

Lectura textului/ Lectura spectacolului



MIRUNA RUNCAN este scriitor și critic de teatru, profesor titular la Facultatea de Teatru și Televiziune a Universității Babeș-Bolyai din 2004.

Este director al Departamentului de Teatru la Universitatea Babeș-Bolyai Cluj din 2014 și al Centrului de Cercetare și Creație în Teatru, Film și Media „Vlad Mugur” de la înființarea din 2007.

Este membru al Uniunii Scriitorilor din România și secretar general al Secțiunii române a Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru.

A publicat în volum, ca autor unic (selectiv) *Introducere în*

Etica și legislația presei (Grupul editorial All, 1997), *A patra putere. Legislație și etică pentru jurnaliști* (Editura Dacia, Cluj, 2001), *Modelul Teatral Românesc* (Unitext, 2001), Premiul pentru cea mai bună carte de teatru al AICT, 2001), *Teatralizarea și Reteatralizarea în România. 1920-1960* (Eikon, Cluj, 2003), *Pentru o semiotică a spectacolului teatral* (Editura Dacia, Cluj, 2005), *Fotoliul scepticului spectator* (Unitext, 2007), *Habarnam în orașul teatrului. Universul spectacolelor lui Alexandru Dabija* (Limes, 2010), *Actori care ard fără rest* (Cheiron/Fundația Camil Petrescu, 2011), *Signore misterioso. O anatomie a spectatorului* (Unitext, 2011), *Critica de teatru: Incotro?* (Presă Universitară Clujeană, 2015).

A colaborat la mai multe volume colective apărute la edituri internaționale, printre care Mazilu, Alina, Wiedent, Medana, Wolf, Irina (eds.), *Das Rumänische Theater nach 1989*. Berlin: Frank & Timme; Auflage: 2010 și *Theatre After the Change* (Maria Mayer-Szilagy, Attila Szabo, Joanna Krakowska eds.), Budapest: Creativ Media, 2011.

A fondat, alături de C.C. Buricea-Mlinarcic, grupul de cercetare *Laboratorul Dramaturgia Cotidianului* (2004), grup care a derulat mai multe proiecte de cercetare și creație inter și transdisciplinare, finanțate de AFCN și CNCS.

Co-fondator și editor asociat al revistei *ultimaT. Alternative în cultura teatrală*, 1998-2000.

Redactor șef al *Man.In.Fest. Trimestrial de cultură a spectacolului* (2003-2011) editat de Asociația ArtReSearch.

Initiator și membru în colectivul editorial al STUDIA DRAMATICA (2006-prezent).

Initiator și coordonator al colecției de *Studii de teatru și film*, editată de Centrul de Cercetare și Creație în Teatru, Film și Media „Vlad Mugur” (2006-prezent).

A fost nominalizată la Premiul pentru cel mai bun critic de teatru, Gala UNITER 2004 iar, în 2011, pentru realizarea Programului Dramaturgia Cotidianului, la Premiul LPTW (League of Professional Theatre Women, New York) *Gilder/Coigney International*.

Pentru a fi cu adevărat eficientă și profundă, lectura unui text dramatic ar trebui, cred, mai înainte de orice, să aducă cu sine o vizualitate foarte concretă, foarte... „materială”. Fiindcă între citirea unei piese de teatru, ca literatură, și citirea celorlalte genuri e o distanță tot atât de mare ca cea dintre citirea piesei și „citirea” spectacolului – căreia obișnuim să-i zicem, cu un termen cam desuet, „vizionare”. Desigur, în imaginația cititorului, și nuvela, și romanul sunt vizualizate, numai că piesa de teatru e, în ea însăși, un suport pentru corporalizarea acțiunii și, în ce-l privește pe spectator, o invitație către experiență directă a imersiunii în lumea spectacolului potențial. Or, științele receptării, psihologia și neurologia actuale ne învață că spectatorul e orice altceva numai o ființă pasivă nu. Dacă spectacolul e bine făcut, e puternic, el îl absoarbe pe spectator într-un transfer controlat: spectatorul e în personaj, ba chiar în mai multe personaje deodată.

