

PERFORMANCE PROVOCATIV, TEATRU PROVOCATIV: INTERACȚIUNE ESTETICĂ

PROVOCATIVE PERFORMANCE, PROVOCATIVE THEATER: AESTHETIC INTERACTION

ANGELINA ROȘCA,

profesor universitar, doctor în studiul artelor,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 792.01

Autorul articolului își îndreaptă privirea spre terenul nestudiat al teatrologiei și anume: spre interacțiunea estetică dintre performance-ul provocativ și teatrul provocativ. Sunt elucidate coordonatele conceptuale ale performance-ului, plasate între astfel de curente artistice, precum: Acționismul, Conceptualismul, Fluxus-ul, Happening-ul. Elementele de artă performativă s-au strecurat demult în teatru. Și nu este vorba doar de o co-prezență într-un act artistic, ci de o interferență. Performance-ul provocativ deposedează artele alternative de coduri distincte. Mai întâi în SUA, apoi în Europa, iar mai apoi în fostul lagăr socialist și pe ex-teritoriul URSS performance-ul cucerește teritoriul teatral. Procesul în cauză se accelerează din momentul în care teatrul dramatic începe să cedeze pozițiile autoritare în favoarea celui post-dramatic. Unele din punctele de suprapunere care uniformizează în arta contemporană performance-ul cu spectacolul sunt urmărite în: strategia idiotismului în practicile provocative; ready-made; corporalitatea; picturalul.

Cuvinte-cheie: Performance (clasic, neobaroc, provocativ), Conceptualism, Fluxus, Acționism, limbaj împrumutat, interacțiune estetică, erou misionar, strategie a idiotismului

The author directs her attention to an yet-understudied area of theatre science, namely the aesthetic interaction between the provocative performance and the provocative theatre. The article sheds light on the conceptual coordinates of the performance placed among such artistic trends as Actionism, Conceptualism, Fluxus and Happening. Elements of performing arts infiltrated into the theatre long ago. And it is not just a co-occurrence within an artistic act, but an interference indeed. The provocative performance dispossesses the alternative arts of their distinct codes. First in the USA, then in Europe and eventually in the former Socialist Camp and the territory of the ex-USSR, the performance conquered the theatrical territory. This process has been accelerating since the dramatic theatre began to yield its positions to the post-dramatic one. Some of the overlapping points, which unite the performance with the spectacle in contemporary art, are followed in: the strategy of idiocy in provocative practices; the ready made; the corporeality; the pictorial.

Keywords: Performance (classic, neo-baroque, provocative), Conceptualism, Fluxus, Actionism, borrowed language, aesthetic interaction, messianic hero, strategy of idiocy

Prin termenul *performance provocativ*¹ este definit fenomenul anilor 90 în Rusia, deoarece *provocativitatea a devenit acea osie pe care se țin acțiunile* acestui gen de performance [1]. Însă, merită de accentuat că oricare performance (clasic, existențial, postmodernist, acționist) și oricare formă alternativă (Happening, Instalații, Video-Art) conțin în sine *provocativitate șocantă* [2]. Evident, *performance-ul provocativ*, supranumit *performance-ul neobarocului postmodernist*, este substanța provocativă pură și concentrată.

Performance-ul reprezintă un sistem flexibil de coordonate a poziționării: între alte arte, între artă și viață, între propriul corp și mediul înconjurător, între estetica ritului și metafizica vieții de zi cu zi, între artă și alte domenii de activitate. Coordonatele conceptuale ale performance-ului sunt situate, în mod special, între astfel de curente artistice, precum Acționismul, Conceptualismul, Fluxus-ul,

1 Performance provine din limba engleză, însemnând prezentare, acțiune. Performance-ul se specializează pe redarea trăirilor, stărilor, fenomenelor socio-psihologice, derivate din procesul comunicării umane. Locul actelor artistice integre și unitare le ocupă în performance acțiunile efemere, evenimentele ce au capacitatea de acțiune directă asupra conștiinței și comportamentului spectatorului. „Performance-ul este genul de artă în care artistul însuși devine operă de artă” [4].

