

Departamentul de Cercetare

Caietele Bibliotecii UNATC

volumul 3/nr. 3/2010

PRINCIPII ALE MANIPULĂRII ÎN TEATRU

Lucrare de licență de ALINA EPÎNGEAC



UNATC PRESS
ISSN 2065 – 7455

Caietele Bibliotecii UNATC

2010

*Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică
“I.L. Caragiale” București*

Centrul de Cercetare al Facultății de Teatru

Caietele Bibliotecii UNATC – nr. 3

Proiect: lect.univ.dr. Mihaela Bețiu & conf.univ.dr. Carmen Stanciu

betiumihaela@yahoo.com

ISSN: 2065 – 7455

PRINCIPII ALE MANIPULĂRII ÎN TEATRU

de ALINA EPÎNGEAC

**Lucrare de licență decernată cu premiul pentru Teatrologie
și coordonată de lect. univ. dr Ana-Maria Nistor.
Alina Epîngeac a câștigat, de asemenea, și
Premiul pentru Management cultural.**

CUPRINS

Argument 2 și cu 2 fac 4 (sau5)

Capitolul I Premisele manipulării în teatru

- 1.1 Comunic ca să manipulez sau manipulez ca să comunic?
- 1.2 Teatrul-Templu, spectatorii-adepti
- 1.3 Interesul altruist și manipularea morală

Capitolul II Manipularea – o artă veche de când teatrul

- 2.1 Grecia antică. Amfiteatrul ca spațiu al catharsisului controlat
- 2.2 Teatrul latin. „Pâine și circ” – rețeta stabilității unui Imperiu
- 2.3 Evul Mediu. Spectacolul religiei pe înțelesul tuturor
- 2.4 Teatrul elisabetan. Plătește-mă ca să mă dau în spectacol!
- 2.5 Clasicismul francez. Statul (și arta) sunt eu
- 2.6 Iluminismul. Burghezul urcă pe scenă
- 2.7 Naturalismul. Felia de viață ca nouă propunere de trăire a teatrului
- 2.8 Secolul XX. Măria Sa, Regizorul

Capitolul III Parcursul manipulării în teatru

- 3.1 Relația paternă dintre autor și piesă
- 3.2 Regizorul – „Marele Păpușar”
- 3.3 Împlinirea dorinței de a fi manipulat

Capitolul IV Studiu de caz. Manipularea cu o mie de fețe

Personajele lui Shakespeare

- 4.1 Prospero – arta magică a manipulării inteligente
- 4.2 Richard III – puterea de seducție a răului
- 4.3 Polonius – omul interesului
- 4.4 Rosalinda – iubirea ca antidot al minciunii

Capitolul V Studiu de caz.

Spectacole și personalități regizorale

- 5.1 Faust – cum m-am lăsat dus de mână spre Iad de către „homo-porcus”
- 5.2 Macbeth – beția sonoră
- 5.3 Thomas Ostermeier – Nora-Tomb Raider și Hamlet-DJ
- 5.4 Yuri Kordonski – discreția care te cucerește

Concluzii Farmecul discret al manipulării

Bibliografie

2 și cu 2 fac 4 (sau 5)

– Ai preferat să fii dement, să fii o minoritate de un singur individ. Ți-aduci aminte ce ai scris în jurnalul tău: „Libertatea înseamnă libertatea de a spune că doi și cu doi fac patru.”?

– Da, răspunde Winston.

O'Brien își ridică mână stângă, ținând-o cu exteriorul spre Winston, cu degetul mare ascuns în plamă, iar celelalte patru răsfirate.

– Câte degete îți arăt eu acum, Winston?

– Patru.

– Și dacă Noi îți spunem că nu sunt patru, ci sunt cinci, atunci câte îți arăt?

– Tot patru.

Ultimul cuvânt i se înecă într-un spasm de durere.

– Patru! Cinci! Patru! Oricâte vrei, numai oprește durere asta!

George Orwell

„O mie nouă sute optzeci și patru”

Eram în clasa a zecea când am văzut filmul; peste două săptămâni deja citisem romanul de trei ori. Distopia lui Orwell mi-a arătat că nu doar creierul, ci și sufletul poate fi „curățat” prin mijloace radicale de manipulare. *Poți să iubești la comandă.* Această perspectivă sumbră a modificat ceva în modul meu jovial și lejer de a privi lumea. Chiar dacă doar în pagină, această oroare era posibilă.

De atunci am asociat termenul de manipulare cu cele de tortură și mutilare. Iar astăzi nu trece o zi fără să te simți manipulat. Deși nu aplec urechea la teorii ale conspirației și sunt suficient de orgolioasă încât să mă cred infailibilă în fața atacurilor psihotronice, sunt dese ocaziile când acționez în virtutea intereselor altora care știu să îmi livreze o poveste verosimilă. Am obosit să fiu suspicioasă și mă tem că starea de alertă și atenția bănuitoare mă vor face să nu mai văd frumosul din oameni. Și e păcat.

Cum teatrul e locul meu de siguranță, adăpostul meu în fața vicisitudinilor, am căutat în el și speranța că există totuși o latură ameliorată a unui fenomen atât de viclean. Nici de data aceasta nu am fost dezamăgită. Manipularea există în teatru, așa cum există în orice domeniu. Deosebirea este aceea că, în cazul teatrului, cel manipulat are la fel de multe de câștigat precum cel care îl manipulează.

La teatru nu iubești la comandă și ești liber să spui că doi și cu doi fac patru. În teatru, a fi o minoritate, chiar unul singur, *nu* te face nebun!

I. PREMISELE MANIPULĂRII ÎN TEATRU

Manipularea este o artă. Reprezintă acțiunea prin care un actor social este determinat să gândească și/sau să acționeze într-un mod compatibil cu interesele inițiatorului, prin utilizarea unor tehnici de persuasiune. Dincolo de percepția generalizată a propagandei și a manipulării nocive, sensul acestui termen nu trebuie automat asimilat cu efecte dăunătoare. În cazul de față nu este vorba despre nicio intoxicare, distorsionare a adevărului sau dezinformare. Nu este obligatoriu ca cel care manipulează să aibă interese de ordin meschin și nici ca cel manipulat să acționeze în consecință, contrar interesului propriu. „Până să existe ziarele, televiziunile, radiourile și cinematografele care să direcționeze cetățeanul au fost templele, scribii, artiștii ambulanți și monumentele, legendele și miturile.”¹

În cazul artei, al teatrului în special, cel care manipulează nu este un călău ostil, iar subiectului supus manipulării, spectatorul, nu i se propune altceva decât aderarea la o interpretare condusă a unei opere, la un crez estetic. Cea mai rea intenție de care poate fi suspectat un creator este dorința de a fi acceptat și aprobat într-o măsură cât mai mare și de un public cât mai larg. *Narcisismul*, aceasta ar fi cea mai gravă acuză care i se poate aduce aceluia care manipulează prin teatru.

1.1 Comunic ca să manipulez sau manipulez ca să comunic?

„Orice comunicare este o încercare de a influența. Comunicarea urmărește într-adevăr să transmită un sens (al unei idei sau situații, al unui fenomen, etc.), ceea ce nu se poate realiza fără influențare. Influențarea este consubstanțială comunicării. A comunica și a influența formează una și aceeași acțiune.”². Așadar, dacă suntem de acord cu instanța comunicării prin teatru, și cum deja am convenit că manipularea în acest caz nu este una cu consecințe drastice, ci mai degrabă influențare la nivel de empatizare, avem premisele necesare acestui parcurs.

¹ Teodorescu, Bogdan – „Cinci milenii de manipulare”, Tritonic, București, 2008, pag 361

² Mucchielli, Alex – „Arta de a influența-Analiza tehnicilor de manipulare”, Polirom, Iași, 2002, pag 191

Cu fiecare situație de comunicare *apare fenomenul influențării reciproce* între conlocutori. Acesta nu se bazează în mod definitiv și exclusiv pe puterea de convingere a cuvântului. Influența se produce prin construirea unei lumi de obiecte cognitive pentru cel care va fi influențat. Arta manipulatorului constă în construirea anterioară a unei lumi de obiecte a căror punere în relație îl va conduce pe cel vizat de el la concluzia dorită. Influențarea este mai degrabă un fenomen de mediere, în care ambii participanți construiesc împreună o situație comună de referință, obiectele cognitive ale acestora permițând producerea efectului final scontat.

„Nu prea știu ce înseamnă realitatea. Fiecare o percepe într-o manieră diferită. Ceea ce eu cred că e realitate nu e și realitatea altuia. Realitatea e o experiență individuală.”³, declară unul dintre cei mai importanți scriitori contemporani, António Lobo Antunes. În același sens, citatul din romanul „O mie nouă sute optzeci și patru” al lui George Orwell este la fel de legitim: „Libertatea este aceea de a spune că 2 și cu 2 fac 4. Dacă acest lucru este permis, restul vine de la sine.”⁴. Așadar *realitatea este relativă, iar libertatea elementară*. Deși pare antinomică (relativitatea realității pare a oferi și alte soluții ale banalei operații matematice), punerea în relație a celor două concepte constituie eșafodajul pentru necesitatea manipulării prin teatru. Odată ce spectatorul are nevoie de satisfacerea unui *orizont de așteptare* pe care singur și-l conturează, singur intră în convenție și împreună cu biletul își cumpără și dreptul de a fi manipulat (iluzionat). Ca și artistul, spectatorul este la rândul său egoist, însă de această dată sensul este acela de cumpărător în poziția de a primi articolul cerut.

Relația dintre artist și spectator nu este în niciun caz una de subordonare în care unul îl determină pe celălalt să acționeze contrar intereselor sale. Singura acțiune posibilă la care poate fi îndemnat spectatorul este aceea de a reveni în sala de teatru. Relația este mai curând un parteneriat care se bazează pe nevoia de exprimare a artistului care vrea să fie confirmat de publicul a cărui dorință este aceea de a fi „mințit” frumos pentru două ore.

³ Antunes, António Lobo – „Realitatea e o experiență individuală” (interviu luat de Matei Martin) în *Dilemateca* nr. 37, p.77, iunie 2009

⁴ Orwell, George – „O mie nouă sute optzeci și patru”, Biblioteca Polirom, Iași, 2002

în teatru, relaționăm, cel puțin la nivel senzorial (vizual, auditiv, olfactiv), cu ceilalți spectatori. Formăm o comunitate.

3. Cei prezenți au, cel puțin teoretic, același orizont de așteptare: vor să asculte, să vadă, să se delecteze, să se emoționeze, să participe, chiar și în mod pasiv, să fie martorii aceluiași eveniment.
4. Spațiul în sine, arhitectura specifică teatrului: foyerul, sala de spectacol, scena, cortina, întunericul sălii. Toate sunt elemente care creează convenția statutului de spectator.
5. Proximitatea actului artistic și timpul prezent de desfășurare al evenimentelor de pe scenă. Pe durata spectacolului se creează o buclă temporală și spațială, iar realitatea exterioară este suspendată în favoarea timpului ficțional și spațiului scenic.
6. Spectacol unic și interpretări multiple, diferite de la un spectator la altul și de la un public la altul.

Similitudinea cu actul religios este evidentă. Deși ritualul este unul de tip social și cultural, are aceleași atuuri cu cel sacru. Așadar, puterea de seducție a teatrului, desprinsă de la bun început din ritual, se manifestă nemijlocit în primul rând prin condițiile spațiale și de adeziune pe care le oferă. Teatrul, ca și religia, nu este nevoit să ducă o muncă de convingere asiduă pentru a capta spectatorul. Odată ce acesta alege să vină la teatru, drumul este pe jumătate parcurs. Această minimă condiție fiind îndeplinită, teatrul nu va dezamăgi în mod radical; așteptările spectatorului sunt satisfăcute într-o măsură mai mare sau mai mică, dar niciodată înșelate definitiv.

Fascinația actului artistic, sentimentul participării la un eveniment special și plasarea spectatorului într-o convenție pe care o acceptă din clipa în care a decis să meargă la teatru, fac în așa fel încât, odată ce iese din sală, să aibă o *atitudine* legată de spectacol. Spectatorul indiferent este foarte rar, dacă nu inexistent. Chiar și reacția primară „Mi-a plăcut/ Nu mi-a plăcut” denotă o poziționare clară în raport cu ceea ce a văzut.

