

ALTERNATIVA CA GEST ESTETIC

THE ALTERNATIVE AS AESTHETIC GESTURE

ANGELINA ROȘCA-ICHIM¹,doctor în studiul artelor, profesor universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 792.036.4(478)

792.9.02(478)

Ofensiva alternativei teatrale împotriva spațiului artistic închis în canoanele realismului din primul deceniu postcomunist se desfășoară prin dimensiunea ei estetică. Atitudinile alternative, care tot mai mult își fac loc în peisajul scenic al Republicii Moldova, îndeamnă artiștii la căutarea unor noi modele de organizare a teatrelor, a unor noi modalități de creare a spectacolelor, la transcenderea hotarelor dintre arte, la descoperirea spațiilor neconvenționale de joc. Merită, însă, de subliniat că performanțele estetice ale primelor spectacole în traseul evolutiv alternativ susțin agenda politică a timpului. Revoluția în artă și revoluția în societate merg în același pas, învingând cenzura artistică și politică.

Cuvinte-cheie: alternativă, gest estetic, gest provocativ, paradigmă teatrală, formulă estetică, gramatică regizorală postmodernistă, elemente ritualice, formă sincretică

The offensive of the theatrical alternative against the closed artistic space in the canons of the realism of the first postcommunist decade is carried on through its aesthetic dimension. The alternative attitudes, which are increasingly taking place in the scenic landscape of the Republic of Moldova, urge the artists to look for new models of theater organization, new ways of creating performances, to transcend the boundaries between arts, to discover unconventional spaces for playing. It is worth noting, however, that the aesthetic performances of the first shows in the alternative evolutionary route support the political agenda of the time. The revolution in art and the revolution in society go hand in hand, overcoming the artistic and political censorship.

Keywords: alternative, aesthetic gesture, provocative gesture, theatrical paradigm, aesthetic formula, postmodernist direction grammar, ritual elements, syncretic form

Introducere

Alternativa, ca gest estetic, este caracteristică în mod special artei teatrale autohtone din primul deceniu postcomunist. Ea vine să se impună ca un antisistem și un factor activ, care îndeamnă publicul la o alianță, în scopul condamnării manifestărilor nocive din mediul artistic.

Peste teatrele moștenite din fostul regim – cu infrastructură masivă, cu săli între 300 și 800 de locuri și subvenționate complet de către stat – încet, dar sigur se trage cortina istoriei. Ele reprezintă un sistem închis de valori cu tentă muzeistică. Acolo s-a conservat cultul lui Stanislavski și a modelului său artistic revizuit de cenzură prin prisma materialismului dialectic și care a dominat arta teatrală din URSS decenii în șir. Asta face ca figura lui Stanislavski să fie asociată, pe nedrept, cu cea a dictatorului sovietic și să fie supranumită Stanislavski, iar căderea celui de al 4-lea perete în plan artistic (care desparte actorii de public) să producă aceleași emoții ca și căderea zidului Berlinului în plan politic.

Evadarea din realism

Godot eliberatorul. Așa se intitulează culegerea de articole și interviuri semnată de Irina Nechit², consacrată transformărilor în teatrul din Republica Moldova după ce țara își câștigă independența în 1991. Titlul este inspirat din marele gest provocator al scenei RSSM (Teatrul *Lucea-*

1 E-mail: angelina.rosca@amtap.md

2 Nechit, Irina. *Godot eliberatorul. Periplus teatral*. Chișinău: Cartier, 1999. Print.

fărul¹, 1989), care se produce prin spectacolul *Așteptându-l pe Godot* de S. Beckett. Acest Godot urcă pe baricade pentru a-și asuma misiunea avangardei universale din toate timpurile, adică „distrugea violentă a sistemelor estetice, sociale și politice existente” [1 p. 281]. Publicul recepționează arta dizidenței, a contestației prin spectacolul-șoc cu rol de manifest, care semnifică cotitura de la realism spre teatralitate și estetica vahtangoviană. Echipa de creație (proaspeți absolvenți ai Școlii B. Șciukin din Moscova) recurge la o improvizație pe textul lui Beckett. Prin multiplele lazzi interpretii își bat joc de steagul URSS și polemizează (riscând să fie arestați) cu tezele secretarului CC al PCM, N. Bondarciuc, care declară cu vehemență „NU!” grafiei latine, unei noi steme și unui nou imn al unui nou stat.