Happening-ul. Focusul artiștilor se deplasează ușor de la o coordonată la alta, condiționând diferite variațiuni de sinteză. Acest caracter este vizibil în imaginea-simbol a trenului din happening-ul lui John Cage *Il treno*².

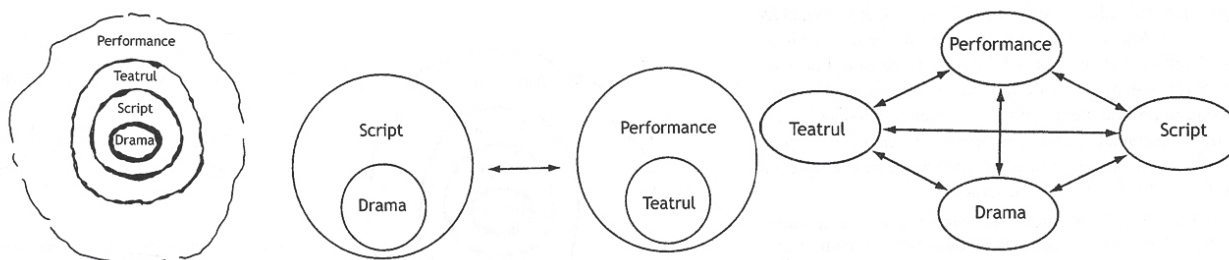


Figura 1: Scheme elaborate de Richard Schechner care explică relația între Performance, Teatru, Script, Dramă.

Performance-ul provocativ deposedează artele alternative de coduri distincte. Mai întâi în SUA, apoi în Europa, iar mai apoi în fostul lagăr socialist și pe ex-teritoriul URSS performance-ul cucerește teritoriul teatral. Procesul în cauză se accelerează din momentul în care teatrul dramatic începe să cedeze pozițiile autoritare în favoarea celui post-dramatic. Nu este deloc o noutate să vezi performance-ul inclus în afișul festivalului de teatru (Artă Contemporană *ГОГОЛЬFEST* din Kiev, *NET* și *Territoria* din Moscova etc.) sau în curriculum-ul Facultății de Teatru. Asta, pentru că elementele de artă performativă demult s-au strecurat în teatru. Șinu este vorba doar de o co-prezență într-un act artistic, ci de o interferență.

Fluctuația masivă și puternică a elementelor în ambele sensuri (performance-spectacol, spectacol-performance) face ca spectatorul niciodată să nu fie sigur la ce fel de act asistă în clipa de față: la unul spectacular sau la unul performativ. Tocmai e cazul experimentelor lui Benas Šarka (compania teatrală independentă *Gliuku Teatras* din Lituania), situate undeva între poezie, teatru și performance. Majoritatea spectacolelor au loc în spații non-teatrale: în stradă sau în clădiri avariate. El nu se arată interesat de piese, în sensul consacrat al cuvântului, preferând să transforme în versiune teatrală/performativă textele poezilor lituanieni: *Kukucio baladės* (*Kukutis Ballads*), *Balti debesu namai* (*The White House Of The Clouds*), *Keafri* (*Carefree*), *Koka kola* (*Coca Cola*), *Linkime pasveikti* (*We Wish You A Speedy Recovery*), *Topor sosi* (*Topor Sosi*). Putem spune că el, de fapt, creează diferite genuri de performance, exprimându-se, în special, prin limbajul corporal.

Unele din punctele de suprapunere, care uniformizează în teatrul contemporan performance-ul cu spectacolul, le vom urmări în cele ce urmează.

Strategia idiotismului în practicile provocative. Specialiștii califică provocativitatea artistului contemporan drept o strategie a idiotismului. Aceasta este îndreptată asupra înfăptuirii „crimei perfecte”. Prin luarea în derâdere a sistemului artistic stabilit se așteaptă moartea acestuia. Eroul performance-ului provocativ, dând dovadă de expresia radicală a gestului artistic și al comportamentului avangardist, se înfățișează în diverse chipuri: Mesia, care se sacrifică „în numele artei contemporane”; eroul național, martirul neamului, care-și asumă păcatele întregului popor; liderul total, care protestează împotriva principiilor artistice moștenite din trecut; artistul agresor, care se năpustește cu energie debordantă asupra oricărei tradiții, ajungând să amenințe chiar cu distrugerea fizică a operelor muzeistice. Altfel spus, strategia idiotismului se anunță ca o alternativă a normei, a rigorilor tradiției. Ea are rol de catalizator al dezvoltării artei contemporane, testând noi idei, forme și tehnologii. Spre exemplificare, putem aduce discursurile schizofrenice: *Golgota Picnic* de Rodrigo Garcia, *Misionarul*