Spre deosebire de alte forme ale culturii, spectatorul de teatru nu e manipulat să vină în sală. Reclama, promovarea, captarea publicului nu sunt aceleași ca în cazul produselor de consum în care, indiferent de calitatea produsului, ești nevoit mai întâi să investești în imagine. Cel mai bun mijloc de popularizare al unui spectacol rămâne contactul dintre *foștii spectatori* și *spectatorii potențiali*. Odată demarat, acest tobogan de impresii face ca rulajul să continue.

1.3 Interesul altruist și manipularea morală

Ca orice concept care presupune și un sens peiorativ, manipularea trebuie supusă unei analize etice. Cu toate că deja am stabilit natura manipulării la care este supus spectatorul de teatru, pentru a aduce un argument în plus în favoarea sa, mă opresc asupra factorului moral conținut de mecanismul pe care îl descriu. Atâta timp cât repercursiunile nu sunt grave și nu îl lezează pe cel manipulat, lucrurile par clare.

Semne de întrebare se ridică însă în privința legitimității manipulatorului. Cine îi certifică dreptul de a manipula? Aș spune că însuși spectatorul care optează să vadă spectacolul. Dincolo de asta, credoul artistic pe care îl expune prin spectacol este argument *in nuce*. Artistul e un Don Quijote care în numele idealului, al ideii, își ia aliații cei mai utili în lupta cu morile de vânt. Manipulatorul este la fel de „fioros” precum Hídalgoul lui Cervantes.

„Cât despre libertatea subiectivă, ne-am putea închipui că unele persoane vor profita de faptul că sunt libere, în timp ce altele nu vor fi deloc sau vor fi într-o mai mică măsură. Dimpotrivă, autonomia nu este un concept distributiv și nu se poate împlini pe cont propriu. În mod empatic, putem afirma că, în acest sens, o persoană nu poate fi liberă decât dacă toate persoanele care aparțin aceleiași comunități sunt libere în egală măsură.”⁶ Spectatorul e la fel de dependent de artist pe cât e și artistul de spectator.

Interesul pentru spectator face ca suspiciunile unei etici inadecvate să dispară. În măsura în care este egoist, artistul este la fel de darnic. Oferă seară de seară satisfacție publicului. În raport cu spectatorii, orgoliul profesional pierde teren față de marea bucurie de a face bucurie. „A dăruii înseamnă plăcerea de a face plăcere, imaginându-ți plăcerea celui care primește cadouri; înseamnă să alegi, să investești timp, să-ți ieși din obișnuințe, să-l gândești pe celălalt ca subiect: este exact contrariul uitării.”⁷ Nu poți să crezi egocentric, doar pentru plăcerea ta. Valoarea, în orice caz, derivă dintr-un cu totul alt gen de raportare la celălalt. Artiștii care văd publicul ca pe partenerul lor și nu îl subapreciază pot manipula într-o mai mare măsură decât cei indiferenți. Dorința lor de a oferi spectatorilor un produs dezirabil îi face să uziteze toate mijloacele de convingere pe care le au la îndemână. Ceilalți, interesați doar de satisfacerea propriului ego, uită care este de fapt finalitatea artei lor și nu se

⁶ Habermas, Jürgen – „Etica discursului și problema adevărului”, Art, București, 2008, pag. 21

⁷ Adorno, Theodor W. – „Minima moralia”, Editura Art, București, 2007, pag. 53

mai preocupă de componenta „hipnotică” pe care spectacolul trebuie să o conțină.

Atâta timp cât ținta este fixată asupra publicului, inevitabil procesul de manipulare va demara de la sine. Arta înscenării presupune o doză variabilă de vanitate care se manifestă tocmai prin dorința de a fi confirmat de cei cărora le prezinți rezultatul muncii tale. Toți artiștii își iubesc opera, capitalul sufletesc investit îl depășește pe cel material, iar satisfacția se supune aceluiași raport. Manipularea în domeniul artistic oferă avantaje pentru ambii participanți, în cazul în care manipulatorul știe să o folosească la potențial maxim, în interesul celui pe care îl manipulează și nu doar pe post de camuflaj al propriilor frustrări.

II. MANIPULAREA - O ARTĂ VECHĂ DE CÂND TEATRUL

Plecând de la premisele manipulării ca element constitutiv al instanței comunicării, în mod necesar, teatrul, în evoluția sa, conține într-o proporție variabilă pârghiile acestui principiu. Fie că vorbim de manipulare la nivel social, religios, politic sau chiar estetic, de-a lungul timpului, impactul asupra spectatorilor, vizat prin spectacolul de teatru specific fiecărei perioade, se subordonează unui obiectiv clar. Cu mai multă sau mai puțină ostentație, forma pe care teatrul o îmbracă în secole este definitivată și de interesele celor care atestă forma respectivă ca fiind justă. Nu intenționez să știrbesc cu nimic valoarea artistică a variilor curente și nici *autonomia artei teatrale* în spațiul creativității, însă din punct de vedere social (până în secolul XX teatrul a fost cea mai socială dintre arte), măcar la nivel de intenție, orientarea publicului către anumite comportamente a fost un deziderat.

2.1 Grecia antică. Amfiteatrul ca spațiu al catharsisului controlat

Germanii teatrului stau în ceremoniile religioase. De la bun început ritualul și procesiunea, masca și impersonarea stau laolaltă și concentrează în jurul lor întreaga comunitate. Odată ce se trece de la forma de beatitudine bahică la cea organizată – serbările (Micile și Marile Dyonisii), accentul nu mai cade doar pe venerație oarbă și transă personală, ci întreg conceptul se generalizează; se trece de la individ la statutul de *cetățean* – certificarea privilegiului de a aparține Cetății. „În Grecia, spectacolul avea aspectul unei îmbinări între ceremonia religioasă și manifestația populară, păstrând cu alte cuvinte, caracterul sacru al serbărilor dyonisiace, alături de un interes reîmprospătat pentru elementul profan și poetic creator, reprezentat de suprapunerile culturale și populare.”⁸

Finalitatea actului artistic (catharsisul) era construită minuțios; structura amfiteatrelor nu era întâmplătoare, la fel și amplasarea, momentul zilei, durata, subiectele pieselor prezentate, costumele, sonoritatea, organizarea celor șapte zile ale serbării. Forma de pânză, structura de sector de cerc, capacitatea ofertantă și ambientul dat de relief fac în așa fel încât amfiteatrul să rămână cel mai performant spațiu de joc în ceea ce privește *concentrarea*

⁸ Pandolfi, Vito – „Istoria teatrului universal” vol. 1, Meridiane, București, 1971, pag. 42

energiilor. Spiritul de apartenență la comunitate și exercitarea privilegiului de a fi cetățean sunt puse în valoare la potențial maxim într-un astfel de loc.



Purificarea pe care o presupune catharsisul, prin milă și groază, este și ea una dirijată. Odată eliminat caracterul arbitrar și inoculată ideea de necesitate a unei receptări unitare a mesajului, spectatorului i se oferea de la bun început motivația de a asista la un asemenea act. Apoi, prin subiectele aduse pe scenă, prin personajele de rang înalt confruntate cu orori în cele mai diverse situații mai bine spus, e clar că se dorea obținerea unui sentiment general de umilință și teamă în fața destinului hotărât de zei și totdată față de legile cetății. Omul, lipsit de atributele eroului, se vede automat nevoit să se supună, din moment ce eroii înșiși nu pot ține piept forțelor care li se opun. *Puterea exemplului* este poate cea mai mare din istoria teatrului, iar demonstrația este clară - pleacă de la miturile a căror greutate este certificată de tradiție și se concretizează într-un spațiu anume conceput, într-un context bine ales.

2.2 Teatrul latin. „Pâine și circ” – rețeta stabilității unui Imperiu



Importat pe filieră grecească, Teatrul latin adaptează mecanismele elenilor la specificul local. Din punct de vedere al spațiului, arena circulară nu mai caută să adune energii, să focalizeze, ci pur și simplu să reunească un număr cât mai mare de oameni. Liniile nu mai sunt deschise spre natură, ci integrate unui peisaj urban, iar materialele brute și încărcate de istorie sunt înlocuite de unele care să asigure confort și lux. Accentul cade de această dată nu pe emoția interioară individuală generalizată, ci pe *exteriorizarea emoției* într-un context controlabil. Imperiul Roman reunea popoare, teritorii vaste și culturi neunitare pe care trebuia să le aducă la un numitor comun tocmai pentru a le putea supune acelorași legi. Pluralismul cultural este cel care stă la baza conceptului de spectacol latin.

Violența imaginilor, virulența situațiilor și potența personajelor, toate aceste elemente vin pe fondul unui public pestriț alcătuit din rândurile unui popor trecut prin războaie, care nu se extaziază în fața unui peisaj și nu se emoționează doar prin sugestionare. Cultura latină prin excelență este una *vizuală*, spre deosebire de cea elenă orientată spre receptarea auditivă. Așadar, forța latentă, amenințarea la adresa puterii, nu mai este doar una care presupune nesupunere față de legi și zei, ci una potențial distructivă: revolta.

Prin intermediul spectacolelor, fie ele de teatru sau lupte cu gladiatori și animale, vulgului i se oferă supapa prin care să elimine în mod organizat ceea ce astăzi am numi „energie negativă”, stresul acumulat. Violența se degajă în doze homeopate, iar eventuala ură este canalizată într-o direcție favorabilă. Echivalentul contemporan al efectului tipului de spectacol latin este spectacolul sportiv al fotbalului devenit fenomen de masă.

2.3 Evul Mediu. Spectacolul religiei pe înțelesul tuturor

Evul Mediu este cel care schimbă autoritatea; societatea politeistă și supusă legilor cetății este înlocuită în spațiul european de instanța supremă: Dumnezeu. Reprezentantul direct al divinității, Biserica văzută ca instituție înainte de toate, este cea care face regulile jocului. Arta teatrală se dovedise o amenințare redutabilă la învățăturile de credință; Sfântul Ciprian este un acuzator vehement al imoralității spectacolelor de teatru: „Aruncați-vă privirea asupra teatrului: veți vedea acolo lucruri demne de milă și întru totul rușionase. Tregedia se mândrește cu reprezentarea crimelor trecute (...) o femeie care poate s-a dus neprihănită la Comedie, se întoarce de acolo desfrânată. De altminteri, în ce măsură ținutele necuviincioase ale Farsorilor sunt capabile să corupă moravurile și să ațâțe viciile...”⁹.

Spectacolele medievale sunt concepute perfect antitetice cu depravarea din teatru amendată de Biserică. Singurul tip de spectacol care face notă discordantă ar fi farsa. În rest, o gamă largă de spectacole de la drama liturgică la miracole și mistere se subordonează direct învățăturilor sfinte. Primul pas important a fost *deschiderea* spre în-afară: piețele. Slujba de duminică nu mai era rezervată doar privilegiaților din biserică, ci transpusă în spectacol pe înțelesul tuturor; trecătorul devine spectator, iar în cadrul festivităților, procesiunea transformă martorul pasiv în participant.

Un important aspect în eșafodajul spectacolului din Evul Mediu îl reprezintă orientarea spre *alegorie* care devine un mod de gândire. Omul se raportează recurent la divinitate și își conștientizează natura duală, se plasează între cer și pământ. Pe acest teren Biserica își clădește autoritatea și oferă spre a fi înscenate episoade și pilde din Vechiul și Noul Testament. Ce poate fi mai elocvent decât alăturarea fizică a binomului Rai-Iad pe o

⁹ În Tonitza-Iordache Michaela, Banu George – „Arta Teatrului”, Nemira, București, 2004, pag. 94

singură platformă? La aceasta se adaugă și implicarea amatorilor în realizarea spectacolelor. Actorii erau însăși meșteșugarii din bresle și nu actori specializați.



„Sensul faptelor prezentate este filosofic și moralizator. În spatele evenimentelor se caută pilde, exemple de comportament demne de urmat. (...) Complexitatea umană, căldura sufletească, zecile de amănunte adăugate evenimentelor biblice sporesc posibilitatea de a înțelege a oamenilor simpli și accesibilitatea problemelor tratate.”¹⁰ În cazul spectacolului medieval, lucrurile stau foarte clar din punct de vedere al manipulării. Nu mai este vorba de ambient spațial sau de precauții de ordin politic, ci de îndoctrinare religioasă, de educare într-un sens bine definit. Faptul că Liturghia se mulează pe posibilitățile de înțelegere ale enoriașilor și că ritualul slujbei include dialogul dintre preot și cor nu este întâmplător, ci o consecință punctuală a tendinței de înlesnire a receptării mesajului.

