îl privește și asta e tot ceea ce trebuie pentru ca actul teatral să înceapă.”<sup>7</sup> Prin distincțiile pe care le face apoi între teatrul mort, teatrul sacru, teatrul brut și teatrul imediat, Peter Brook reușește să descopere câteva atribute a ceea ce face ca un spectacol să fie vital, interesant și „prezent”. Josete Ferral realizează, de asemenea, o circumscriere a ideii de teatralitate extrapolând conceptul către situațiile obișnuite de viață, exterioare inițial ideii de spectacol, și dezvoltă aceiași sămburi ai teatralității, puterea privirii cuiva și intrarea într-un alt „spațiu”: „More than a property with analyzable characteristics, theatricality seems to be a process that has to do with a «gaze» that postulates and creates a distinct, virtual space belonging to the other, from which fiction can emerge. (...) Thus theatricality as alterity emerges through a cleft in quotidian space.”<sup>8</sup> (Mai mult decât o trăsătură cu caracteristici analizabile, teatralitatea pare a fi un proces care are de-a face cu privirea, sau analiza insistentă, care reclamă și creează un spațiu virtual, distinct, aparținând altuia, și de la care ficțiunea poate apărea. (...) Astfel, teatralitatea ca alteritate izvorăște printr-o ruptură în spațiul cotidian.) (trad.n.) Lumea virtuală duce această observație la un alt nivel pentru că transformă realitatea, aproape involuntar, în „altceva”, deoarece are capacitatea de a anula sentimentul trăirii într-un mediu cunoscut, acceptat ca atare, și transpune privitorul-participant într-unul fictiv.

S-ar putea spune că noile modalități de explorare teatrală își au originea în performance, pentru care actul artistic nu se mai bazează pe un text dramatic, iar dimensiunea virtuală, prin imersiunea în virtual, hiperrealitate, metarealitate, hipermedia, multimedia etc., vor pune sub semnul întrebării alte aspecte ale spectacolului teatral: prezența, interacțiunea între participanți, experimentul și emoția, relația actor sau spectator, cu ideea de prezență într-un anumit spațiu, sau cu timpul în care se desfășoară evenimentul. Spre exemplu, folosirea unui ritm foarte lent de mișcare sau vorbire creează o dilatare a realității (Robert Wilson) care, cumulată cu folosirea unor mijloace media cu efect de supradimensionare, de exemplu, facilitează accesul într-o altă dimensiune teatrală. Stephen Wilson realizează în lucrarea sa *Information Arts: Intersections of Arts, Science and Technology* („Informație-Arte: Intersecții ale Artelor, Științei și Tehnologiei”) (trad. n.) o descriere a ceea ce înseamnă aceste căutări artistice – regândirea relației corp-inteligență artificială, natura memoriei, înțelegerea ideii de prezență, îmbogățirea experiențelor senzoriale, mișcare, atingere, privire, kinestezie – iar numeroșii artiști implicați în aceste cercetări arată interesul și evoluția acestui domeniu: Ars Electronica, instituție aflată în Austria, InterCommunication Center (ICC), în Japonia, Exploratorium, în SUA etc.; festivaluri precum SIGGRAPH, ISEA (International Symposium of Electronic Arts) etc.; revista Leonardo; centre de cercetări în domeniul interferențelor artei cu tehnologia așa cum sunt V2, ASCI, Rhizome, Xerox PARC, MIT Media Lab și altele.<sup>9</sup> Printre aceste prestigioase centre de cercetare în domeniul teatralității

7 Peter Brook, *Spațiul gol*, <https://vdocuments.mx/peter-brook-spatiul-gol.html>, p.2

8 Josete Ferral, *Theatricality: The specificity of Theatrical Language, SubStance*, vol 31, no. 2/3, <http://www.jstor.org> p. 97