În acest sens, oricât ar părea de neortodox, eu as începe nu prin lectura unei piese anume, ci prin expunerea Tânărului/elevului la spectacol. La... orice fel de spectacol, fie el clasic sau modern, fie el bazat pe o dramaturgie deja patrimonializată sau de ultimă oră. Azi tinerii ajung la teatru mai degrabă accidental și, oricum, mult mai rar decât le-ar prinde bine. Însă experiența imersiunii în spațiul și acțiunea teatrale sunt, și ei vor realiza asta imediat, înscrise cumva în experiențele lor proprii provenind din copilăria mică, chiar și în cazurile în care n-au intrat niciodată în sala de teatru. Dacă s-au jucat la grădiniță, acasă sau în parc cu alți copii, inevitabil „au fost” eroi, prințese, căpcăuni ori Superman, și au și primit cum se construiește ori cum se rezolvă un conflict dramatic, chiar fără să știe. Atât uitarea teatralității noastre înăscute, cât și recuperarea ei, cu multiplele sale efecte benefice (care nu țin doar de cultura umanistă, ori de cea literară, ci, în primul rând de educarea sensibilității, a propriei voci și a abilităților de comunicare, de controlul propriului corp) sunt trasee inconștiente pe care școala le-a provocat și tot ea le poate îndrepta cu minim efort.

Altfel spus, abia după ce a ieșit de la spectacol, recuperându-și bucuria imersiunii, Tânărul ar trebui să învețe, într-o joacă controlată, cum se citește piesa de teatru.

Lectura piesei de teatru – un spectacol imaginär ori un spectacol-lectură?

Piesa de teatru e un spațiotimp (i se mai zice și *cronotop*) populat cu corpuși vii. E și

LECTURA ÎN OGINDĂ

pricina pentru care cred că orice analiză a unei piese citite de către elevi ar trebui să înceapă printr-un fel se simulare a acestui spațiotimp. Sigur, dacă citim doar *O scrisoare pierdută*, atunci nu avem mare lucru de făcut, fiindcă are grija Caragiale să ne spună chiar și câte uși are camera și unde duc ele. Ceea ce, la Shakespeare ori, știu eu, la Beckett ori la încă Tânărul Lucas Berfuss nu vom găsi – ceea ce ne va obliga să inventăm locul, să construim în închipuire „o plantărie de decor”, cum se spune în teatru. De cele mai multe ori, acest spațiotimp imaginar, care generează decorul e înscris în situația dramatică, în succesiunea replicilor, în referințele pe care le fac personajele la loc, ori unele la celelalte, ori la întâmplări exterioare scenei. Nu trebuie decât să-i provocăm pe elevi să reconstruască ceea ce e deja acolo, în replici și situații.

Dar, chiar și în cazul acribiei didascalice a lui Caragiale, una e să vezi o poză sau o schiță de decor în plan și alta e să îți imaginezi pe viu, în chiar sala de clasă, unde sunt ușile, ferestrele și canapeaua pe care stau de vorbă Tipătescu și Trahanache. Pot fi alese, prin licitație publică a elevilor, culorile tapetului, obiectele de mobilier, tablourile de pe perete, ba se poate licita și, să zicem, miroslul personal al fiecărui spațiu în parte... Ce-ar fi dacă în actul, în salonul prefectului, ar mirosi înțepător a... naftalină, ori a cafea proaspătă? Ori în actul III, la intrunire, ar mirosi a zugrăveală recentă? Ori a mucegai? Dar dacă-n actul IV ar mirosi a mititei? Ei, asta cu actul IV s-a făcut deja, de către Liviu Ciulei, în 1973... la Teatrul Bulandra. Desigur, prin înregistrarea de la televizor miroslul nu pătrunde...

Vin apoi cu grăbire corporile în spațiu. Cum piesa e deja citită, aici se pot alege, din clasă, tot prin licitație, fizionomiile cele mai potrivite cu temperamentele și caracterele eroilor. Și, desigur, costumele, materialele din care sunt făcute, culorile lor, felul în care evoluează personajele, prin poziție corporală, costum și, eventual, grimă, de la un moment la altul al intrigii.