¹⁰ Berlogea, Ileana – „Teatrul Medieval european”, Meridiane, București, 1970, pag.57

2.4 Teatrul elisabetan. Plătește-mă ca să mă dau în spectacol!

Un caz interesant din punct de vedere al manipulării îl oferă perioada Renașterii engleze. Evident interesele Monarhiei și ale Bisericii în administrarea libertății se păstrează, însă aspectul asupra căruia vreau să mă opresc este unul care ține mai degrabă de domeniul marketingului; momirea spectatorului, plătitor de bilet de această dată și fidelizarea lui. În condițiile în care concurența nu era una de neglijat, conducătorii de trupe trebuiau să se dovedească abili atât în obținerea unui Lord protector și a unui spațiu de joc, cât și în satisfacerea gustului publicului.

Stereotipurile privind fastul și somptuozitatea reprezentațiilor teatrale nu sunt conforme cu realitatea acelei perioade. Dimpotrivă chiar, atmosfera era una animată, dominată de o mulțime gălăgioasă și veselă care trebuia distrată. Locul de desfășurare era hanul în care se stătea în picioare, se bea și se mânca. Se întâmpla ca spectacolul să nu fie plăcut, caz indezirabil în care spectatorii aruncau sticle și fluierau. Ce e de făcut într-o astfel de situație? Nimic mai simplu: oferi plătitorilor de bilet ce vor să vadă: fie o farsă comică, fie alt spectacol. Puterea de adaptare la gustul publicului, nevoia de acțiune alimentată perpetuu și interesul pentru personaje și povești erau motorul oricărui spectacol.



E ușor de imaginat atmosfera de dinaintea spectacolului. Între două slujbe trompeții sunau, iar în imediata vecinătate a bisericilor care tocmai se goleau, hanul se umplea. Se consuma bere și se fuma tutun în lulea de clei. Ritualul nu mai păstrează nimic din sacralitatea Antichității și a Evului Mediu, ci este unul cotidian, orientat spre interesele imediate ale unei clase sociale în plină afirmare (burghezia) care trebuie câștigată drept client.

Manipularea este mult mai la vedere, tocmai pentru că nu vizează un comportament social sau religios, ci unul mai curând economic, tocmai pentru că interesul nu mai era doar unul artistic, ci și material. Astfel, relația dintre manipulator și cel manipulat este una echitabilă, întrucât eu, artistul, te conving să plătești ca să îmi vezi spectacolul (al meu și nu al concurenței), iar tu, spectatorul, primești ceea ce ți se promite în schimbul prețului biletului. Avantajul este că poți opta (într-un mod nu foarte civilizată, e adevărat) să vezi până la capăt spectacolul sau să îl schimbi cu unul care să îți fie pe plac.

2.5 Clasicismul francez. Statul (și arta) sunt eu

Ludovic al XIV-lea, monarhul reprezentativ pentru perioada Clasicismului francez este cunoscut de mulți ca Regele Soare, însă tot mai puțini îl citează în cunoștință de cauză; „*L'État c'est moi!*”. Aceste trei cuvinte surprind cât se poate de relevant starea de fapt în care teatrul rămâne în istorie prin Corneille, Racine și Molière. „Firește că interdependența dintre monarhie și cultură se realiza aproape întotdeauna printr-o subordonare a culturii. (...) O consecință frapantă a fost dominația poeticilor clasice, a preceptelor lui Aristotel și Horațiu, privite nu pe planul oportunității și al posibilităților pentru care fuseseră elaborate de către autorii lor, ci ca norme ce izvorau din însuși principiul autorității și, în plus, interpretate cu o rigoare scolastică. Libertatea de creație a trebuit să se supună unor reguli și măsuri rigide. Opinia publică și critică persista în a judeca operele după respectarea acestor criterii.”¹¹

Arta se vedea încorsetată tocmai pentru a servi autoritarismului monarhic, iar insubordonarea presupunea un risc asumat. Însuși conceptul de *l'honnette home* pe care îl impune Clasicismul este în conformitate cu interesele puterii. Prin însăși ideea de regulă, arta era dirijată și condusă într-o direcție

¹¹ Pandolfi, Vito – „Istoria teatrului universal”, vol. 2, Meridiane, București, 1971, pag. 179

voit controlată. Nu se acționează subtil, nu e loc pentru salvarea aparențelor, ci pur și simplu cel care conduce are dreptul de a postula chiar și legitimitatea artei. Ca un spectacol să fie apreciat trebuia să placă unei singure persoane: Regelui.



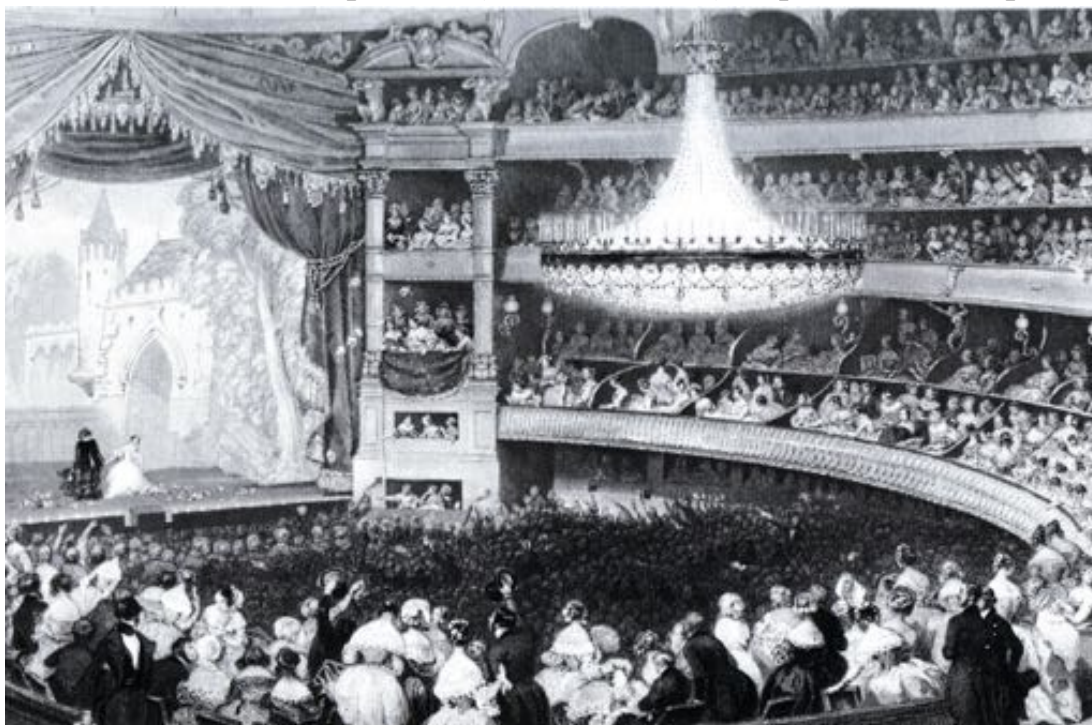
2.6 Iluminismul. Burghezul urcă pe scenă

Odată cu asimilarea critică a Clasicismului, Iluminismul introduce o nouă variabilă în ecuația artei spectacolului: rațiunea. Acum, spectacolul

eliberat de canoanele restrictive își reia funcția dublă pe care i-o atribuisese Horatiu: *miscere utile cum dulci*. De această dată, educarea este una în sens estetic prin care se urmărește rafinarea burgheziei. Personajele de pe scenă nu mai au statură de eroi, nu mai au caracter exemplar, ci satisfac dorința clasei aflate în ascensiune de a se regăsi ea însăși pe rampă.

„Drama poate fi așadar, în același timp un tablou interesant, pentru că în ea vor putea apărea toate condițiile umane; un tablou moral, pentru că în cadrul lui probitatea morală poate și trebuie să-și dicteze legile; un tablou al ridicolului și, încă în așa fel zugrăvit, încât numai viciul singur îi va purta trăsăturile; un tablou vesel, pentru că virtutea, după ce va depăși câteva obstacole, se va bucura de o izbândă deplină; în sfârșit un tablou al secolului pentru că virtuțile, viciile și caracterele vor fi în esență cele ale zilei și ale țării.”¹². Burghezul egoist și dornic de afirmare primește la teatru exact portretul său robot pe care îl recunoaște și de care este mândru.

Teatrul egalizează conștiințele pentru că ne iluzionăm la fel, indiferent de clasa socială. Știu că ce văd pe scenă nu e real și tocmai de aceea mă pot detașa și savura nu doar o poveste (ca în Clasicism), ci povestea unui personaj



ușor recognoscibil în societate. Iluzia însă ține de domeniul fascinației

¹² Louis Sebastian Mercier, în Tonitza-Iordache Michaela, Banu George – „Arta Teatrului”, Nemira, București, 2004, pag. 150

teatrului, de puterea sa de seducție. În acest răstimp forța de a convinge a teatrului a fost înlesnită de substratul social aflat în tranziție. Era sensibil mai ușor să plăci atâta timp cât tu erai cel care forma gustul unei întregi clase sociale.

Cutia italiană și *trompe l'oeil*-ul sunt doar forma exterioară pe care o îmbracă un întreg concept al artei în Iluminism. Spectatorul vrea să se iluzioneze, e suficient de narcisist pentru a fi gata să își admire viciile pe scenă și atât de avid de emancipare încât să accepte să fie educat prin teatru.

2.7 Naturalismul. Felia de viață ca nouă propunere de trăire a teatrului

Înainte ca în secolul XX regizorul să devină conștiința supremă în spectacolul de teatru, ultimul curent artistic în care se resimte o vagă manipulare de ordin social este Naturalismul. Tendința este ceva mai bine camuflată decât în cazul curentelor anterioare, însă prin programul estetic pe care îl propune poartă și această dimensiune. Este vorba despre iluzia unei vieți perfectibile. E un paradox ca tocmai felia de viață și jocul în fața celui de-al patrulea perete să aibă ca efect reversul a ceea ce își propuneau. Nu este însă un nonsens, pentru că, la nivel artistic, iluzia a fost anulată. Mai curând fac referire la efectul asupra spectatorului care iese din sală, cel care recunoaște copia 1/1 a vieții pe scenă și care o percepe astfel ca fiind reproductibilă.

viza acest
din
teatrul e un
vivant în



Intenția nu
efect, însă
moment ce
segment
mod clar

conștiința spectatorului e condusă spre receptarea evenimentelor ca fiind plauzibile și în viața reală. E simplu de dedus impactul psihologic asupra unui public obișnuit cu acceptarea unei convenții, care vine la teatru pentru a se iluziona. Nu e ușor de dat la o parte reflexul spectatorului care va căuta doza de originalitate din actul artistic. Și dacă ea nu există în mod evident o va recepta din substratul propunerii.

Emile Zola amenda în lucrarea sa „*Naturalismul în Teatru*” prezența a două morale antitetice în teatrul pe care îl dorea schimbat, un soi de minciună tacit acceptată: îmi văd viciile sancționate pe scenă, însă în viața reală societatea se prefacă că nu le observă. Nu cred că Naturalismul a reușit să evite această discrepanță între ceea ce afișează membrii unei comunități și felul în care acționează în spațiul privat. La nivel de receptare însă, a condus spectatorul într-o zonă în care era pus în situația de a analiza, de a se confrunta cu realitatea scoasă din context și arătată de la înălțimea scenei.



2.8 Secolul XX. Măria Sa, Regizorul

Până în acest punct funcția teatrului a alternat între loisir și educație, ritual și iluzie. Odată cu apariția regizorului-creator, teatrul își revendică dreptul de a fi artă pentru artă. De mai bine de o sută de ani asistăm la o „*dictatură regizorală*” care conduce ostilitățile, indiferent de numele artistului respectiv. Ca pondere, numele celor mai puternice personalități teatrale sunt cele ale directorilor de scenă; de la Appia și Craig la Peter Brook, de la Artaud la Brecht și de la Stanislavski la Grotowski, arta teatrală a primit, într-un interval relativ scurt de timp raportat la scara istoriei, modalități de exprimare care se desfășoară pe un evantai cât se poate de generos.

Nu de puține ori piesele s-au dovedit pretexte demne de a servi un crez estetic. Reinterpretarea textelor clasice și inovațiile tehnice fac din regizor, înainte de toate, un adevărat Magister. Având potența de a ordona și deopotrivă capacitatea sintezei, regizorul este în spectacol asemeni lui Prospero pe insulă. Are bine stabilită finalitatea și construiește din detalii parcursul just. Totul se subordonează voinței sale estetice, iar spectatorul este confruntat cu provocarea de a adera la același înțeles al artei. Dincolo de judecata primară „*Îmi place/ Nu îmi place*” și de aprobarea poveștii în sine, ești pus în situația de a legitima personalitatea artistică a creatorului spectacolului la care ai asistat.