9 Stephen Wilson, *Information Arts: Intersections of Arts, Science and Technology*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2002, pp.851-873, passim

digitale considerăm că trebuie amintit și cel românesc, CINETic.<sup>10</sup> Folosirea mijloacelor digitale și modurile de interacțiune cu spațiul virtual au fost descrise de Johannes Birringer astfel: „(...) we currently have at least four models of interaction in digital art. First, the basic point-and-click or touch-screen interactivity of computer-based multimedia projects. (...) Second, the potential extension into the Net implies distance and spatial separation. The circuitry of telemedia can link locations and thus an interactivity that is not a one-way communication (as in broadcast media) but an engagement involving reciprocity and feedback.(...). As a third example, then, *M@aggie's Love Bytes* opens up the possibility, which has also been explored in spatially separate music concerts linked up via satellite or Internet, to stage a dance concert in one location to a real-time audience while inviting the input participation of other artists, connected via modem and Internet, so that externally transmitted video images (from QuickTime cameras), sound-samples, voices and texts can be instantaneously integrated (...) in the real space. Finally, a fourth model of digital art would remove the intersection of actual and virtual performance and place interactivity inside immersive virtual environments.”<sup>11</sup> („Avem cel puțin patru modele de interacțiune în arta digitală. Prima este forma de bază, a interacțiunii proiecțiilor multimedia legate de un program computerizat prin poziționarea cursorului și apăsarea mouse-ului pentru selectare, sau prin atingerea ecranului. (...) Al doilea model, prin extinderea pe net, presupune separarea temporală și spațială. Ansamblul de circuite poate conecta locații și astfel, apare interactivitatea, care nu este o comunicare

unilaterală (ca în transmisiunea radio) ci o participare presupunând reciprocitate și răspuns. Apoi, un al treilea model, *M@aggie's love bytes*, deschide altă posibilitate, care a fost explorată în concertele muzicale desfășurate în spații diferite conectate prin satelit sau internet, să prezinte un spectacol de dans într-un anumit spațiu și în timp real către un auditoriu și să invite participarea online și a altor artiști conectați, astfel încât transmisiuni video, mostre audio sau texte pot fi integrate instantaneu în spațiul real. În sfârșit, cel de-al patrulea model de artă digitală ar putea îndepărta intersectarea dintre reprezentarea reală și cea virtuală și să realizeze interactivitatea în interiorul mediului virtual.” (trad. n.)

În articolul *A Taxonomy of Mixed Reality Visual Displays*, (*O clasificare a aparatelor de vizualizare a realității virtuale*, trad.n.), Paul Milgram și Fumio Kishino nominalizau, de asemenea, șase ipostaze prin care arta, teatrul, în speță, și tehnologia, interferează, mergând de la forma cea mai simplă, a utilizării unui monitor, spre cele mai complexe, ce implică dispozitive montate pe corp, sau diferite grade de interacțiune între participanți aflați la distanță, până la posibilitatea de a imersa complet într-un mediu digital.<sup>12</sup>

În lucrarea lui Stephen Wilson, *Information Arts. Intersections of Art, Science and Technology*, amintită anterior, care urmărește cum au fost provocate limitele fizice dar și mentale prin această formă hibridă a teatralității contemporane, Mark Reaney, afirmă că: „Theatre is the original virtual reality machine. Accesing it, audiences visit imaginary worlds which are interactive and immersive... Theatre and computers functioning as virtual reality generators have remarkable similarities. Both offer fleeting, metaphysical experiences. (...)

10 <https://cinetic.arts.ro/en/home/>

11 Birringer, Johannes, *Contemporary performance/Technology*, în *Theatre Journal*, 51.4, The John Hopkins University Press, 1999, pp.374-375, <https://www.uv.es/~fores/programa/birringer.html>

12 [https://www.researchgate.net/publication/231514051\\_A\\_Taxonomy\\_of\\_Mixed\\_Reality\\_Visual\\_Displays](https://www.researchgate.net/publication/231514051_A_Taxonomy_of_Mixed_Reality_Visual_Displays)

Virtual reality can unlock many scripts, realizing potentials that have been thwarted by production techniques that, being bound by muslin, wood and steel, can not keep pace with the imagination of playwrights.”<sup>13</sup> („Teatrul este adevărata mașinărie a realității virtuale. Accesându-l, publicul vizitează lumi imaginare, interactive și imersive... Teatrul și computerele funcționează ca generatoare de realitate virtuală și au similitudini remarcabile. Ambele oferă experiențe evanescente, efemere, și metafizice... Realitatea virtuală poate debloca numeroase texte care-și vor arăta potențialul ce nu fusese atins din cauza tehnicii care, limitându-se la țesături, lemn și oțel, nu putea ține pasul cu imaginația dramaturgilor.” trad.n.)

