

Diana Cozma (n. 5 decembrie 1962, Cluj) actriță, scriitor, traducător, membru al Uniunii Scriitorilor din România, conf. dr. la Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj; dublu licențiată a Universității Babeș-Bolyai, în Filologie, 1988, și Artă teatrală, 1995; doctor în Filologie, 2005.

Participări la stagii internaționale în Elveția, 1992, 1994, Olanda, 1992, Germania, 1993, Grecia, 2007, Danemarca, 2009, Polonia, 2010, Italia, 2014; conducător al workshopurilor *Versatility and Metamorphosis*, Chicago, SUA, 2006, *Plasticity*, Lexington, Virginia, SUA, 2009; organizator Zilele Odin – pentru o cultură a schimbării, Cluj, 2012; peste 30 de roluri în spectacole jucate în română, engleză și germană; prezentă în festivaluri naționale și internaționale de teatru.

Cărți: *Dramaturgul-practician*, 2005, *Experimental homo felix – un studiu shakespearean*, 2005, *Teatrul înlărtuit. Eseu despre teatrul lui Jerzy Grotowski*, 2007, Cluj, Editura Casa Cărții de Știință; *Eugenio Barba și mărul de aur*, București, Editura Ideea Europeană, 2013, *Amor în violete* (proză scurtă), Cluj, Editura Tribuna, 2015, *Tehnici fundamentale de creație scenică*, Cluj, Editura Presa Universitară Clujeană, 2016.

Traduceri: Yasmine Beverly Rana, *Cinci piese de teatru*, Cluj, Editura Casa Cărții de Știință, 2008; Eugenio Barba, *Pământ de cenușă și diamant*, București, Editura Ideea Europeană, 2010; Eugenio Barba, *Casa în flăcări – despre regie și dramaturgie*, București, Editura Nemira, 2012.

Volume colective: *Strigătul eurilor profunde* în *Cuvinte. Almanah literar* 2006, volum apărut sub egida Uniunii Scriitorilor din România – Filiala Cluj, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2006, *Meridian Blaga*, 2008, 2009. *Cele 4 dimensiuni ale femininității românești*, volum coordonat de Monica Silvia Tatoiu, Editura Neverland, București, 2010, *Capitala mea*, București: *Ana Blandiana și Aura Christi* în București în șapte mii de semne, Supliment al revistei *Contemporanul*, nr. 9, septembrie, București, 2013, *Uite, o furnică! exclamă Winnie*, comunicare publicată în *Feminitate și literatură – Comunicări susținute la Reuniunea doamnelor a Uniunii Scriitorilor din Romania* – Filiala Cluj, Supliment al Caietelor Festivalului Național de Literatură FestLit Cluj, Cluj-Napoca, Editura Școala Ardeleană, 2016.

Articole, eseuri, proză scurtă în revistele *Contemporan* – Ideea Europeană, *Tribuna*, *Orizonturi Culturale Italo-Române*, eCreator.

Premii și nominalizări:

Premiul pentru *Cel Mai Bun Spectacol de Grup* – spectacolul *Englezete fără profesor*, Universitatea de Arte George Enescu Iași, 2001; Premiul pentru *Cel Mai Bun Spectacol* – spectacolul *Englezete fără profesor*, Universitatea Hyperion București, 2001; Premiul pentru *Debut-Eseu* al Uniunii Scriitorilor din România, Filiala Cluj – *Dramaturgul-practician*, Cluj, Editura Casa Cărții de Știință, 2005; Premiul Teodor Boșca pentru Traduceri al Uniunii Scriitorilor din România, Filiala Cluj – Eugenio Barba, *Casa în flăcări. Despre regie și dramaturgie*, București, Editura Nemira, Colecția Yorick, 2012; Nominalizare la Premiul pentru *Cea Mai Bună Actriță*, Festivalul Tânărului Actor Costinești, 1996; Nominalizare la Premiul pentru *Proză* al Uniunii Scriitorilor din România, Filiala Cluj – *Amor în violete* (proză scurtă), Cluj, Editura Tribuna, 2015.

## Diana Cozma

Conținutul

Conținutul

Conținutul

Conținutul

Conținutul

## Dansul efemer

Conținutul

2016

Coperta: Actrița Cristina Wistari Formaggia  
(Topeng Dalem)

### Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

COZMA, DIANA

Dansul efemer al acțiunilor actorului / Diana Cozma. - Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană, 2016.