Prin mijloacele sale de expresie, prin arta sa în fond, regizorul orchestrează spectacolul în așa fel încât la ieșirea din sală publicului să nu îi rămână indiferentă viziunea în ansamblul său. Manipularea este una strict *intelectuală*: sunt sau nu de acord, estetic vorbind, cu propunerea făcută de regizor. Cred sau nu povestea spusă astfel. Maniera, metoda de montare este personală. Dintre toate profesiile artistice din domeniul teatral, cea de regizor este ca mai narcisistă. Deși actorul este considerat a fi exhibiționist, el este cel care apare în fața publicului, atâta timp cât nu este cabotin, el nu se arată pe sine, ci personajul interpretat. Nu își expune gândurile proprii, cuvintele sunt ale autorului, iar conceptul este rezultatul însușirii indicațiilor primite de la regizor. Este purtătorul unui mesaj, al unui text și al unei viziuni regizorale. Regizorul este liber să pună în scenă concepțiile sale. Îi conduce pe actori către un mod de joc unitar și creează coerența parcursului. Regizorul se arată mai mult pe sine prin spectacol decât o face actorul prin rol.

Manipularea exercitată de regizor are dublă țintă: pe de o parte actorii (echipa artistică), iar pe de alta spectatorii. Cu fiecare spectacol mai adaugă un argument și construiește o pledoarie cât mai solidă în favoarea formei sale estetice. Montez „Hamlet” așa cum îl văd eu și chiar dacă nu e general valabil, este „Hamlet”-ul meu și asta atestă posibilitatea ca acesta și nu altul să fie cel just.

III. PARCURSUL MANIPULĂRII ÎN TEATRU

Spectacolul de teatru, la nivel de receptare de către spectator, este o interpretare de gradul al patrulea. Textul este suportul poveștii pe care autorul vrea să o spună. Apoi regizorul alege să monteze textul respectiv și îl reconfigurează în termenii spectacolului pe care la rândul său îl propune publicului. Actorii filtrează conceptul regizoral și își asumă interpretarea personajelor într-o doză de subiectivitate care variază de la caz la caz, și abia apoi tu ca spectator primești un produs finit pe care ești invitat să-l treci prin propriul sistem de valori, de orice natură ar fi acestea.

Acest circuit al piesei este în imediată legătură cu modificarea intenției inițiale datorată etapelor care compun spectacolul în sine. Dramaturgul poate declara „Piesa mea este despre iubire”. Regizorul însă are opțiunea de a face un spectacol care să vorbească despre gelozie, la fel cum eu ca spectator ies din sală convins că am asistat la un spectacol despre alienarea individului în secolul XXI. Niciuna dintre percepții nu este eronată. Teatrul nu lucrează doar cu instrumentele unei științe exacte; le utilizează și pe acestea până într-un anumit punct, însă atunci când vine vorba de sensibilitatea și experiența de viață a fiecărui individ care se confruntă cu spectacolul, lucrurile nu se judecă doar în termeni de corect/greșit.

Dar dacă fiecare înțelege ce vrea/ poate, atunci unde intervine manipularea? Există o zicală, destul de amară, care spune că libertatea mea începe unde se termină libertatea ta. Așa stau lucrurile și în ceea ce-l privește pe spectatorul de teatru. El este cea din urmă za a lanțului. La el ajunge *imaginea interpretată*, filtrată, povestită cu mijloace special alese, nu foarte fidelă și mai ales pusă într-un raport stabilit: artistul pe scenă și spectatorul în sală; el în lumina reflectoarelor, iar tu în întuneric. În mod paradoxal, în cazul teatrului, la fel de manipulat este și cel care se află la polul opus: autorul. Cel care generează spectacolul și cel care îl primește sunt cei mai fragili din punct de vedere al opțiunii. sunt cele mai bune subiecte ce pot fi supuse mecanismului de manipulare.

3.1 Relația paternă dintre autor și piesă

În mod cert, primul cuvânt îi aparține autorului. Orice piesă, pusă în pagină, conține pe lângă povestea personajelor și gândul pe care cel care a scris-o vrea să-l transmită într-o formă artistică. La primul nivel, textul dramatic se confruntă cu același tip de receptare ca orice operă literară. Lectura personală nu este cu nimic mai subiectivă decât cea a unui roman sau a unei proze scurte. Dacă actul artistic s-ar rezuma doar la citirea piesei, atunci nu ar mai fi vorba de un întreg parcurs al manipulării, ci de o relație binară autor-lector. Scopul final al teatrului este însă acela de a fi jucat pe scenă. Doar când se concretizează într-un spectacol, textul dramatic încetează să mai fie literatură și se transformă într-o artă autonomă.

Așadar, prima etapă în care autorul este pus în situația de a fi manipulat este aceea a structurării operei. Strict din punct de vedere literar, dramaturgia are specificul ei, reguli care sunt de dorit a fi respectate. Autorul, de la bun început trebuie să își concentreze ideile în dialog, să creeze acțiune și să renunțe la descrieri. Autonomia sa este relativ redusă în comparație cu cea a romancierului care își ia libertatea de a explica pe oricâte pagini. Didascaliile pe care dramaturgul le are la dispoziție nu pot ocupa un spațiu amplu în economia piesei. Ceea ce scria Umberto Eco cu privire la caracterul laconic al operelor ficționale se aplică perfect la textul dramatic: „Acum însă aș dori să spun că orice ficțiune este, în chip necesar și fatal, rapidă, pentru că – de vreme ce construiește o lume, cu întâmplările și personajele ei – despre lumea aceea nu poate spune totul. Vorbește în treacăt, iar pentru rest îi cere cititorului să colaboreze umplând o serie de spații goale. De altfel, așa cum am mai scris, fiecui text este o mașină leneșă care îi cere cititorului să facă o parte din munca ei. Ar fi groaznic ca un text să spună tot ceea ce destinatarul lui ar trebui să înțeleagă: nu s-ar mai sfârși niciodată.”¹³

Cu cât indicațiile din partea autorului sunt mai lapidare, cu atât mai mare este libertatea regizorului. Cititorul de piese este o raritate. În afara celor implicați în domeniul teatral, este greu de presupus că există o comunitate altfel decât restrânsă a celor care își iau ca lectură piese de teatru. Astfel, destinatarul direct al operei scrise este regizorul. Doar trecând prin mâna lui destinul cuvintelor scrise pe hârtie se poate împlini într-un spectacol care să fie prezentat publicului.

¹³ Eco, Umberto – „Șase plimbări prin pădurea narativă”, Pontica, 2006, pag. 7

Aceast prim nivel al adaptării mesajului este cel mai puțin dăunător. Structura nu este atât de restrictivă pe cât pare, iar alegerea autorului de a scrie o piesă și nu o schiță este în mod clar una liberă. Autorul este mai puțin manipulat de formă, decât este forma (textul) de către terții participanți care acționează asupra sa. Interesant este faptul că, deși se vede în poziția de a își lăsa textul și mesajul remodelate de echipa artistică a eventualului spectacol, autorul are și el pretenția de a manipula publicul. „Motivul pentru care cineva scrie o piesă este în primul rând acela că dorește să influențeze prin ea publicul. Nu scrii pentru tine, pentru actori sau pentru regizor. O faci pentru că vrei să acționezi într-un fel asupra spectatorilor.”¹⁴, o spune Lee Blessing, un reputat dramaturg american contemporan. Iată că „victima” nu este atât de inocentă și neajutorată pe cât tindeam să cred la început. Intenția este aceeași, egoul la fel de percutant, dezavantajul său este însă acela că mijlocul de exprimare este scrisul. Fixarea între două coperte nu e la fel de generoasă ca spectacolul care este perfectibil de la o repetiție la alta și de la o seară la alta.

3.2 Regizorul – „Marele Păpușar”

Dacă pornim de la ideea că cititorul prin excelență al unei piese este regizorul, e bine să stabilim de la început felul în care el relaționează cu textul pe care alege să îl monteze sau nu. Înainte de toate, raportul este unul de subordonare: textul nu îl domină pe cititor, ci este supus analizei. Aceasta presupune un orizont mai larg decât simpla interpretare subiectivă. Lăsând la o parte povestea și felul în care a fost spusă, personajele, limbajul, mesajul, regizorul trebuie să decodifice lectura și în alt sens: e adecvată parcursului meu estetic, se pliază pe limbajul meu scenic, e oportună montarea ei acum, ce vreau eu să spun cu ea...?

Regizorul nu va fi niciodată *Citiroul-Model* în sensul dat de Umberto Eco termenului: „un cititor-tip pe care textul nu numai că-l prevede ca pe un colaborator, dar pe care și caută să-l creeze.”¹⁵ Regizorul nu va fi niciodată manipulat de text. În fond, el este Marele Manipulator și de aceea va fi mereu Cititor empiric: „poate citi în multe feluri și nu există nicio lege care să-i impună cum anume să citească, pentru că adesea folosește textul ca pe un ambalaj pentru propriile-i pasiuni, care pot proveni din exteriorul textului, sau pe care textul i le poate stârni în mod întâmplător.”¹⁶ Corelațiile pe care un

¹⁴ <http://www.vcu.edu/arts/playwriting/pointattack.html>

¹⁵ Eco, Umberto – „Șase plimbări prin pădurea narativă”, Pontica, 2006, pag. 15

¹⁶ Ibidem

regizor le face în raport cu piesa pe care tocmai a citit-o sunt strict la latitudinea sa.

Reinterpretarea majoră are loc exact în această etapă, când cel care semnează regia spectacolului hotărăște în primul rând de ce îl montează, scopul și mesajul precis pe care vrea să îl transmită publicului. Autorul se dizolvă odată cu textul pe care l-a scris, iar ideile sale sunt asimilate de acest sediu general al conceptului: regizorul. Există situații în care o piesă este aleasă spre a fi montată exprès pentru a demonstra contrariul premiselor sale – o veritabilă metodă de reducere la absurd aplicată în numele îmbogățirii artistice. Nimic condamabil; ne aflăm pe un teren atât de ofertant, încât singurele reguli care tronează rămân acelea formulate de Aristotel: verosimilitatea și necesitatea. Rămâne ca talentul și priceperea regizorului să găsească metoda justă de a susține ideea și de a ne convinge de legitimitatea ei.

După ce textul a suferit pe „masa de operații” o intervenție atât estetică dar și fiziologică, este timpul pentru confruntarea cu „vehiculele” care îl vor duce către destinația finală: repetițiile cu actorii. Bineînțeles, tot regizorul este cel care decide în ansamblu, care trasează firul roșu, însă de data aceasta în limbajul profesional specific. Mulți actori mi-au spus că ei vor să fie îndrumați, preferă o libertate moderată, bine controlată de cel care este răspunzător de întreg parcursul. Nu o dată am auzit un actor spunând: „Eu sunt ocupat cu rolul meu, cu scenele mele, regizorul trebuie să dea cheia unitară, să armonizeze tot ce se întâmplă pe scenă”. În relație cu regizorul, actorii își dozează cu mai multă atenție egoismul artistic și se lasă ușor convinși de nota în care trebuie să își interpreteze personajul.

Lectura actorilor se desfășoară deja în limitele stabilite de regizor. Influențarea lor de către regizor este necesară, de ea depinde coerența montării. Pentru a acționa în direcția propusă este nevoie de „indulgență” din partea trupei și de putere de convingere din partea regizorului. Explicațiile circulă într-un singur sens, iar coordonatele pe care se desfășoară căutarea fiecărui personaj în parte trebuie bine denișate, pentru ca mai apoi să fie asimilate într-o creație consistentă. Actorul își este sieși instrument, însă gama în care utilizează instrumentul trebuie să fie aceeași cu a partenerilor; cea pe care o impune regizorul.

Indicațiile sunt de natură să clarifice fiecare partitură în parte. Actorii nu trebuie puși în situația de a reproduce gesturi sau tonuri, ci odată ce de la o replică la alta se lămuresc *intențiile* personajului, se pot demara *acțiunile*. Ei

vor să fie seduși de regizor, au nevoie de mintea limpede care să îi conducă, nu de dublarea voinței proprii și nici de un model pe care să îl imite. Libertatea lor nu începe acolo unde se termină cea a regizorului, ci acolo unde o întâlnește.