Printre multiplele provocări cu care teatralitatea digitală trebuie să se confrunte și pe care le propune, simultan, publicului, regăsim distorsionarea înțelegerii relației spațiu-timp și a prezenței în aceste dimensiuni, toate dimensiuni considerate intangibile anterior. Publicul și actorul acceptă, deopotrivă, noi moduri de a relaționa, bazate pe interactivitate și conectivitate, iar bogăția posibilităților este de-a dreptul surprinzătoare. Nuanțarea terminologiei, ce poate părea inconfortabilă pentru o formă de artă bazată exclusiv pe comuniunea imediată – virtual, realitate mediată, prezență, hiperspațiu, digital, inteligență artificială, telekineză etc. – este un alt prag ce trebuie depășit. Fiecare iubitor de teatru, specialist sau mai puțin, reflectează, treptat și personalizat la această confruntare dintre inovație și tradiție în arta teatrală, și în acest proces se decantează natura publicului cărui îi este adresat teatrul digital, raportul dintre emoția mediată de o imagine virtuală și cea schimbată nemijlocit între o scenă și un auditoriu fremătător, chiar dacă ascuns într-un clarobscur securizant.

E posibil ca noile forme de teatralitate să aibă același efect în raport cu teatrul „așa cum îl știam”, ca cel rezultat din dualismul pictură și fotografie. Susan Sontag spunea în *Despre fotografie*: „Conform părerii generale, fotografia a uzurpat sarcina pictorului de a oferi imagini care transcriu realitatea cu exactitate. Pentru aceasta, «pictorul trebuie să fie profund îndatorat» (...) Celălalt aspect important al relației dintre pictură și fotografie (...) este acela că frontierele noului teritoriu câștigat de fotografie au început să se extindă imediat atunci când unii fotografi au refuzat să se limiteze la obținere acelor triumfuri ultrarealiste cu care pictorii nu puteau concura.”<sup>14</sup> Analogia poate fi forțată, dar considerăm că punctul de plecare al fotografiei în „aventura” sa este similar, prin implicarea tehnologiei în recrearea imaginii, care fusese apanajul picturii, cu cel al teatrului digital. Noua formă de teatru poate avea propriile obiective de afirmare și/sau ambiții, care nu se pot opri la videoproiecții, jocul cu imaginile sau sunetele, înregistrarea sau transmiterea în direct. Hans-Thies Lehmann, unul dintre cei mai avizați analiști ai fenomenului teatral, subliniază în lucrarea sa, *Teatrul postdramatic*, această problemă centrală a înțelegerii teatrului virtual – identificarea modurilor în care prezența poate fi înțeleasă ca realitate imediată, mediată, alterată, în raport cu privitorul sau spectatorul: „(...) întrebarea despre reprezentare (performance-ul Wodka konkov, nota n.) devine labirintică: În ce anume constă prezența? Ce anume i se oferă publicului, dacă nu o prezență, care se anulează pe sine? (...) ceea ce se poate constata și trăi e mai degrabă asta: prezența nu este numai efectul percepției, ci al *dorinței* de a vedea. (...) Și se arată ce anume mai este în același timp percepția corpului prezent: nu percepție a unei prezențe, ci o *conștiință* a unei prezențe – în

13 Mark Reaney, *Virtual reality on stage*, apud Stephen Wilson, *Information Arts. Intersections of Art, Science and Technology*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2002, p. 723

14 Susan Sontag, *Despre fotografie*, ed. Vellant, București, 2018, p.81

fond, nici doritoare, în final, nici capabilă de confirmare senzorială.”<sup>15</sup>