După asaltul Ministerului de Interne (10.11.1989), în spectacol își fac loc improvizațiile cu rebeliunile de stradă². Estragon (Petru Vutcărau) și Vladimir (Mihai Fusu) sunt niște răătăciți fără memorie. Reprezentația ne cufundă în abisurile conștiinței unui neam. În timp ce locuitorii RSSM scriu cu alfabet chirilic, eroii spectacolului își amintesc chinuitor de un „i” latin pe care-l tot desenează în aer. Astfel ei își aduc aportul la lupta intelectualilor cu realitatea lingvistică deformată³.

Prin această excelență a spiritului novator, Teatrul *Luceafărul* este pe cale de a-și făuri propria alternativă. Însă, tinerii, împinși de imboldul *Get out of your confort zone!*, părăsesc *Luceafărul* și formează în 1990 prima companie independentă de teatru *Valeologie*, iar în 1991 – *Teatrul Eugene Ionesco* (TEI), existând, apoi, mai bine de 15 ani, în spații alternative sau pe scene străine. În fruntea TEI se află Petru Vutcărau, interpretul lui Estragon din acel celebru *Godot*, devenit rege al epatării în spațiul cultural autohton.

Așadar, de anul 1989 este legată revoluția în arta spectacolului din Republica Moldova, dar și începutul ofensivei continue a alternativei împotriva spațiului închis pe toate fronturile: artistic, social, politic. Traversând perioada de tranziție, creatorii tind să fortifice prin operele lor spiritul democratic, să preia experiența Europei de Vest în ce privește crearea societății civile, să schimbe raportul între fenomenele *marginality* și *mainstream*, să aducă în circuitul teatral, altădată dominat de realismul socialist, idei și forme noi.

Susnumitul interpret al celui de-al doilea vagabond din *Godot*, anume Mihai Fusu, se afișează în timp ca figura centrală a mișcării alternative. El este factorul ei constant și durabil, manifestându-se în calitate de generator de idei, însuflețitor, forță motrice și promotor. După stagiul de la *Royal Court Theatre* din Londra (în cadrul programului *Seeding a Network*, 1996), Mihai Fusu aduce în Moldova o formă alternativă de lucru, care consemnează racordarea la modelul occidental al dramaturgului. Astfel, la baza spectacolului *Noi* de la *Luceafărul* stă un scenariu, și nu o piesă. Textul se naște pe loc, în rezultatul unei colaborări vii a regizorului Mihai Fusu cu actorii și cu cel care l-a semnat – Constantin Cheianu. Practic, subiectul scenariului îl dictează însăși istoria noastră, prin care eroul principal rătăcește ca și

1 În 1960 primii absolvenți din cele patru promoții ale studioului moldovenesc din cadrul Școlii Boris Șciukin din Moscova întemeiază la Chișinău Teatrul *Luceafărul*. Școala vahtangoviană pe care au urmat-o la Moscova, le impunea să facă un nou gen de teatru. Epitetele teatralității vahtangoviene, puse în largă circulație, erau teatralitatea „festivă”, teatralitatea „ironică”, teatralitatea „improvizațională”. În scurt timp, *Luceafărul* a devenit epicentrul vieții socio-culturale și pionierul rededeșteptării naționale. Iar profesionalismul acestui teatru l-a făcut celebru în întreg spațiul URSS. În timp, însă, teatrul și-a consumat potențialul novator. Când, în 1985, la *Luceafărul* a venit a treia promoție a șciukiniștilor cu o serie de spectacole, printre care și *Godot*, ei au intrat în conflict cu echipa teatrului, care, în pofida tradițiilor vahtangoviene altădată însușite, copiau realitatea și mimau un joc psihologic fals.