3.3 Împlinirea dorinței de a fi manipulat

Piesa a fost scrisă, regizorul a montat spectacolul, actorii și-au asumat personajele, decorul e ridicat pe scenă, biletele s-au epuizat... Seara premierei. Din această enumerare, evident, lipsește factorul cheie: publicul. Componenta indispensabilă actului teatral și totodată punctul nevralgic al dezbaterii mele. Odată ce publicul intră în scenă, manipularea poate începe.

Indiferent dacă vorbim despre o montare clasică sau una neconvențională, scopul este același: împlinirea așteptărilor celor care au optat să vină în seara respectivă la teatru. Spectatorul vrea să fie iluzionat, vine în întâmpinarea artistului. Eficiența ține doar de măiestria celor de pe scenă, de talentul lor și de claritatea tezei estetice pe care regizorul o desfășoară prin spectacol. Fie pur tehnic sau emoțional, spectatorul vine la teatru ca să fie impresionat, vrea să aibă ce admira. Terenul pe care are loc lupta de convingere este unul favorabil.

Există o serie întreagă de spectatori care se lasă ușor păcăliți. Spun păcăliți pentru că nu de fiecare dată valoarea artistică a produsului final este reflectată de reacția publicului. Există multe ambalaje frumoase care pot convinge spectatorul venit în sala de teatru cu un orizont de așteptare strâmt. Depinde de echipa artistică dacă mizează doar pe aceștia sau își asumă riscul de a concura cu gustul artistic rafinat al spectatorilor mai pretențioși. Este știut faptul că încă din faza de proiect se stabilește publicul țintă. Cu cât teza estetică este mai elaborată, cu atât numărul spectatorilor potențiali restrânge aria la ceea ce se numește „nișă”. Niciun spectacol nu se poate adresa publicului la modul general. Criteriul de selecție trebuie să existe. Apoi, odată cu rutina, cu consumarea unui număr X de reprezentații, succesul de la premieră se va diminua și el. Nu vorbesc așadar despre posibilitățile multiple pe care peisajul teatral mi le oferă, ci mă rezum strict la cazul ideal în care spectacol își întâlnește publicul ideal.

Fiind create toate premisele pentru ca mesajul pe care vreau să îl transmit să fie receptat ca atare, care sunt totuși șansele ca acest lucru să se întâmple? Ca în orice situație de comunicare, există factori externi care pot determina reușita sau eșecul actului. Lucrurile se complică și mai mult fiind

vorba despre un receptor alcătuit din 100, 200, 300,...1000 de indivizi. Măsurile de precauție se dovedesc a fi utile. Abia acum intervine manipularea cu bună știință. Iar asta nu înseamnă constrângerea violentă a spectatorului. Înseamnă să creez un spectacol cu un eșafodaj puternic, cu un mesaj unitar, ușor de încasat, asamblat din totalitatea scenelor a căror rezolvare converge spre înlesnirea receptării mesajului respectiv. Înlănțuirea scenelor, simbolurile pe care aleg să le folosesc, cromatica, sonoritatea, mirosurile din spectacol, interpretarea actorilor, coerența personajelor, toate sunt puse în slujba publicului. Prin spectacol arăt viziunea mea asupra unui text, optez clar ce vreau să arăt prin spectacol. Regizorul nu ține o conferință de presă în care să explice cum vede el montat „*Romeo și Julieta*”, ci montează textul respectiv și se exprimă prin spectacol.

Dacă publicul iese din sală și nu are nevoie de lămuriri pentru a adera la propunerea primită, manipularea a funcționat. Iată cum decurge procesul influențării; deloc meschin și în niciun caz opresiv.

IV. STUDIUL DE CAZ. MANIPULAREA CU O MIE DE FEȚE. PERSONAJELE LUI SHAKESPEARE

Dincolo de dimensiunea sa reprezentativă, teatrul înseamnă și text. Îmi pare just ca exemplele concrete de manipulare conținută de arta dramatică să plece exact din același punct ca orice montare. Și cum concizia mă obligă să aleg doar o mostră din bogăția de posibile cazuri din dramaturgia universală, mă voi opri la cel mai ofertant autor: Shakespeare. Da, și în acest domeniu William Shakespeare este sursa cea mai potrivită. La el am găsit o gamă largă de intenții de influențare și de manipulare grosolane. Personajele sale, în marea lor majoritate, fie se lasă manipulate, sunt păcălite, fermecate, fie caută cu abilitate mijloace de a îi controla pe ceilalți, înșală sau mint cu dezinvoltură la adăpostul inteligenței.

În tragedii, mai evident decât oriunde, interesul politic sau cel personal țese intrigi bazate pe puterea de a controla, de a convinge și pe puterea de seducție asupra celuilalt. Iago, Lady Macbeth, Pindarus, Edmund, Iachimo, toate aceste personaje sunt carismatice; acțiunile lor au ca suport un plan bine construit, iar determinarea vine în completarea atuurilor pe care le dețin. În comedii, lumea populată de nebuni înțelepți, de servitori ageri la minte, spiriduși, personaje cu identitate voalată e pe cât de ambiguă pe atât de plină de substanță. Lui Malvolio i se joacă o farsă și la final e singurul pierzător, cele două cupluri din „Visul unei nopți de vară” își împart dragostea după bunul plac al unui Puck distrat și pus pe șotii, Ducele din „Măsură pentru măsură”, deghizat fiind, hotărăște destine, Catarina e îmblânzită prin mijloace nu dintre cele mai ortodoxe de Petruchio, iar în „Comedia erorilor” destinul se complică și se limpezește după bunul plac.

Am trecut în revistă doar unele dintre cele mai reprezentative aspecte privind manipularea pe care le-am găsit în piesele lui Shakespeare. Cu siguranță cele mai interesante și mai ofertante sunt însă următoarele patru personaje cărora vreau să le acord o atenție sporită: Prospero, Richard III, Polonius și Rosalinda.

4.1 Prospero - arta magică a manipulării inteligente

Pe marginea piesei „Furtuna” s-au făcut multiple speculații; există interpretări și reinterprețări și este până astăzi, alături de „Hamlet”, cea mai complexă piesă a lui Shakespeare, din punct de vedere al mesajului. Cel mai des o întâlnim sub sintagma „Testamentul lui Shakespeare”, iar pe de altă parte este inclusă în rândul feerilor. Prospero a fost de multe ori perceput ca un bătrân înțelept, blând și iertător. Se trece ușor cu vederea peste atitudinea sa față de Caliban și Ariel și, de asemenea, îi sunt ameliorate toate acțiunile datorită circumstanțelor atenuante conferite de ipostaza de victimă. Este adevărat, Prospero a fost nedreptăți în mod indiscutabil, a fost o victimă în primă fază, însă această fațetă a personajului face parte doar din istoria piesei și nu din acțiunea concretă.

Odată ce ne aflăm pe o insulă - un spațiu eminent restrictiv și închis, iar Prospero este cel care o stăpânește, în mod necesar se instaurează o ierarhie. Ierarhie ce îl are în vârf tocmai pe el. Ca orice conducător, nu poate fi unilateral și bun în mod absolut. Pentru a conduce este nevoie de autoritate, iar aceasta îi este garantată de poziția privilegiată de învățat. Atât Caliban cât și Ariel sunt supușii lui asupra cărora își exercită drepturile de conducător. El manipulează prin cunoaștere. Are atuuri evidente atât în raport cu Caliban (superioritatea civilizației în primul rând) cât și cu Ariel (simțul datoriei pe care acesta îl are față de el în urma eliberării).

Prospero este un conducător utopic care depășește modelele, exemplele reale de conducători din istorie. Este un tiran ameliorat care stăpânește prin știință: „Dar nu uita să-i iei hârtoagele, căci fără ele e-un tont cum sunt și eu și nici un duh nu-l mai ascultă.”¹⁷ Prospero poate fi văzut ca un Big Brother al insulei, dacă îmi e permisă comparația cu personajul din romanul „O mie nouă sute opzeci și patru” al lui George Orwell. E cel care vede și controlează tot ce se întâmplă pe insulă, nu un Demiurg, ci un supraveghetor. Nu acționează, ci ordonă altora să o facă (el nu ar fi putut isca furtuna și nici nu își poate schimba înfățișarea, însă Ariel poate) și, mai mult, este manipulator, e adevărat fără a face rău, chiar și în relația cu fiica sa Miranda (pregătește în amănunt întâlnirea dintre ea și Ferdinand: mai întâi i-l arată pe Caliban

¹⁷ Shakespeare, William: „Furtuna”, Ed. de Stat pentru Literatură și Artă, 1959, București

pentru ca impactul vederii lui Ferdinand, primul bărbat pe care îl vede în afară de propriul tată și Caliban, să fie hotărâtor) pentru că acesta este scopul final al lui Prospero: răzbunarea pentru surghiun prin terifierea ritualică la care sunt supuși Alonso, Sebastian și Antonio este doar o primă fază, pentru că încununarea răzbunării sale este nunta dintre Ferdinand și Miranda care devine atât conducătoarea Milanului, fiind urmașa lui Prospero, ducele legitim și totodată și a Neapolelui, prin căsătoria cu Ferdinand, moștenitorul lui Alonso. Iată un portret deloc idealizat al lui Prospero, dimpotrivă, unul cel puțin original, la care am aderat, tocmai pentru că nu găsesc nimic feeric în „Furtuna” (în afară de rezultatele acțiunilor lui Ariel care provoacă furtuni, se metamorfozează etc., prezența spiritelor și a scenei cu Iris, Ceres și Junona - Actul IV, Scena I), ci mai degrabă o dramă psihologică sau politică.

„*Prospero nu e neapărat Shakespeare.*”, o afirma cu toată tăria David Esrig. Ce m-a frapat însă în discursul său este convingerea că Prospero rămâne pe insulă. Argumentul a fost acela că, dacă într-adevăr „Furtuna” este testamentul lui Shakespeare, înseamnă că Shakespeare nu avea o părere prea bună despre oameni – consideră că mârșăvia umană nu este ameliorabilă. Vede în Shakespeare un sceptic, dacă nu cumva chiar un pesimist. „*Shakespeare nu îi prea iubește pe oameni*”, spunea David Esrig în cadrul atelierului susținut la UNATC în 2008.

4.2 Richard III – puterea de seducție a răului

Richard III, așa cum l-a imaginat Shakespeare, este personajul din teatru care dorește cel mai mult puterea, mai mult chiar decât Macbeth. El este încarnarea dorinței erotice de putere, a răului absolut, iar scopul său e unul personal. Este personajul care portretizează cel mai bine figura tiranului care perturbă toate ierarhiile, sacrifică toate alianțele pentru a ajunge la putere. Richard III e un geniu în măsura în care, în ciuda tuturor previziunilor, demonstrează că cel ce dorește puterea cu orice preț o obține. Este exemplul perfect de om politic lipsit de orice constrângeri morale; este Principele descris de Machiavelli, împlinit în puterea politică.

Acțiunile sale nu sunt strict interesate, doar pe plan politic; nu e strategul cu inteligență rece care plănuiește minuțios pasul următor. Richard se bucură de fiecare cadavru care îl aduce mai aproape de tron. Are o cruzime atroce și o ambiție de nestăvilit. Înainte de toate știe să joace cartea

handicapului fizic și câștigă ușor încrederea fraților. Cum poate el – urâtul, strâmbul, schilodul – să urzească planuri malefice? Apoi manipulează conștiințele tuturor prin cele mai rudimentare mijloace posibile: mita și minciuna. Nu e nimic sofisticat în relațiile sale. Gândește practic și acționează sistematic, pas cu pas.