Însă pentru asta, deja, avem nevoie de actori. Orice elev, oricât de timid, e un actor potențial, aşa că un rol poate fi jucat într-o scenă de un elev, în alta de altul. Sigur, analiza piesei la clasă nu presupune punerea ei în scenă, integral, nici măcar sub forma spectacolului lectură. Însă, pe măsură ce analizăm situațiile, motivațiile personajelor,

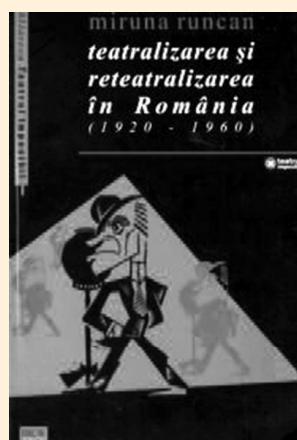
intriga, conflictul, ideal ar fi ca mici fragmente, cele mai reprezentative, să fie „înscenate”, intrupate. Elevii pot fi, astfel, provocăți nu să-și dea măsura talentului actoricesc potențial, ci să scormonească în psihologia și reacțiile personajelor, să citească înăuntrul replicii, situației și devenirii eroilor, nu în suprafața plană a unor cuvinte.

Se deschide aici, prin „întrupare”, marea miză interpretativă a lecturii unui text dramatic: cine erau oamenii aceia, trăind în acel cronotop, și cum pot fi ei înțeleși din perspectiva timpului nostru, cel al lecturii? Cum pot eu, cel care citesc/interprez, să traversez puntea dintre mine și altcineva, dintr-un alt context, dintr-un alt univers spațio-temporal, cu alte determinări de vârstă, rasă, clasă, gen, cu alt temperament și alte rădăcini? Ce aduce el în mine, fie că e personaj pozitiv, negativ sau neutru, și ce pot transfera eu, elevul cititor, în el, din propria mea experiență?

Lectura piesei de teatru devine, astfel, atunci când e făcută în colectiv, o dublă provocare: pe de-o parte, grupul e provocat la jocul imersiunii imaginare într-un spațiotimp pe care trebuie să-l recreeze fizic, în datele și determinările sale immediate; pe de altă parte, fiecare dintre cei implicați în acest joc trebuie să contribuie la definirea identității personajelor care vor inter-relaționa în situațiile dramatice configurate de textul piesei. Altfel spus, în clasă, vom avea o stratificare a fiecărui personaj prin contribuția nu doar a celor care „interpretează personajul”, ci și prin privirea critică, adesea corectivă, a celor care interpretează alte personaje, ori pur și simplu participă la eșafodarea spectacolului lectură.

Știu, e foarte posibil ca, la început, să fie destul de multă gălăgie, însă cred că nu trebuie instaurată decât o anume ordine în dialogul cu clasa, în funcție de subtematice, pentru ca această „gălăgie” să se reducă eficient, pe măsură ce spațiu, personajele și relațiile se conturează. În acest sens, ar fi recomandabil să alegem o singură scenă, din partea de instalare a intrigii, ori din cea în care se degajă conflictul, fiindu-ne mult mai ușor să manevrăm ambele construcții, și cea spațio-temporală, și cea de identitate/relație pe suprafete mici, cu rost exemplificator.

Poate cel mai mare avantaj, la nivel transversal, în această formulă de „spectacol lectură” mi se pare acela că,



pe lângă stimularea capacitaților interpretative ale elevului, pe lângă educarea puterii sale de a parcurge dus-întors, fizic, corporalizând, drumul către alteritate, metoda creează ori doar dezvoltă capacitatea de a lucra colaborativ, prin negociere și pact, într-un joc serios și stimulator pentru toți participanții.

Lectura spectacolului

Cu „citerea” spectacolului lucrurile se răstoarnă doar aparent. Desigur, și în acest caz, în clasă se poate institui un joc, însă jocul e cel cunoscut deja, al dezbatерii. Cea dințăi probă prin care elevii vor trece pleacă, desigur, tot de la reconstituirea spațiotimpului. Doar că, de această dată, nu gradul de libertate dat de imaginea va reprezenta miza, ci antrenamentul vizual și, subsidiar, cel estetic. Elevii vor fi invitați să-și amintească cât mai în amănunt elementele de decor ale scenelor de instalare, particularitățile obiectelor de recuzită și la ce-au folosit acestea, costumele și modalitățile specifice de individualizare a personajelor de către actor (mișcarea scenică, particularități de voce, de mimică, de limbaj și atitudine, accente etc.). Ceea ce trebuie să rezulte, atât pentru noi, cât mai ales pentru ei, din această reconstituire din memorie, e, de fapt, însă și regula de convenție în care-a fost construit spectacolul: felul în care, în mod specific, spectacolul oferă o versiune vizibilă, corporalizată, coerentă estetic, asupra spațiotimpului „povești” spuse pe scenă.