2 Caz fără precedent în URSS de sfidare a fiorosului regim sovietic: la 7 noiembrie în Piața Biruinței (azi Piața Marii Adunări Naționale) a fost blocată parada dedicată revoluției din octombrie 1917 și defilarea prin centrul Chișinăului a tancurilor și tehnicii militare sovietice. La 10 noiembrie 1989 are loc asaltul sediului Ministerului Afacerilor Interne de la Chișinău de către protestatari, care scandează eliberarea celor arestați pe 7 noiembrie. În urma ciocnirilor violente cu milițienii, au rămas zeci de răniți. Evenimentele din noiembrie 1989 au activat puternic mișcarea de eliberare națională (moment de glorie a mișcării de eliberare – ultima paradă militară sovietică).

3 În Uniunea Sovietică autoritățile comuniste au proclamat că limba vorbită de moldoveni este „limba moldovenească”. Alfabetul latin, care fusese folosit pentru scrierea limbii, a fost înlocuit cu o versiune a alfabetului chirilic, derivată din alfabetul rus. La 10 februarie 1941 în Republica Sovietică Socialistă Moldovenească apare legea „Cu privire la trecerea scrisului moldovenesc de la alfabetul latin la alfabetul rus”. La 31 august 1989 apare legea Parlamentului Nr. 3462 „Cu privire la revenirea limbii moldovenești la grafia latină”. La 5 decembrie 2013 Curtea Constituțională din Republica Moldova a decis că limba româna și cea moldovenească sunt identice.

personajul Iosif K. prin procesul inventat de Franz Kafka. În felul acesta, apare germenele teatrului politic (dincolo de dimensiunea socială, acesta posedă și dimensiunea estetică). Acțiunea antinarativă abandonează canoanele aristoteliene, prezentând mai multe episoade, conținutul cărora este definit de evenimentele legate de războiul din Transnistria (1990-1992). Conflictul se axează pe lupta Eroului, interpretat de Vlad Ciobanu, cu Magistrul (Alexandru Josu), acesta fiind întruchiparea puterii. Deși cel din urmă stă ascuns după cortina istoriei, mâna lui în mănușă albă reacționează la toate acțiunile eroului. Când acesta manifestă curaj, este luat la palme, iar când devine inofensiv, este mângâiat. Întreaga țară este asociată în gramatica regizorală cu o sală de operație. Iar scena cu extragerea creierului cetățeanului revoltat de către un grup de chirurghi excentrici face parte din grandiosul show al puterii.

În căutarea spațiilor alternative

Teatrul coboară de pe pedestal. Iese din clădirea oficială în căutarea spațiilor alternative. Mai mult ca atât, iese din propriul spațiu artistic pentru a șterge hotarele dintre artă și viață. În 1997, Mihai Fusu fondează, iar apoi devine directorul Centrului de Arte *Coliseum*. Primul performance are loc la Călărași pe 25 august 1997 în cadrul Taberei de Dramaturgie. Aceasta este organizată de Ministerul Culturii, Centrul de Arte *Coliseum* și Fundația SOROS. La Tabără participă dramaturgi, regizori, actori, studenți din Republica Moldova și din România. În această ordine de idei, Constantin Cheianu menționează: „În secțiunea spectacole, după idei ale dramaturgilor, unul din momentele cele mai interesante ale taberei a fost lucrul la spectacolul *Visuri* realizat de Mihai Fusu, după o idee sau, mai bine zis, un vis al Angelinei Roșca. Spectacolul conceput de cei doi se întemeia pe îmbinarea unor imagini filmate cu reprezentația scenică. La realizarea spectacolului, în special, a secvențelor filmate, și-au dat concursul aproape toți cei șaptezeci de participanți ai taberei (inclusiv invitatul special din Oladna, Guy Sonen)” [2 p. 5]. Procesul de repetiții a fost secundat de un work-shop – *Tehnica Laban*, condus de Guy Sonen. Esența acestei tehnici Sonen o explică în felul următor: „Studiind mișcarea, Rudolf von Laban a înțeles că ea este alcătuită din trei dimensiuni: spațiul, timpul, puterea. Timpul produce ritmul, spațiul dă direcția, puterea asigură mișcarea. Toate acestea au fost reunite într-un sistem de notare a mișcărilor, numit sistemul Laban, iar pe baza lui a luat naștere tehnica Laban, pe care autorul a testat-o în diverse balet. Rudolf von Laban i-a ajutat pe balerini să se elibereze de canoanele academice” [3 p. 6]. În baza acestei tehnici, Sonen organizează o impresionantă procesiune ritualică, care dă contur dimensiunii metafizice a performance-ului. Aproape 70 de figuranți, cu lumânările în mâini, răzbat prin întunericul pădurii în mod ceremonial, mișcându-se ritmic și articulând sunete stranii (**Figura 1**). Ei trăiesc emoții puternice într-o nouă formulă a teatrului oniric de orientare artaudiană. Spectatorii devin, ad hoc, participanți la procesiunea funerară și martori ai vieții de dincolo a eroilor interpretați de Nelly Cozaru, Vladimir Zaiuc, Galina Danilov. Zdruncinatoare sunt imaginile cadavrelor însângerate expuse într-un tractor și surprinse de cameramanul Anatol Durbală (**Figura 2**).