Scena halucinantă dintre el și Lady Anne (Actul I, Scena 2) este unul dintre cele mai bizare exemple de manipulare din istoria teatrului. După ce i-a ucis soțul și socrul la distanță de nici trei luni, în prezența sicriului cu trupul lui Henric al VI-lea, pe parcursul câtorva replici Richard nu doar o seduce pe Lady Anne, chiar o cucerește, o pețește, obține logodna și supunerea ei. La o primă vedere acest parcurs e lipsit de logică, nu are sens: cum o femeie plină de ură, convinsă că îl are în față pe ucigaș îi cade atât de ușor pradă? Dialogul, până la un anumit punct, curge în defavoarea lui Richard, defensivă lui e șubredă, iar vina pe care Lady Anne i-o aruncă mereu în față e greu de anulat. Soluția salvatoare vine din două replici combinate: „Fie așa cum vrei.”¹⁸, după care la distanță de 6 schimburi de replici: „Doar frumusețea ta a fost pricina,/ Căci frumusețea ta mă chinuia/ În somn, și-aș fi ucis o lume-ntreagă/ Spre a trăi un ceas la sânul tău.”¹⁹. Chiar dacă ea continuă să se împotrivescă și cedează mai târziu, partida era câștigată, tocmai pentru că s-a metamorfozat în ochii ei din monstrul însetat de sânge într-o ființă capabilă de sentimente calde. Și cum sentimentele o vizau tocmai pe ea ... a fost surprinsă în primul moment, flatată, apoi de-a dreptul încântată de noul său statut; din văduva lui Eduard devenea posibilă soție a celui care se dovedea suficient de tenace pentru a obține coroana. Lașitatea ei și rolul de spășit bine jucat de el au fost suficiente pentru ca Richard să-și atingă scopul în ceea ce o privea pe Lady Anne. Chiar dacă asta nu a fost decât o ambiție, în plan personal de data aceasta.

Richard știe să crească de la o victorie la alta. Devine tot mai sigur pe sine, nu încetează să își alimenteze voința cu alte și alte fărâdelegi, își consolidează tronul și nu riscă. E realmente obsedat de putere, calcă la propriu pe cadavre și nu regretă o secundă. Manipularea în cazul său e un gest de supraviețuire; nu poate altfel. Dacă cei de care s-a folosit anterior se dovedesc a nu mai fi de încredere, nu se sfiește să se dispenseze și de ei. Nu există garanții în preajma lui Richard. E o forță naturală tocmai prin această

¹⁸

¹⁹ Shakespeare, William – „Richard III”, Ed. de Stat pentru Literatură și Artă, 1959, București

¹⁹ Ibidem

determinare împinsă dincolo de limită. Pentru el e o satisfacție să îi țină pe ceilalți în șah, să se joace cu mințile lor (Lady Anne e un experiment în primă instanță), să își ducă la îndeplinire fiecare plan prin intermediul unor mâini criminale care să acționeze în locul lui.

Richard III e un personaj pe care recunosc că îl admir. Forța sa este uluitoare pentru mine. Are toate atuurile și toate defectele pentru a reuși, iar felul în care le uzitează este magistral. Gradarea nebuniei sale (pentru că din punct de vedere patologic poate fi lesne catalogat drept maniac) culminează cu replica, banalizată din păcate prin celebritate: „Un cal! Un cal! Regatul meu pentru un cal!”²⁰. E sfâșietor – și drept în același timp – ca cel care până atunci orchestrase o suită de unsprezece crime pentru a obține Regatul să fie dispus să îl dea la schimb pentru un cal. Pe de altă parte, important pentru Richard a fost să obțină acest Regat în primă fază, a fost o ambiție exacerbată așa cum spuneam mai devreme, iar din momentul în care obiectul dorinței a fost atins, ciclul se poate relua liniștit: următorul rege îl omoară pe cel în funcție pentru a se urca el însuși pe tron.

Richard III este cel care manipulează fără menajamente, la vedere, sec uneori, alteori cu imaginație, poate chiar inconștient. Nu îi pasă prea mult ce face, cât pentru ce o face. Sintagma „scopul scuză mijloacele” pare o jucărie în mâinile lui Richard. A înțeles-o perfect și chiar mai mult decât să o pună în practică, o face nu numai cu inteligență, dar și cu voluptate.

4.3 Polonius – omul interesului

În „Hamlet” există pe lângă o gamă largă de suspiciuni, capcane, victime și vinovați, încercări mai mult sau mai puțin reușite de manipulare. Cea mai clară este cea venită din partea Spectrului la adresa lui Hamlet; un mesaj puternic venit de la un personaj a cărui autoritate este dublată de situarea sa în postexistență. Nu putem însă conchide că Hamlet se lasă manipulat de Fantoma tatălui său pentru că probează veridicitatea faptelor pe care le află. O altă fațetă a manipulării este expusă de Rozencrantz și Guildenstern care eșuează lamentabil atunci când încearcă să îl facă pe Hamlet să li se confeseze. Când tehnica este atât de prost însușită (lingușirea binevoitoare și slugărnicia prost camuflată), iar cel supus manipulării este net

²⁰ Shakespeare, William – „Richard III”, Ed. de Stat pentru Literatură și Artă, 1959, București

superior din punct de vedere intelectual, rezultatul este previzibil. Lecția pe care cei doi o primesc de la Hamlet prin intermediul pildei cu flautul este cel mai clar argument în favoarea prințului. Nici Claudius nu e străin de termenul „a manipula”. În primul rând a convins o Curte întreagă că tatăl lui Hamlet a fost mușcat de un șarpe și astfel a murit. Apoi și-a câștigat tronul ademenind-o pe Gertrude, încearcă să îl controleze și pe Hamlet (capitol la care dă greș), iar în final, profitând de psihicul zdruncinat al lui Laertes, reușește să îi inoculeze dorința de răzbunare.

Deja am numit o plajă largă de mecanisme ale manipulării în piesa „Hamlet”. Personajul central din expunerea mea este însă Polonius. Sfetnicul, omul din umbră servil și omniprezent. Polonius este, asemeni lui Claudius, omul Renașterii pe plan politic. Scopul său este să urce în rang, indiferent de mijloace. Vede oportunitatea odată cu înscăunarea lui Claudius și imediat devine Șambelanul Curții. Atâta timp cât este în grațiile regelui în funcție nu are de ce să își facă probleme. E recunoscător și vrea să se dovedească util.

Un nou orizont se întrevede odată cu relația dintre Hamlet și Ofelia. Într-un viitor previzibil putea deveni chiar socrul Regelui. Convenabil. Iată cum, din simplu consultant, ajunge în postura de a îi convinge pe Claudius și Gertrude de faptul că Hamlet este inofensiv și nebun doar din iubire. Felul în care prezintă relația dintre cei doi are dublu scop: pe de-o parte instalarea confortului pentru Rege și Regină – nu e niciun pericol, Hamlet nu are motive ascunse pentru a se preface că e nebun, ci chiar e nebun din iubire – iar pe de altă parte se pune pe sine într-o lumină favorabilă – a descoperit cauza și a acționat cu condescendență. Nu stă pe gânduri nici când vine momentul să manipuleze sentimentele propriei fiice. În primă fază îi impune să îl respingă pe Hamlet, apoi o încurajează pentru a dovedi nebunia lui Hamlet Regelui și Reginei.

Înainte de întâlnirea dintre Hamlet și Gertrude ajunge în poziția de a îi porunci acesteia cum să acționeze, își depășește atributele fără a fi sancționat. „Sosește-ndată. Spune-i răspicat/ Că poznele-i au întrecut măsura,/ Că scut ai stat, măria-ta,-ntre el/ Și-o grea mânie. Eu mă ascund acolo./ Te rog, fii aspră.”²¹. Polonius știe mai multe decât îi lasă pe ceilalți să înțeleagă. Nu se vinde ieftin. Poate mai mult chiar decât Claudius observă potențialul distructiv al lui Hamlet, dar îi e mai convenabil să nu alarmeze prematur. Testează mereu terenul. În dialogul cu Hamlet îi face pe plac, intră în jocul lui și interpretează în favoarea lui cele întâmplate.

²¹ Shakespeare, William – „Hamlet”, Ed. de Stat pentru Literatură și Artă, 1959, București

Dacă ar trebui caracterizat într-un singur cuvânt, Polonius ar fi spionul perfect. Are toate tehnicile învățate, putere de convingere, influență, manipulează fin, sub masca supusului. Dintre toate subdiviziile pe care le conține manipularea, specializarea lui Polonius este supravegherea. E mereu informat, iar ceea ce știe nu folosește decât cu parcimonie, doar în interesul său.

„Polonius moare la datorie, în timp ce-și îndeplinea misiunea de agent secret. (...) Supravegherea implică riscuri, iar ministrul plătește cu viața. Spionii mor rareori în patul lor.”²²

4.4 Rosalinda – iubirea ca antidot al minciunii

Nu este obligatoriu ca manipularea să servească doar intereselor obscure. Ca și în cazul influențării exercitate de arta dramatică asupra spectatorilor, consecințele acestui act se dovedesc inofensive și atunci când este vorba de comediile lui Shakespeare. Unul dintre exemplele elocvente este acela al cuplului Rosalinda-Orlando.

Fără intenția de a iscodi și lipsită de scopuri ascunse, Rosalinda alege să se deghizeze în bărbat ca mijloc de apărare în fața pericolelor pe care le presupunea fuga în pădurea Ardeni. Acest procedeu este des întâlnit în piesele lui Shakespeare, în completare la tema dublului. În momentul în care îl întâlnește pe iubit în pădure nu rezistă tentației de a intra în vorbă cu el, iar apoi inventează ad-hoc un scenariu care să îi confirme sinceritatea sentimentelor lui și să îi asigure întâlnirea cu el. Rosalinda e îndrăgostită și intră în această convenție ca într-un joc. Se spune că atâta timp cât cel mințit nu știe acest lucru și nu are de suferit de pe urma minciunii nu are de ce să se simtă lezat. Aceasta este și situația lui Orlando. Un Orlando credul, ușor imatur, dar care merită să i se ierte aceste minusuri din același motiv pentru care i se iartă și Rosalindei șarada: iubește.

Mă gândesc și la motivele care l-au făcut pe Orlando să accepte această convenție ciudată. După ce Rosalinda îi povestește cum a lecuit un altul de chinurile dragostei, vanitatea e primul argument plauzibil: vrea să demonstreze că iubirea lui nu e o toană, ci adevărată și indiferent de ce îl așteaptă nu o va trăda niciodată pe cea pe care o iubește. Apoi, pe parcursul întâlnirilor, prinde și mai mult drag de imaginea iubitei, o idealizează. Îi e util

²² Banu, George – „Scena supravegheată de la Shakespeare la Genet”, Unitext-Polirom, 2007, București, p. 102

să se iluzioneze că îi vorbește, e un soi de terapie neconvențională care la el dă rezultate.

Suprapunerea de roluri în personajul Rosalinda este năucitoare: e femeie, se dă drept bărbat și pretinde iubitului să i se adreseze ca fiind femeie; exact femeia care este de fapt. Îmi pot doar închipui "nebunia" interpretării rolului de către un bărbat - situație reală în perioada elisabetană. Nu doar Orlando este cel supus unui fals exercițiu de imaginație, ci și publicul (indiferent de cine interpretează rolul). Orlando e de două ori manipulat de Rosalinda: o dată când o ia drept bărbat, iar a doua oară când acceptă să vadă în acest bărbat femeia iubită. Dar ce ușor ni se iartă toate când invocăm iubirea în apărarea noastră! Totul e cum nu se poate mai limpede, ambele personaje au circumstanțe atenuante, iar finalul e fericit.

V. STUDIU DE CAZ.

SPECTACOLE ȘI PERSONALITĂȚI REGIZORALE

5.1 Faust sau cum m-am lăsat dus de mână spre Iad de către „homo-porcus”

Experiența personală cea mai pregnantă din punct de vedere al manipulării artistice am resimțit-o în spectacolul „Faust”, în regia lui Silviu Purcărete, montat la Sibiu. De la modul în care este perceput statutul meu de spectator, până la schimbarea convenției spațiului de joc și, de asemenea, la nivelul relației dintre personaje, totul concurează către o frumoasă simfonie dirijată pas cu pas de creatorii acestui spectacol. La o primă vedere, lucrurile stau foarte clar în ceea ce privește relația manipulator-manipulat: Doctorul Faust este condus de puterea de seducție a lui Mephisto; un Mephisto cameleonic și ubicuu, maestru la rândul său în toate formele de a convinge și de a constrânge la nevoie. Mergând mai departe însă, odată cu derularea evenimentelor din spectacol, simțim cum experiența manipulării ne înglobează și pe noi ca spectatori; mai întâi din punct de vedere intelectual când suntem invitați subtil să decodificăm spectacolul semnelor mai mult sau mai puțin insinuate în spectacol, iar mai apoi practic și cum nu se poate mai direct, odată cu scena Noptii Walpurgiei.