² În orașul Bologna din Italia (26-28 iunie, 1978), Zito Gotti și John Cage au făcut 3 excursii cu trenul pe diferite teme, fiecare din excursii având program aparte, dată, rută, punct de destinație, orar. În diverse stații sunau opere muzicale. Partitura acestui Happening prezenta descrierea întregului proces, susținut de comentarii.

de Oleg Kulik, *Viața cu un idiot* de Andriy Zholdak, *Maica Domnului, alungă-l pe Putin!* de Pussy Riot, *Însemnările unui nebun. Ipoteze* de Aleksandr Bashirov, *Baricada* de Aleksandr Brener, *Troia's Discount* de Stefano Ricci ș.a. Practicile provocative vin să demonstreze ideea că nebunia este mitul timpului nostru, precum tuberculoza a fost mitul secolului XIX. Iar soarta artistului provocativ este *să moară, să-și iasă din minți, să se revolte* [2]. Nebunia, în contextul provocativității, este percepută ca o posibilitate de a scoate arta de sub dominația tradiției și a normei.

Ready-made. Alevtina Kakhidze își plimbă câinele, numit în cinstea lui Marcel Duchamp (performance-ul *Plimbarea cu Duchamp*, Bienala din Kiev *Arsenal 2012*), realizând o parafrază a celebrului ready-made *Fontaine*. Cum se știe, Duchamp lua lucrurile din viața de zi cu zi și făcea din ele artă. La fel și câinele a devenit operă de artă. Mai mult, câinele decidea, alături de stăpână, care dintre lucrările expuse la bienală merită să fie considerate operă de artă. De la scandalosul eveniment, când Marcel Duchamp a expus buda cu inscripția *Fontaine*, și până în prezent, tot soiul de bude, ca element scenografic, se regăsesc în multiple spectacole provocative. Printre ele se numără și spectacolul (*A*)*pollonia*, în regia polonezului Krzysztof Warlikowski – o coproducție: Festival d'Avignon, *Théâtre National de Chaillot* din Paris, *Théâtre de la Place* din Liege, *Comédie de Geneve-Centre Dramatique*, *Théâtre Royal de la Monnaie* din Bruxelles, *Narodowy Stary Teatr Heleny Modrzejewskiej* din Krakowie (2009).

Corporalitatea. În centrul sistemului spectacular/performativ se află *corpul*. Drept mijloc de expresie și material în performance apare corpul, exteriorul, gestică, comportamentul artistului, acesta asumându-și rolul actorului. Performerul este *aici*, încercând să găsească răspunsuri la întrebarea: ce este trupul meu în acest spațiu, în acest timp, în prezența altor persoane? Performerul nu reprezintă nimic, nu exprimă, ci încearcă, prin propriul său trup, să înregistreze o realitate. Anume acest lucru îl realizează în expozițiile sale Pier Paolo Cossa. Corpul acestuia devine Universul însuși, aidoma poeziei lui Apollinaire. În spațiul expozițional se mișcă propriile lui fantasmă: hibrizi și mutanți. Întruchipările *fizice* ale lui Pier Paolo sunt proiectate *live* pe ecranul televizorului sau în imaginea fotografică – ca o dinamică încremenită în statică. Personajele lui se grupează în mod mozaic în jurul dansatorului *butoh* – o aluzie la autor.

Ideologul noului teatru Jerzy Grotowski, în lucrarea *Performerul*, a proclamat interpretul ca o persoană care este angajată în acțiune. Și chiar momentul aparent privat de acțiune poate fi marcat de acțiune. Prin aceasta, performance-ul afișează conexiunea cu dansul tradițional japonez *butoh*, în care, cel mai simplu și fără de pretenții gest, poate deveni punctul de concentrare al energiei magnetice, personalității dansatorului. Iar Hans-Thies Lehmann, autorul cărții *Teatrul post-dramatic*, pune accent pe faptul că, în zona teatrală, căreia i-a consacrat studiul, corpul este absolutizat, devenind unica temă. În sfârșit, trupul *își găsește propria realitate, care nu ne relatează o emoție sau alta, ci, prin însăși prezența sa, „se dezvăluie” ca un loc în care este înscrisă istoria colectivă* [3, p. 14].