Un alt performance, *Mowgli*, este realizat de Mihai Fusu cu studenții lui de la actorie, în mai multe spații din pădurea de lângă satul Bahmut, la 27 august 1998. El marchează rezultatul Taberei Internaționale de Vară organizate de Centrul de Arte *Coliseum* în colaborare cu Universitatea de Arte din Chișinău (actuala Academie de Muzică, Teatru și Arte Plastice), Alianța Franceză din Republica Moldova și Ministerul Culturii din Croația. Improvizarea pe marginea subiectului *Mowgli* de R. Kypling a reunit într-o formă sincretică arta actorului, coregrafia și mișcarea scenică. Proiectul în cauză are doi coautori – coregraful Kilina Cremona (Franța) vine cu o bogată experiență de 17 ani acumulată la New York în domeniul dansului contemporan, iar Nikolai Kazmin, discipolul profesorului universitar Andrei Drozdin, lucrează în spiritul catedrei de mișcare scenică din cadrul Școlii *Boris Șciukin* din Moscova. Interpreții sunt îndemnați să intre în situația lui Mowgli, care se familiarizează cu animalele, însușindu-și comportamentul acestora. Ei caută momentele organice de transfigurare a păsării în lup, a lupului în maimuță ș.a.m.d., precum și modalitățile de materializare a însuși spiritului junglei. Spectatorii umblă prin pădure, încercând să descopere scene din viața animalelor, care fac demonstrație de spirit descătușat.



Figura 1. Performance-ul *Visuri* de Angelina Roșca, regie – Mihai Fusu.



Figura 2. Performance-ul *Visuri* de Angelina Roșca, regie – Mihai Fusu.

Deschiderea spre noile coduri estetice

În această perioadă teatrele cu forma organizatorico-juridică de întreprindere de stat constituie, practic, unicul furnizor de servicii din domeniul artei dramatice. Numărul lor crește. Pe lângă teatrele de stat deja enumerate, în această perioadă la Chișinău mai apar: Teatrul Epic de Etnografie și Folclor *Ion Creangă* (1989), Centrul de Cultură și Artă *Ginta Latină* (1989), *Teatrul Satiricus „Ion Luca Caragiale”* (1990), *Teatrul Eugene Ionesco* (1991), *Teatrul Municipal de Păpuși Guguță* (1992), *Teatrul Național Mihai Eminescu* (1994). Creatorii injectează în ele spiritul alternativ, producând sinteze bogate ale esteticii vahtangoviene cu ideile lui Antonin Artaud, Gordon Craig, Adolphe Appia, Bertolt Brecht, Vsevolod Meyerhold, Serghei Eisenstein, Eugene Ionesco, Iurii Liubimov, Liviu Ciulei, Andrei Șerban, Silviu Purcărete etc.