Suntem invitați, cu tot fastul pe care îl presupune o asemenea incursiune, în pânțele mecanismului pe care doar îl întrezăream până la acel punct - sediul general al urâtului frumos din punct de vedere estetic. Te vezi obligat să urmezi ființele de natură binară- oamenii cu cap de porc (sau poate porci cu corp de om) care, jovali, te îmbie cu gesturi largi să îndrâznești să pășești pe poteca îngustă ce duce în Infern - un drum scurt, pavat cu iarbă proaspătă și nu o coborâre anevoioasă plină de piedici. E metafora perfectă care îți arată că infernul mult-temut nu e atât de departe pe cum îl sperii; e chiar în fața ta, te așteaptă și ți se deschide când ești pregătit, când preaplinul păcatelor se revarsă și dă la o parte paravanul subțire care îl camufla abil.



Un alt truc simplu, dar de mare efect psihologic, este poziționarea în această nouă dimensiune. În infern nu intri cu bilet, nu ai locul asigurat și totul ține de alegerea personală, de dibăcia ta și de doza în care ești dispus să te integrezi. Dintr-o dată nu mai ești spectatorul plătit care stă așezat confortabil, ferit de lumina reflectoarelor în întunericul sălii, laolaltă cu un grup compact și protector de persoane cu același statut. Instantaneu te individualizezi. Te desprinzi din mulțime și îți croiești drum de unul singur. Ești pe cont propriu și ceilalți devin obstacole care îți blochează canalul de comunicare cu evenimentele. Evenimente care până acum ți-au fost interzise și pe care trebuie să le pipăi cât mai îndeaproape. Știi că e teatru, știi că e o convecție, dar când impactul e frontal și atât de puternic uiți toate astea și crezi mai mult decât oricând în mirajul din fața ochilor tăi. Răul care te înconjoară se insinuează în această Noapte a Walpurgiei în toată splendoarea lui; tensiunea acumulată explodează și suflul acestei deflagrații se regăsește în toate scenele simultane care se desfășoară periculos de aproape de tine, „norocosul” care a pășit primul în Iad, cel care a fost mai apt decât toți ceilalți să primească devoalările tenebrelor.

Când totul se potolește și ai un răgaz, brusc realizezi cât de manipulant e întregul concept: ești dus în punctul în care calci de bună voie pe calea spre Iad, îți croiești drumul printre ceilalți pentru un loc cât mai favorabil, ești egoist, fascinat de monumentalitatea infernului și conchizi prin a spune că ți-a plăcut. E reprobabil oare, care sunt consecințele aderării tale, chiar și numai pur estetice, la această fațetă a existenței? Ce s-a modificat în tine, ce a ieșit la lumină prin această confruntare cum nu se poate mai clară cu profunzimile întunericului din noi?

Interesantă este opțiunea de a-l îngenunchea pe Mephisto în finalul spectacolului. După ce și-a dat măsura talentului de veritabil manipulator și seducător, după ce a orchestrat cu minuțiozitate cele mai amețitoare ipostaze ale artei sale, pare un copil păcălit, amăgit și abandonat. E chiar el însuși atras de vocile ușoare ale spiritelor bune care îl răpesc pe Faust și încearcă spășit să urce treptele spre corurile îngerești. E un soi de remușcare târzie, dorința poate cea mai ascunsă a Diavolului de a-și recâștiga locul pierdut și grația divină. Inteligența sa, egală doar cu răutatea și orgoliul de care dă dovadă, umbrită de acestea, nu e capabilă să ticluiască însă demersul oportun pentru împlinirea acestui scop. A fost la rândul său manipulat de la bun început. I s-a dat un drept fictiv numai și, altfel decât în cazul lui Iov, nu subiectul experimentului a fost cel care a determinat deznodământul, ci voința divină.

Atmosfera spectacolului, jocul actorilor, concepția regizorală, muzica repetitiv obsedantă, efectele speciale, desenele lugubre de pe pereți, textul lui Goethe... oare aceste elemente constitutive reunite sunt responsabile de exorcizarea personală sau pur și simplu întâlnirea cu Răul în forma sa artistică? Se ivește un ghimpe în conștiința noastră, inevitabil te întrebă dacă energia dezlănțuită resimțită a fost doar o plăsmuire sau o experiență personală dincolo de farduri, costume și lumini. E important aportul cu care și tu ca participant vii în întâmpinarea propunerii de a sta față în față cu locatarii Iadului. Cât ești de fricos sau de îndrăzneț, cât de infailibil te consideri sau cât de ușor de păcălit.

După spectacol ieși modificat, încântat sau nu de interpretarea artistică, însă în mod cert răscolit la nivelul cunoașterii de sine. Ai avut parte de o întâlnire mijlocită prin artă cu Răul din tine și cu Răul din ceilalți, ai luat parte la o confruntare pe viață și pe moarte și, odată cu izbăvirea lui Faust, și tu ai fost curățat de greutatea dozei de Rău acumulate pe parcursul spectacolului. Ai primit o temă de gândire, ți-a fost stimulată imaginația, credința pusă la încercare, ți-a plăcut sau nu, însă în mod clar pleci acasă cu o atitudine legată

de cele vizionate. „Faust”-ul nu îți lasă confortul pasivității și nici comoditatea indiferenței. Nu ai voie să părăsești hala metamorfozată în teatru cu fericirea de a fi spectatorul deștept și analitic care le permite artiștilor să îl mintă frumos. La acest drept ai renunțat odată ce ai pășit de bună voie pe fâșia de iarbă verde, ai trecut dincolo de frontiera fragilă, te-ai lăsat dus de mână de „homo-porcus” și le-ai zâmbit binevoitor vrăjitoarelor tinere și goale.

Folosind toate mijloacele de a te momi, de a rezona cu tine ca spectator, de provocare, bazându-se pe curiozitatea celui venit la spectacol, pe egoismul nostru și pe stimularea de ordin estetic și intelectual, Silviu Purcărete adună în acest spectacol, pe o paletă largă, cele mai rafinate tehnici prin care să te seducă. „Faust”, înainte de toate, creează o reacție, indiferent de ce natură este ea.

5.2 Macbeth – beția sonoră

O modalitate eficientă de a inocula spectatorilor o viziune regizorală este crearea atmosferei. Deseori forma bine cosmetizată vinde produsul la suprapreț. Cazuri de acest gen sunt suficiente, însă nu asupra lor am ales să mă opresc, deoarece vreau să păstrez înainte de toate criteriul valorii în analiza pe care o desfășor. Spectacolul „Macbeth” în regia lui Eimuntas Nekrošius este cel mai valoros spectacol de atmosferă la care am asistat. Tensiunea creată în primul rând prin muzică și lumină este completată de un întreg univers de simboluri.

Regizorul lituanian joacă tare de la bun început; spectacolele sale sunt concepute având ca motto „jocul elementelor” – Apă-aer-foc-pământ. Materiale brute, neșlefuite, alături de obiecte inventate, soluții spectaculoase care încarcă energetic multe scene și imagini pe care cu greu le uiți. În „Macbeth” miza este cea a universului teluric. Bușteni care pendulează în fundal, bolovani care se rostogolesc din sicrie suspendate, morminte ad-hoc, pădurea de cadavre din final... un micro-cosmos fascinant, controlat și supravegheat de personajul colectiv al celor trei vrăjitoare. Te lași amețit, asemeni lui Macbeth de incantațiile și previziunile lor, de o lume atemporală, venită parcă din începuturile istoriei.



Dar care este ingredientul secret pentru rețeta succesului? În afară de simboluri și semne inventate, de imaginație, talent și meșteșug... muzica obsedant repetitivă. Timp de aproape patru ore cât durează spectacolul, surd, un vuiet înăbușit acompaniază tot ce se petrece pe scenă. Accentele punctează momentele cheie, vuietul se potențează, niciodată nu încetează însă. Iar finalul, memorabil ca imagine, ca emoție – victimele și călăii mor ritualic, în picioare, ca o pădure culcată la pământ și, ca monument funerar, rămân verticale doar niște scândurele – este bătut de patru note cântate armonice: „Mi-se-re-re”, preluate pe rând de fiecare „copac” decapitat. La final ești orbit de proiectorul întors cu ostentație spre sală – lumina milei invocate și totodată lumina care îl arată pe vinovat – și pleci din sală cu muzica pe care eu o aud și acum, după doi ani, la fel de percutantă.

Truc sau efect, muzica, sonoritatea mai bine spus, este arma secretă a lui Nekrošius în materie de manipulare. Atmosferă tangibilă și tensiune susținută; un spectacol în care forma, deși elaborată atent, e plină de substanță. Dacă e să fii manipulat, atras de un parcurs estetic, atunci aceasta este cu siguranță una dintre metodele rafinate de a o face.

5.3 Thomas Ostermeier – Nora-Tomb Raider și Hamlet-DJ



Dacă vrei să vezi „Nora” de Ibsen nu cred că alegerea spectacolului montat de Thomas Ostermeier este alegerea potrivită. Dacă însă ești dispus să asisti de la un spectacol puternic, gândit în termenii actualității, în care tema Norei este conjugată la timpul prezent, nu ai greșit sala. Același lucru este valabil și pentru spectacolul „Hamlet”. Când vorbim despre Ostermeier nu există loc pentru prejudecăți. Puriștii și cei atașați de interpretarea datată a textelor clasice trebuie să se înarmeze cu răbdare.

Regizorul însuși declara într-un interviu acordat Cristinei Modreanu în 2007, publicat în ziarul *Gândul*: „Am avut o puternică nostalgie pentru un limbaj teatral realist, pentru a prezenta ce se întâmpla în jurul meu. Nu sunt un regizor care să vorbească despre condiția umană în general printr-un demers foarte filozofic, nu cred că omul a fost mereu așa și va fi de-a pururi la fel, că nu se va schimba. Eu am o viziune mai degrabă sociologică, văd cum oamenii se comportă într-un anumit fel în anumite condiții și altfel în cu totul alt context, iar asta mă interesează enorm.” Cred că în asta constă virulența

celor două spectacole cărora vreau să le aplic grila principiilor de manipulare pe care le folosește Ostermeier. Viziunea sa regizorală s-a bazat pe ruperea tradiției. Vrea să ne convingă că se poate și altfel, iar acel „altfel” nu trebuie căutat în inovații pur tehnice sau speculații filosofice, ci în reconfigurarea situațiilor pentru a rezona cu actualitatea. Se adresează prin spectacol nu publicului sau omului la modul general, ci punctual spectatorului, omului de astăzi. În „Nora” Ostermeier aduce pe scenă tipurile reprezentative pentru societatea în care trăim. Textul e păstrat, situațiile de asemenea, epoca este adusă la zi. Finalul care a iscat multe discuții este perfect legitim; pentru Nora anilor 2000 părăsirea soțului și a copiilor nu mai reprezintă actul suprem de revoltă. Impactul unui asemenea gest ar fi fost resimțit prea palid. Faptul că îl împușcă pe Torvald este în acord cu tot parcursul ei. Este singura opțiune viabilă pentru a transpune greutatea soluției pe care o descria Ibsen cu 130 de ani în urmă. Șocul nu e la nivelul acțiunii: nu ne mirăm de ce se întâmplă pe scenă, ci că se întâmplă. Nu personajul Nora ne intrigă, ci regizorul Ostermeier. „Într-o societate condusă de bărbați, care sunt posibilitățile femeii?” Iar spectacolul dă un răspuns lipsit de speranță. De fapt, nu e sarcina teatrului să dea răspunsuri, ci să pună probleme, dar această punere a problemei trebuie să fie rezultatul unei priviri directe și exacte. Și ceea ce i se limpește Norei în spectacolul nostru e ceea ce i se limpezea și acum o sută de ani, numai că ea acționează altfel acum.



În cazul lui Hamlet suntem mai rezistenți la propuneri; de-a lungul timpului textul lui Shakespeare a fost confruntat cu multe experimente și nu ne mai mirăm prea ușor. Propunerea lui Ostermeier este de departe foarte coerentă și bine condusă. Este în primul rând clară. Tratează problema adevărului prin prisma unui Hamlet care își asumă atât de puternic masca nebuniei încât devine nebun și nu mai e capabil să deosebească dușmanul de aliat. Pierderea progresivă a simțului realității, dezorientarea lui, manipularea adevărului și a identității își găsesc echivalentul într-un stil de joc în care tehnica simulării devine principiu călăuzitor. Întreg spectacolul e văzut prin ochii lui Hamlet – așa se justifică proiectarea imaginilor captate live cu camera de luat vederi și interpretarea mai multor personaje de către un singur actor. Și Hamlet este contemporan cu noi – poartă costum cu cravată și instigă sala: „*All the party people in the house say Yeeeeee!*”. Interesant e faptul că nu e gratuit, se susține.