Unul dintre cei mai provocativi regizori de teatru, Romeo Castellucci, progresiv și conștient, se deplasează de la teatrul clasic literar spre performance-ul care studiază cu toată atenția natura umană, corpul, creierul și inima omului. Teatrul lui Romeo Castellucci este extrem de fiziologic. Aici totul vorbește despre corpul uman ca instrument principal – plastic, emoțional. Prin corpul actorului regizorul transmite reflecțiile sale asupra lumii, asupra obiectivelor și capacităților omului. Robert Wilson ne mărturisește: *A asculta prin corp și a vorbi prin corp – iată sursa din care eu fac teatru* [4, p. 412].

Una dintre tendințe privește corpul ca o dovadă „scrisă” a interacțiunilor umane. Ea se bazează pe „scrisul corporal” ca o sursă de informație mai sigură. Anume de aici apare textul spectacolului. Un gest artistic de transcendere a structurilor închise prin corporalitate este producția Școlii de Artă Dramatică din Moscova și anume *–Despre omul cu verticalitate*. Lui Boris Yukhananov i-a apărut dorința de a scrie un roman, în care capitolele nu sunt altceva decât hieroglife. Dorința lui s-a împlinit în Laboratorul Regiei Angelice (ЛАР), din momentul în care regizorului i-a reușit să creeze textul scenic prin intermediul descifrării celor 17 exerciții-hieroglife ale gimnasticii lui Butmerov. Provoacă însăși structura, stratificată în manieră postmodernistă a spectacolului care însumează, printre altele: improvizația cuvintelor și mișcărilor; textul scris și jocul fix; comentariul-manifest. Așa se face că în scenă

actorii scriu prin propriile mișcări hieroglifice romanul *Despre omul cu verticalitate*, iar pe ecran, simultan, fug rânduri din manifestul lui Antonin Artaud și al Oksanei Velikolug.

În spectacolul *Maestrul și Margareta* după Bulgakov, regizat de Oskaras Koršunovas³, un ansamblu virtuos din 15 actori justifică spațiul de joc, restrâns în jurul unei mese, creând fascinante și polisemantice combinații caleidoscopice de natură fracturistă. Ele vin să înlocuiască dezvoltarea narațiunii teatrale. Sub fața de masă purpurie, cu spinările încovoiate și capetele orientate spre centru, șed viitorii participanți ai ritualului de hărțuire a scriitorului. Temperamentul interpreților explodează în plastică și trucuri. Impresia de haos este spulberată de voci și gesturi aranjate cu precizie pe pupitrul regizorului. Pe fundalul ecranului roșu – semnal puterii despiritualizate – se pornește conveierul birocratic de transmitere a manuscrisului Maestrului pe cerc închis, traseul manuscrisului neavând nici o evoluție. Într-un ritm bine susținut, figuranții puterii îl bat pe Bezdomnâi (Dainius Gavenonis) cu hârțiile... Se trântesc pe masă și mănâncă câte o bucățică de hârtie... Masa, aidoma roții olarului, folosește personajele ca un material transformator, ba mănându-i în gaură, ba făcându-i să emeargă din ea. Rotirile misterioase ale mesei ni-l înfățișează, la un moment dat, pe Bezdomnâi răstignit ca și Cristos.

În caietul-program al spectacolului *Muller Machine*, în regia lui Kirill Serebrennikov (*Gogol-Centru*, Moscova), vorbitorii sunt numiți actori, iar cei ce acționează nonverbal – performeri. Oamenii dezgoliți sunt obiectele oprimării, nicidecum subiectele acesteia. Doar în corpurile lor nude rezidă acea libertate care indignează și fascinează deopotrivă, care te îndeamnă să le-o răpești. Prin acest procedeu regizorul se revoltă împotriva dictaturii cuvântului care, după cum recurge și din textul lui Heiner Müller, se preface și minte de dragul să supună corpul.