Sistemul, până acum închis al formelor tradiționale (spectacol, mono-spectacol, spectacol de estradă, spectacol cu păpuși), se deschide spre noile coduri estetice și noi configurații teatrale (teatrul vizual, non-verbal, teatru dans). În producțiile inovative există un mixaj de semne, valențe transcendente, elemente ritualice, gramatici regizorale absurde și postmoderniste. Spre exemplificare, numim producțiile: rock opera *Miorița* după balada populară cu același nume (regie Veaceslav Madan); *Legături primejdioase* după Choderlos de Laclos, *Un veac de singurătate* de Gabriel Garcia Marquez, *Hamlet* de William Shakespeare, *Anna Karenina* după Lev Tolstoi (regie Alexandru Vasilache); *Cântăreața cheală* de Eugene Ionesco (regie Petru Vutcărău), *Regele moare* de Eugene Ionesco (regie Petru Vutcărău și Mihai Fusu), *Don Juan* de Benoit Vitse, *Macbett* de Eugene Ionesco (regie Mihai Fusu) ș.a. „În teatrul postmodernist, – susține Dorina Khalil-Butucioac, – prevalează noile utilizări ale spațiului de joc, codificările vizuale, estomparea unor granițe dintre specii, meta-teatrul, meditațiile, gestualitatea, ritmul, tonul, actorul, ca temă și personaj principal, textul folosit doar ca material pentru fundație, spectatorul, ca parte a reprezentației etc.” [4 pp. 66-67]. Primatul cuvântului în teatru este din ce în ce mai neglijat. Prioritate i se dă non-verbalității. O montare radicală în acest sens este *Amadeus*, realizată de Sandu Vasilache la Teatrul Național *Mihai Eminescu* fără niciun cuvânt, doar prin expresie corporală.

În felul acesta, prin exploatarea sistemică a noilor formule artistice, se produce schimbarea principiilor înrădăcinate. Metoda acțiunilor fizice elaborată de Stanislavski nu mai este esențială în crearea spectacolului. Conceptul teatrului de autor cedează locul celui al teatrului de regizor. Se înfăptuiește schimbarea paradigmei de la teatrul dramatic la teatrul post-dramatic.

Eforturile alternative ale creatorilor demonstrează entuziasm, creativitate și energie. Unii din ei își asumă benevol riscul de a fi arestați pentru manifestările sale curajoase în condițiile vitrege când cenzura artistică și cea politică încă mai sunt viguroase. Cu toate acestea, ei nu reușesc să pună capăt epocii teatrale cu modelul artistic și cel organizatoric de tip sovietic chiar din prima perioadă de tranziție. E adevărat, că și în societate vechiul sistem amenință cu reîntronarea. Aceș-

ti factori condiționează schimbarea strategiei teatrale, transformând ulterior *alternativa, ca gest estetic*, în *alternativa, ca gest politic*. Teatralitatea savuroasă a esteticii vahtangoviene le-a facilitat artiștilor ascensiunea pe filiera politicului. În unison cu marele regizor rus Iuri Liubimov, vahtangovienii din Republica Moldova consideră că teatralitatea și carnavalescul sunt cele mai bune vehicule ale teatrului politic.

Concluzii

Așadar, primul deceniu postcomunist decurge sub semnul alternativei estetice. Există o particularitate extrem de importantă în această tendință. Chiar dacă arta scenică s-a concentrat pe căutări estetice, ea a fost receptivă la imperativele societății și, prin impactul asupra unui public numeros, din varii pături sociale, a contribuit la schimbarea climatului politic din țară. În cele mai fericite cazuri (în plus la cele numite deja, menționăm: *Revizorul* de Nikolai Gogol, *Chirița în provincie* de Vasile Alecsandri regizate de Petru Vutcărău), vedem teatrul de artă cu atitudine socială, unde esteticul cu politicul se întrepătrund și se intercondiționează.

Referințe bibliografice

1. SCHECHNER, R. *Performance: Introducere și teorie*. București: UNITEXT, 2009. ISBN 978-973- 8129-45-0.
2. CHEIANU, C. *Visuri*. Catalogul Taberei de Dramaturgie organizată de Ministerul Culturii, Centrul de Arte Coliseum și Fundația SOROS. 15 aug., 1997. Chișinău: Combinatul Poligrafic, 1997.
3. SONEN, G. *Tehnica Laban*. Catalogul Taberei de Dramaturgie organizată de Ministerul Culturii, Centrul de Arte Coliseum și Fundația SOROS. 15 aug., 1997. Chișinău: Combinatul Poligrafic, 1997.
4. KHALIL-BUTUCIOAC, D. *Dramaturgia națională din anii'90 în (con)textul postmodernismului*. Chișinău: Epigraf, 2020. ISBN 978-9975-60-377-5.