Conține bibliografie

ISBN 978-606-37-0085-9

792

© 2016 Autoarea volumului. Toate drepturile rezervate.  
Reproducerea integrală sau parțială a textului, prin orice mijloace, fără acordul autoarei, este interzisă și se pedepsește conform legii.

Universitatea Babeș-Bolyai  
Presă Universitară Clujeană  
Director: Codruța Săceleean  
Str. Hasdeu nr. 51  
400371 Cluj-Napoca, România  
Tel./fax: (+40)-264-597.401  
E-mail: editura@editura.ubbcluj.ro  
<http://www.editura.ubbcluj.ro/>

## Cuprins

Mutații în dramaturgie .....	7
Scena: un spațiu împărtășit simultan de actor și spectator .....	25
Poliglotismul și semnificațiile partiturii .....	39
Lanțul acțiunilor fizice și vocale .....	49
În căutarea propriului sens de a fi în teatru .....	73
Dansul măștilor .....	105
Câteva considerații asupra textului dramatic actual .....	115
Teatrul în vreme de război .....	119
A fi viu în piele extra-cotidiană .....	127
Întrețeseri ale dansului cu acțiunea scenică .....	145
Teatrul este, în fapt, geneza creației .....	151
Doi străini care au devenit prieteni .....	167

Teserea detaliului.....	177
Clipa eternă a unei povești.....	183
Treisprezece ani de cercetare asupra dramaturgiei lui Eugenio Barba .....	195
Moștenirea lui Jerzy Grotowski.....	213
Scrierea, construcția și interpretarea unei scene.....	229
Screendance-ul: o dramaturgie în cadre .....	237
Referințe bibliografice .....	247

## Mutații în dramaturgie

**C**ompania teatrală este formula în interiorul căreia are loc cercetarea. Munca împreună cu aceiași actori, desfășurată într-un timp îndelungat, asigură condițiile absolut necesare declanșării unui traseu al descoperirilor. Molière operează modificări în textele pieselor sale în funcție atât de relațiile pe care le are cu actorii lui, membri ai Trupei lui Monsieur, cât și de reacțiile spectatorilor, în timpul reprezentărilor. Carlo Gozzi muncește cu actorii Companiei lui Antonio Sacchi, pe care îi educă, „... Gozzi ajunge să fie nelipsit de la repetiții pe care le supraveghează atent. Dar participarea sa activă nu se reduce numai la nivelul producerii alchimice a spectacolului. El îi instruiește pe actori recomandându-le lecturi obligatorii pentru profesiunea lor; îi învață să deslușească sensurile, să înțeleagă esența și specificitatea rolului reprezentat, contribuie imens la conturarea și formularea deplină a personalității lor umane și artistice. Roulurile create de Gozzi sunt pe măsura actorilor care le întrupează” (Cozma 2005a: 80).

Emblematice, în acest sens, sunt colaborările dintre Bertolt Brecht și Berliner Ensemble, Peter Brook și Bouffes du Nord, Jerzy Grotowski și Teatr-Laboratorium, Eugenio Barba și Odin Teatret. Aceste companii teatrale se articulează ca școli de teatru și acoperă un câmp vast al manifestărilor spectaculare. Specific cercetărilor teatrului de secol XX, este înființarea laboratorului de cercetare: Teatr-Laboratorium de la Opole și Wrocław, Laboratorul Nordic de Cercetare a Artei Actorului de la Holstebro, Centrul Internațional de Cercetare Teatrală de la Paris. Este mediul în care asistăm la o deplasare a accentului dinspre interesul dramaturgului asupra transformării textului dramatic în funcție de actori și de reacțiile spectatorilor spre un studiu intens asupra modurilor specifice de plăsmuire integrală a textului spectacolului și asupra muncii actorului care reprezintă esența teatrului.

Dacă textele dramatice ale dramaturgilor, precum Molière sau Gozzi sau Goldoni sau chiar Brecht, se articulează într-o succesiune logică a scenelor, se fundamentează pe ecuația cauză-efect, urmăresc un fir narativ, dramaturgia plăsmuită de Jarry, Ionesco, Beckett pulverizează, în cea mai mare măsură, această structură tradițională; explorează, neobosit și în profunzime, zonele legate de miraculosul și indicibilul existențial, lumile țâșnitoare în starea de visare, tainile care locuiesc subconștiul uman. Dinspre o scriere, în care observăm că prevalează o însiruire a acțiuni-