În studiul *Corp: metamorfoze culturale*, Galina Brandt scoate în relief ideea că, treptat, corpul devine acea realitate primară în care actorul/regizorul/spectatorul/privitorul se uită cu atenție, fiind încă incapabil să înțeleagă și să exprime altfel ceea ce corpul deja „cunoaște” despre viața contemporană. Această examinare este, de fapt, o declarație de război propriei corporalității, opticii socio-culturale existente care ne dictează cum să privim, simțim și să percepem corpul nostru. De aici vine interesul nu pentru corpul frumos, „corect”, „permis” din punct de vedere cultural, ci, dimpotrivă, pentru corpul „anormal” – în vârstă, urât, gras, deformat [3, p. 13-14].

Picturalul. Drept rezultat al interferenței susnumite se naște, de exemplu, un astfel de fenomen, precum teatrul pictorului. Savantul rus Viktor Berezkin subliniază că *happening-urile și performance-urile și-au adus contribuția cea mai nemijlocită la apariția teatrului pictorului (nu în mod accidental față de ele această expresie este, de asemenea, adesea folosită – și de către performeri, și de către critici – pentru a desemna feedback-ul acestor forme de creativitate vizuală, cu caracter jucăuș, activ, reprezentativ al teatrului)* [5, p.7].

Printre celebrii făuritori ai teatrului pictorului se află regizorii Tadeusz Kantor, Jozef Szajna, Peter Schumann, Robert Wilson, Jan Fabre. Apreciabile realizări semnaleză în această direcție și Dmitri Krâmov. În formula teatrală anunțată, actorii pun în ecuație fragmente de text și obiecte. Relația cu cele din urmă este una cu totul specială, după cum remarcă și Tadeusz Kantor în al său eseu *Viața Obiectului – materia spectacolului*. Actorii ca și cum au o legătură genetică cu obiectul. Ei creează un gen de *bio-obiect*. Un astfel de *bio-obiect* devin interpreții, practic nedezlipiți de scânduri, din *Visul unei nopți de vară* de W. Shakespeare (reg. Oskaras Koršunovas, *OKT/Vilniaus Miesto Teatras*). Deseori, urmărim în spectacol un conveier de scânduri, în spatele cărora corpurile apar ca și cum decupate: capete, mâini, picioare. Iar în final rămân numai scândurile ce cad aidoma construcțiilor de domino. Spectacolul prezintă o continuă competiție de realizare a dorinței, în care sunt antrenate corpurile eroilor. Toate mișcările lor sunt calculate până la milimetri. Mai puțin calculate, dar mai inspirate apar scenele de cupluri, în special, scena lui Demetrius (Rytis Saladzius) cu Helena (Rasa Samuolytă). Scândura, unicul element

3 Programul de spectacole de la Torino (2006), unde Koršunovas (fondator și conducător al Teatrului *OKT/Vilniaus Miesto Teatras*) s-a învrednicit de Premiul European pentru Noile Realități Teatrale, a inclus două spectacole ale sale: *Simulând victima* de frații Presneakov și *Maestrul și Margareta* după M. Bulgakov.

de decor, neavând conotații suplimentare, este un gen de tabula rasa pentru spectatorii ce urmează să o completeze cu propria lor imaginație. Faptul că legile cândva se scriau anume pe scânduri nu este de neglijat pentru regizor, acesta confruntând în reprezentația sa noțiunile de lege și dragoste.

Îmbinarea imaginii picturale a tehnicii video cu cea teatrală stă la baza spectacolului *Make-up opera*, prezentat de OKT/Vilniaus Miesto Teatras. Regizorii Birute Mar și Oskaras Koršunovas ne fac să înaintăm, ca în jocurile computerizate, prin străzile-tunele ale orașului de cosmetică, zgârie-norii nu sunt altceva decât imense tuburi, sticle, cutii și alte lucruri, prin care rățăcește firea noastră pentru a-și schimba înfățișarea. Călătoria este însoțită de scurtele monologuri (autori: Antanas Kucinskas, Birute Mar) ale unor grupuri de personaje. De câteva ori, la etape cruciale ale vieții, un cutremur dă jos câte o parte din oraș. Cu anii, limitezi produsele cosmetice, iar la sfârșitul vieții vei aplica un singur machiaj – masca morții.