Avem, deci, de așezat procedural, alături de elevi, câteva palieri succesive, despre care însă, în cele din urmă, ei vor înțelege că lucrează simultan: cel al convențiilor spațio-temporale, cel care ține de lumea fizică, corporală, a personajelor ce populează acest spațiotimp, și, în fine, cel al stilisticii în care sunt armonizate cele două, astfel încât discursul vizual/sonor să fie inteligibil și să se încarce nu numai de semnificația imediată, a acțiunii-narare dramatic, ci și de al doilea și al treilea nivel, cel emoțional și cel simbolic.

E, cred, foarte important ca, pe acest parcurs de dezbatere, să nu pierdem din vedere faptul (capital) că, între spectator și spectacol, cea mai puternică interfață e actorul în personaj. În receptarea curentă, spectatorul sufără, voit sau inconștient, un proces de transfer succesiv într-unul sau în mai multe personaje; iar acest proces se desfășoară prin medierea corporală a actorilor care interprează aceste personaje.

Cercetările recente de neuro-psihologie au scos la lumină faptul că, de la cele mai fragede vârste, persoana umană mimează mental acțiunile observate la persoanele care-l înconjoară și procesează codificat actele mimice. Teatrul e, în acest sens, un enorm aparat artificial, bazat pe datele noastre înăscute: el produce punți empatice de preluare și asumare a alterității. Prin participația teatrală ne asumăm destine pe care le putem îngloba, experiențial, în propriul nostru destin, pe cale estetică. Din această perspectivă, atât la teatru cât și la cinema, noi plonjăm controlat în corpurile-caracterele personajelor interpretate de actori: pentru o oră sau două, inconștient, avem chipul, corpul, mișcările, particularitățile fizice și de vorbire ale actorului care e în rol. Nu ne „identificăm” doar cu personajul, ci ne transferăm și în interfață, care e corporalitatea integrală a actorului care interprează personajul. E, de aceea, extrem de important ca elevii să învețe să „citească” distanța dintre personaj/rol și actorul în acțiune.

Sunt, de aici mai departe, de pus în dezbatere câteva chestiuni cheie, iar ordinea lor e, din punctul meu de vedere, una care pleacă de la emoție pentru a ajunge la semnificație, și nu invers; fiindcă în teatru, ca și în orice altă artă, emoția (empathică sau nu) precede reflectia. Care au fost momentele care i-au emoționat cel mai tare, și mai ales, de ce cred că momentul respectiv a produs această emoție? Vine emoția din situația dramatică prezentată ori vine ea, mai degrabă, din interpretarea unuia sau mai multor actori? Ori vine din

asocierea cu o situație reală la care-au participat sau pe care-au observat-o? Care e relația dintre spectaculosul situației/poveștii și spectaculozitatea interpretării actoricești? Ce alte elemente (muzică, lumini etc.) au mai concurat la crearea acestei emoții? Si, în orice caz, la ce-a folosit, în cele din urmă, provocarea acestei emoții, ce consecințe a avut ea asupra înțelegerii acțiunii?

Abia după acest moment al dezbatерii ne putem gândi serios, împreună cu elevii, într-un fel de întoarcere la punctele de plecare ale spectacolului, cum se structurează raporturile dintre temă și subiect, ori, în fine, care-a fost semnificația globală a spectacolului pe care l-am urmărit împreună. În acest sens, cred că cea mai fertilă experiență didactică e aceea de a compara, după analiza spectacolului, tema, subiectul și semnificațiile sale globale cu cele ale piesei citite: fiindcă, în teatrul modern, adesea viziunea regizorală alege un anume fascicul de semnificații din textul original, mai ales dacă acesta e unul clasic. Ori, în alte situații, viziunea regizorală colează pe textul original semnificații suplimentare, care se armonizează sau, dimpotrivă, intră în contrast cu suportul literar, aşa cum a fost el scris.

În ambele situații, însă, și în „spectacolul lectură”, și în dezbaterea analitică a spectacolului văzut, cred că punctul de start e dat de placerea jocului emoțiilor și mintii (auto)analitice în grup iar punctul de sosire ar trebui să fie bucuria colectivă de a ne fi jucat cu folos.

Miruna Runcan
Facultatea de Teatru și Televiziune
a Universității Babeș-Bolyai, Cluj