De ce e Ostermeier manipulator? Simplu. Pentru că se înscrie în categoria regizorilor egocentriști care se arată pe sine prin spectacol. Tema aleasă este ofertantă, trebuie să recunosc. Actualizarea și reinventarea unor texte despre care credeam că știm totul îi dau toată libertatea de a jongla inteligent cu mijloacele sale estetice. Iar publicul aderă la ideile lui pentru că e flatat să vadă că Ibsen sau Shakespeare l-a integrat în problematica operei sale. Nu e puțin lucru să (fii ajutat să) descoperi că Shakespeare e contemporanul nostru. Ostermeier demonstrează faptul că omul este universal în modul de a gândi, dar de fiecare dată altul în modul de a acționa. Esența conținută în forme schimbătoare. E un adevăr acceptat ca fiind general valabil, însă atunci când este aplicat la arta spectacolului de teatru pare o pistă demnă de exploatat și luat în seamă.

O remarcă pe care Ostermeier o făcea în interviul din 2007 este o dovadă în plus că ego-ul său artistic merită atenție: „*V-ați uitat atâta timp la Nora și n-ați înțeles nimic*”. Scoasă din context sună infatuat, însă ironia este cheia în care trebuie înțeleasă. Inteligența și ironia sunt două calități care îi dau lui Thomas Ostermeier dreptul de a ne explica „Nora” și „Hamlet” pe înțelesul posesorului de aparat foto digital și I-pod.

5.4 Yuri Kordonski – discreția care te cucerește

Motivul pentru care am ales să aduc în discuție spectacolele regizate de Yuri Kordonski în România este acela că montările sale sunt cele mai puțin ostentative din punct de vedere al manipulării. Total opus regizorului-dictator, Kordonski pune pe primul plan actorul și textul. Reflectorul de urmărire nu este focusat pe personalitatea lui, pe credo-ul său estetic, ci pe jocul actorilor și pe greutatea cuvintelor din text. Și totuși are loc efectul de bumerang: emoția care vibrează în spectacolele sale a făcut ca mulți spectatori să devină pe loc fan Kordonski. Ca un fapt ce ține de anecdotică, am auzit persoane care spun mai în glumă, mai în serios: „Cel mai bun regizor din România? Rusul Yuri Kordonski.” Asta nu e puțin lucru. Tocmai pentru că din spectacolele sale nu răzbate acea dorință agasantă de a convinge și de a șoca, ci o emoție concentrată într-o atmosferă ideal construită, sunt dispus ca spectator să revin la spectacolele a căror regie e semnată Yuri Kordonski.

Relația pe care o are cu actorii este una specială. Rare sunt cazurile de regizori care să fie atât de iubiți de actorii cu care lucrează. A format o echipă în adevăratul sens al cuvântului la „Unchiul Vanea” – „Acest regizor a reușit să ne facă să ne iubim între noi și să iubim spectacolul. Mi-am dorit să se întoarcă să lucreze iar cu noi, pentru că ne-a transmis o bucurie a comunicării totale cu ceea ce făceam.”²³ – declara



Victor Rebengiuc, iar Mariana Mihuț completează: „Ai impresia că are talentul de a... te lua cu el. Aparent nu se impune prin nimic. Pur și simplu vorbește cu tine și-ți transmite o stare pe care el o urmărește în piesă. Regizor adevărat este cel care reușește să-și impună în spectacol propriile sale idei, gânduri și sentimente. El reușește lucrul ăsta. (...) Genul acesta de teatru este cel pe care eu îl iubesc. E teatru în care eu mă arunc fără niciun fel de rezervă.

²³ Chițan Simona, Michailov Mihaela – „Victor Rebengiuc: omul și actorul”, Humanitas, Buc., 2008, p.117

A juca teatru în acest fel poate emoționa.”²⁴. Apoi a revenit și a montat încă trei spectacole la Bulandra și unul la Teatrul Național. Proba timpului a fost trecută cu brio de fiecare – Unchiul Vanea încă se mai găsește în repertoriu, după 9 ani de la premieră. Emoția a funcționat!

Într-un climat teatral care abundă în montări spectaculoase, în care imaginea e la putere, forța teatrului de a empatiza cu personajele și nu cu viziunea regizorală este omisă în cele mai multe cazuri. Kordonski lucrează împotriva curentului și accentuează fin exact această relație de la suflet la suflet între spectator și scenă. Spectacolele sale sunt filigranate, iar emoția nu este rece, de ordin intelectual. La ieșirea din sală starea nu e una de mirare în fața inovațiilor sau de reflecție asupra mijloacelor artistice. E mult mai simplu. Întrebarea „Mi-a plăcut/ Nu mi-a plăcut” e justă la nivelul empatei și al adevărului artistic.

Chiar dacă decorul e stilizat, în „Sorry” sau în „Crimă și pedeapsă”, nu asta e frapant. Spectatorul nu e mințit cu nimic. Aceste două spectacole sunt cele mai emoționante tocmai prin punerea în valoare a actorilor. În „Sorry” sunt sondate adâncimile sufletului pus în situația de a alege liber pentru prima dată când deja este prea târziu, iar în „Crimă și pedeapsă” asistăm la o radiografie a torsiunilor sufletești ale vinovatului lucid, criminalul în triplă ipostază, perpetuu confruntat cu logica și aberația din fapta sa.

Acest demers firesc, cald și lipsit de narcisism de această dată este exemplul de manipulare involuntară. Mult mai puțin potentă decât în celelalte cazuri, dar poate mai eficientă. Spectacolele vorbesc în numele regizorului și nu invers. Manipularea există – scopul spectacolului este, bineînțeles, acela de a fi plăcut de un număr cât mai mare de spectatori – dar este doar insinuată, conținută într-un tot care spune multe de unul singur, fără cârje estetice care se vor acceptate. Am fost luați cu asalt de propuneri îndrăznețe, orbiți de tehnica sofisticată și aproape am uitat că la teatru ne și emoționăm din când în când. Aveam nevoie să vină Yuri Kordonski de la Sankt Petersburg și să ne aducă aminte.

²⁴ Interviu realizat de Ioana Anghelescu pentru Revista 22, Nr 754, în august 2004, cu actrița Mariana Mișuț



FARMECUL DISCRET AL MANIPULĂRII

După ce secol de secol ne-am confruntat cu forme din ce în ce mai elaborate ale manipulării, simpla menționare a cuvântului are reverberații în percepția fiecăruia dintre noi. Ne-am obișnuit să ne temem de termen în sine, să îl asimilăm ca pe un fenomen nociv căruia îi suntem victime. Parcursul meu a avut ca intenție demitizarea caracterului unilateral pe care conceptul de manipulare îl are atunci când vine vorba de arta teatrului. Ameliorată din start și văzută ca influențare pozitivă, ideea de manipulare prin teatru are la bază tocmai convingerea mea că această artă mai poate oglindi în ea frumosul vremii sale.

Aplicarea inteligentă a principiilor de manipulare în teatru are ca rezultat exact contrariul aplicării lor în orice alt domeniu. Dacă în viața de zi cu zi te vezi manipulat de mass-media, de avatarele politicianului, de vânzătorul din colț, de bannerul de pe blocul vecin sau de mâna întinsă care îți spune o poveste și obosești să recunoști la fiecare pas intenția din spatele informațiilor care îți sunt livrate, când vii la teatru ești dispus să lași acasă suspiciunile și atitudinea defensivă în fața minciunii. Vii tocmai pentru că vrei să ți se prezinte o minciună adevărată – „minciună” pentru că știi că ce se întâmplă pe scenă nu e adevărat și „adevărată” pentru că de la bun început știi că e minciună. Teatrul e locul în care te simți la adăpost de orice rea intenție. Aici e mediul controlat în care nu trebuie să ai la tine instrumentele cu care să măsoari dozajul în care îți e administrată minciuna. Convenția rezolvă totul, iar tu te poți relaxa și admira povestea spusă într-un anume fel.

Acest „anume” fel în care e spusă povestea e apanajul manipulării artistice. Interesul teatrului este acela de a fideliza spectatorul, de a-l convinge prin spectacolul din această seară să vină și la cel de mâine seară. Interesul regizorului este să i se confirme ego-ul artistic și teza estetică, să nu rămână la stadiul de artist narcisist, ci odată cu spectacolul pe care îl oferă și e acceptat, devine și el generos. E grav ce propune teatrul? E dăunător pentru spectator să fie supus unei astfel de manipulări?

E ridicol să considerăm ca da. Atâta timp cât în existența zilnică suntem confrunțați cu tehnici avansate de manipulare – de la presupusele atacuri psihotronice la intoxicarea mediatică – ar fi ilar să credem că un asemenea gen

de influențare intelectuală pe care îl practică teatrul ar putea fi perceput ca meschin.

Teatrul și-a câștigat prin secole dreptul de a exista ca artă autonomă. A servit suficient de mult timp, raportat la scara istoriei, scopurilor diverselor autorități laice sau religioase. A traversat istoria contribuind la consolidarea autorității divine sau a statului, la controlarea maselor și la educarea lor. Și-a câștigat independența fără vărsare de sânge și acum se poate bucura de autonomie în fața terțelor interese externe. Poveștile pot fi spuse de dragul de a fi spuse aici și acum.

Subiectele pentru teatru sunt inepuizabile. Fie că vorbim de texte scrise cu două milenii în urmă sau de o piesă ieșită ieri de sub tipar, interesul pentru esența existenței va face ca mereu să apară noi modalități de înscenare ale operei respective. Revii să vezi povestea Antigonei, chiar dacă o știi deja, pentru că vrei să vezi *cum* a ales să o spună un anumit regizor, cu o anumită trupă.

În toată agitația contemporană, în viteza celui de-al treilea val pe care îl descrie Toffler, ai nevoie poate mai mult decât oricând să te iluzionezi că timpul mai are încă răbdare și intri în sala de teatru unde realitatea e suspendată și înlocuită pentru câteva ore cu o poveste spusă frumos. Îți rezervi luxul de a ieși din timp și de a fi martorul unei lumi paralele, construită special pentru tine. Cum să nu vrei să fii manipulat astfel, când acesta este unul dintre puținele prilejuri care ți se oferă de a putea sonda în profunzimea omului universal?

Poate că văd eu prea departe și mă entuziasmez prea ușor, însă numărul de entuziaști asemeni mie care populează sălile de teatru nu e arbitrar și e ușor cuantificabil. Ne supunem de bună voie artei de a manipula inteligent și subtil pe care creatorii de iluzii o elaborează pentru noi. Dacă suntem sau nu manipulați, ține doar de măiestria „Marelui Păpușar”, de mâinile căruia ne lăsăm conduși – Teatrul.

BIBLIOGRAFIE

1. Adorno, Theodor W., *Minima moralia*, Editura Art, București, 2007
2. Banu, George, *Repetițiile și teatrul reînnoit*, Editura Nemira, București, 2009
3. Banu, George, *Scena supravegheată de la Shakespeare la Genet*, Editura Unitext, București
4. Berlogea, Ileana, *Teatrul Medieval european*, Ed. Meridiane, București, 1970
5. Chițan Simona, Michailov Mihaela, *Victor Rebengiuc: omul și actorul*, Editura Humanitas, București, 2008
6. Eco, Umberto, *Șase plimbări prin pădurea narativă*, Editura Pontica, 2006
7. Fromm, Erich, *Man for himself*, Routledge, Londra, 2003
8. Habermas, Jürgen, *Etica discursului și problema adevărului*, Editura Art, București, 2008
9. Miller, J. Hillis, *Etica lecturii*, Editura Art, București, 2007
10. Mucchielli, Alex, *Arta de a influența*, Editura Polirom, Iași, 2002
11. Nistor, Ana-Maria, *Teatrokratia*, Editura UNATC Press, 2008
12. Orwell, George, *1984*, Editura Polirom, Iași, 2002
13. Pandolfi, Vito, *Istoria teatrului universal*, Editura Meridiane, București, 1971
14. Saiu, Octavian, *În căutarea spațiului pierdut*, Editura Nemira, București, 2008
15. Shakespeare, William, *Opere VII*, ESPLA, București, 1959
16. Teodorescu, Bogdan, *Cinci milenii de manipulare*, Ed. Tritonic, București, 2008
17. Tonitza-Iordache Michaela, Banu George, *Arta Teatrului*, Editura Nemira, București, 2004

<http://www.vcu.edu/arts/playwriting/pointattack.html>

<http://www.gandul.info/interviu/regizorul-thomas-ostermeier.html>