Regizorul polonez Andzej Bubien îngrămădește acțiunile, în spectacolul *Unchiul Vanea* de A.P. Cehov (Teatrul *Wilam Horzyca*), în șirul de semne picturale, cum ar fi pădurea pitică din sacvoiaj, vasele cu lichide multicolore ș.a. Explozia finală, cu răsturnatul căldărilor de apă peste perețiidecorați de Eizbieta Terlikowska cu nenumărate iconițe, fotografii și lumânări, a fost interpretată, după cum se aștepta autorul spectacolului, ca expresia atacului barbarilor roșii asupra spiritualității. Totul este conservat, uscat, prăfuit. Până și aspirațiile, talentul personajelor. Unicul lucru care s-a păstrat proaspăt sunt merele împrăștiate printre frunze, în pătuc, lângă căluțul de lemn, și care încearcă să ne vorbească de energia copilăriei.

În reprezentarea scenică epică, bazată pe mitologia clasică *Mount Olympus/ Muntele Olimp*, (regizorul Jan Fabre), Omul este comparat cu imaginea – de multe ori nici măcar cu personajul din tablou, ci cu pânza. Actorii aplică vopselele pe corpul nud, transformându-l în picturi abstracte. Astfel, producția scenică se înscrie în practicile secolului, când artiștii trec de la experimentele cu pânza la experimentele asupra propriului corp. Corpul se manifestă, ca și în performance, ca un instrument, dar și ca tema operei. Personajul principal al piesei Dionis (actorul Andrew van Ostade) parcă a coborât din tabloul *Bachus* al marelui pictor flamand Peter Paul Rubens. Într-unul dintre episoadele-cheie cu implicarea lui Dionis – o scenă din *Bacantele* de Euripide – slujitoarele cultului se împodobesc cu ciorchine de struguri. Tot aici, bacantele înnebunite aplică pe nefericitul Pentheus bucăți de carne crudă, conferindu-i aspectul de natură moartă.

În concluzie, putem afirma că performance-ul demonstrează capacități enorme de acoperire a noi spații cu o energie debordantă, capabilă să producă răsturnări inimaginabile. Nu în zadar, celebrul regizor Peter Brook consideră performance-ul cel mai fertil, dacă nu și unicul teren de experimentare. Determinarea sistemului de coordonate ne ajută să vedem cum se poziționează performance-ul în universul artistic alternativ și să constatăm că această poziție este cea mai radicală. Pentru că teatrul provocativ se alimentează, în bună măsură, cu realizările performance-ului provocativ, acestuia îi sunt proprii și caracteristicile celui din urmă. Artistul provocativ, și în cazul actului teatral, și în cazul actului performativ, *are sentimentul că regulile sunt doar constrângeri asupra creativității sale; canonul artei este o tiranie, de care trebuie să se elibereze. El trebuie să depășească multe obstacole, printre care se află povara propriului trecut al artei* [6, p.100].

Referințe bibliografice

1. МОРОЗОВА, Е.А. *Provokativnost' v sovremennoj kul'ture*. [online]. [accesat 20.11.2014]. Disponibil: http://www.superinf.ru/view_helpstud.php?id=4191.
2. ГНИРЕНКО, Ю. *Перформанс как явление современного отечественного искусства*. Глава 3: Генезис отечественного перформанса. Перформансы „столичной школы”. [online]. [accesat 18.01.2016]. Disponibil: http://www.gif.ru/texts/txt-gnirenko-diplom3/city_266/fah_348/.
3. БРАНДТ, Г. Тело: культурные метаморфозы. В: *Петербургский театральный журнал*. 2014, № 3 (77), с. 10-14.
4. *Режиссерский театр*. Ред.-сост.: А. Смелянский, О. Егошина. Москва: Московский художественный театр, 2004.
5. БЕРЕЗКИН, В. *Польский театр художника*. Москва: Аграф, 2004.
6. IULIUS, A. *Transgresiuni: Ofensele artei*. București: Vellant, 2008.