Am încercat să conturăm câteva probleme legate de specificul acestui tip de teatru, care poate naște aprehensiuni prin dificultățile de realizare, înțelegere, dar care nu se înscriu în antinomiile artă populară-cultură elitistă, clivajul dintre generații, gusturile efemere ale unor inovatori sau revoluționarea unui limbaj artistic de către unii vizionari. Teatrul digital suscită interes și își creează constat o identitate prin provocările lansate teatrului clasic – la nivelul „prezenței” în timp și spațiu, și iluzia acesteia, sau la recalibrarea emoției. Pe de altă parte, o răsturnare definitivă a paradigmei teatrale este dificil de anticipat, cel puțin temporal, chiar dacă tehnologia se insinuează treptat și irevocabil în mentalitatea colectivă. Singura certitudine este că artiștii vor explora această interferență dintre real și ireal, posibil și aparent imposibil și vor descătușa izvoare nebănuite ale creativității, iar publicul îi vor urma invariabil în această călătorie, chiar dacă mai mult sau mai puțin reticenți. Întrebări precum de ce este tehnologia atât de captivantă și stranie, cum reușește teatrul să-și păstreze identitatea de-a lungul timpului, comasând sau dispând informații dintre cele mai eclectice, cine are ascendent în ecuația actor-regizor-cercetător-spectator și multe altele rămân deschise, așa cum este și drumul teatrului.

#### Bibliografie:

- BIRRINGER, Johannes, „Contemporary Performance/Technology”, in *Theatre Journal*, 51.4, The Hopkins University Press, 1999;
- BORIE, Monique, *Fantoma sau indoiala teatrului*, Editura Polirom, Iași, Editura UNITEXT, București, 2007;
- BROOK, Peter, *Spațiul gol*, <https://vdocuments.mx/peter-brook-spatiul-gol.html>
- FERAL, Josette, RONALD, P., *Theatricality: The Specificity of Theatrical Language*, SubStance, vol 31, no. 2/3, University of Wisconsin Press, 2002, <http://www.jstor.org>.
- HUIZINGA, Johan, *Homo ludens, încercare de determinare a elementului ludic al culturii*, Editura Humanitas, București, 2003;
- LEHMANN, Hans-Thies, *Teatrul Postdramatic*, Editura UNITEXT, București, 2009;
- LLOSA, Mario Varga, *Civilizația spectacolului*, Editura Humanitas, București, 2018;
- MILGRAM, Paul, KISHINO, Fumio, *A taxonomy of mixed reality visual displays*, [https://www.researchgate.net/publication/231514051\\_A\\_Taxonomy\\_of\\_Mixed\\_Reality\\_Visual\\_Displays](https://www.researchgate.net/publication/231514051_A_Taxonomy_of_Mixed_Reality_Visual_Displays)
- TAPSCOTT, Don, *Grown up digital. How the net generation is changing your world*, McGraw Hill, New York, 2009; [http://socium.ge/downloads/komunikaciisteoria/eng/Grown\\_Up\\_Digital\\_-\\_How\\_the\\_Net\\_Generation\\_Is\\_Changing\\_Your\\_World\\_\(Don\\_Tapscott\).pdf](http://socium.ge/downloads/komunikaciisteoria/eng/Grown_Up_Digital_-_How_the_Net_Generation_Is_Changing_Your_World_(Don_Tapscott).pdf)
- WILSON, Stephan, *Information Arts: Intersections of Arts, Science and Technology*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2002;
- <https://observatornews.ro/artist-in-pandemie/marius-manole-actorul-devenit-spectator-la-piesa-vietii-406164.html>
- <https://observatornews.ro/artist-in-pandemie>
- <http://teatrolog.ro/dialog-tabu-octavian-saiu-despre-teatrul-online-si-nebunia-lumii/>
- <https://ziare.com/cultura/critici/octavian-saiu-despre-impostura-in-politica-educatie-si-criza-pandemiei-1651813>
- <https://www.facebook.com/teatrelli/videos/anotimpurile-dialogului-despre-teatru-cu-octavian-saiu-arta-care-nu-hiberneaz%C4%83-n/577661806543634/>

<sup>15</sup> Hans-Thies Lehmann, *Teatrul postdramatic*, traducere de Victor Scoradeț, ed. UNITEXT, București, 2009, pp 330-331