*Dansul efemer al acțiunilor actorului*

lor și situațiilor scenice într-o ordine care face apel la rațiune, se trece la o grafie a semnelor corpului actriceșc, purtător al unei multitudini de sensuri. Relevante sunt observațiile lui Eugène Ionesco în *Despre „Scaunele” – Scrisoare către primul regizor*: „Tăieturile pe care vrei să le fac privesc pasajele care tocmai servesc, pe de o parte, la exprimarea nonsensului, a arbitrarului, a unei vacuități a realității, a limbajului, a gândirii umane și, pe de altă parte (mai ales), la a umple tot mai mult platoul cu acest vid, a înfășura necontenit, ca în niște veșminte de vorbe, absențele unor persoane, găurile realității, căci bătrânnii nu trebuie lăsați niciodată să vorbească în afara ‘prezenței acestei absențe’, la care trebuie să se refere în mod constant, pe care trebuie să o întrețină în mod constant, să o îmbrățișeze, căci în lipsa acestora irealismul n-ar putea fi sugerat (deoarece el nu poate fi creat decât prin opozitia permanentă a ceea ce e vizibil), iar punerea dumitale în scenă ar fi un eşec, Scaunele n-ar fi Scaunele. E nevoie de multe gesturi, aproape de o pantomimă, de lumini, de sunet, de obiecte în mișcare, de uși ce se deschid și se închid și se deschid iarăși pentru a crea acest gol, pentru ca el să crească și să erodeze totul: nu poți crea absența decât prin opozitie față de niște prezențe. Și toate acestea n-ar dăuna mișcării, toate obiectele dinamice sunt mișcarea însăși a piesei, o mișcare ce nu e încă poate, mișcarea dumitale” (Ionesco 1992b: 199). Logica formală a textului este spulberată și locul acesteia

este luat de ceea ce Ionesco numește o *paralogică*, o *parapsihologie* a personajelor. Sau, dintr-o altă perspectivă, concatenația nu este cea care guvernează textul spectacolului, căci este supusă îngemănărilor cu simultaneitatea scenică. Această simultaneitate este manifestă pe mai multe nivele spectaculare; ea se întrupează la nivelul poveștilor țesute, actelor scenești ale actorilor, elementelor spațiale și temporale: „Exemplar, [Barba] în dramaturgia sa, dă corp și voce simultaneității, pluridimensionalităților. Exclusiv intriga narativă lineară, interdependența cauzală comportă artificialități, predictibilități, negări ale vieții organice. [...] Fragmentarismul în simultaneitate colorează viu prezentul faptelor și în același timp poartă patina trecutului și halucinantul viitorului, deschide ușa pentru incursiunile fugare ale invizibilului care o clipită intră în lumina vizibilului” (Cozma 2013: 29).

Așa cum în cazul lui Samuel Beckett, sesizăm o trecere dinspre personaj spre voce, în cazul lui Barba, remarcăm o trecere dinspre personaj înspre sinele scenic. Beckett figurează, cu precizie absolută, frânturi ale ființei umane în clipe de criză existențială. Grotowski, în lupta sa cu *moștenirea strămoșilor*, încearcă să răpească secretele acestora, așa cum a răpit Prometeu focul pentru a-l dărui omenirii, și să le supună investigației într-un proces al structurării a ceea ce el numește *montajul doer-ului*. Brook nu mai este interesat nici măcar de textele ilustre ale

*Dansul efemer al acțiunilor actorului*

dramaturgilor tradiționali. Afirma, cu tărie, că textele clasice nu mai reprezintă un obiect al preocupărilor creatorilor de teatru de secol XX, deoarece acestea nu conțin mutațiile esențiale suferite de insul actual. Singura alternativă, variantă, spune el, în care ar fi posibilă o montare a textelor clasice, ar fi cea în care ar fi supuse tăieturilor, adaptărilor menite să reflecte stări, gânduri actuale.

Este un demers firesc al căutărilor în acele zone în care individul contemporan se regăsește. De aceea, pentru Brook, semnificativă, în acest sens, este cercetarea teatrală *The Man Who...*; o incursiune în creierul uman la care ne-am referit și în articolul *Iese, numărându-și pașii: 1,2,3,4,5,6,7*: „Noutatea la nivelul plăsmuirii cuvântului dramatic derivă din unghiul de abordare și întrețesere a subiectului. Deliberat se evită elementele care concură la crearea unui *produs literar*. În absența unui *story*, a personajelor, a costumelor, Doctor și Pacient apar ca *prezențe* ce semnifică ipostaze ale condiției umane. *Povestitorul cu mai multe capete* și-a pierdut funcția de a nara coerent un șirag de fapte exemplare. Prezența care te întâmpină este cea a omului despuiat de aparențe, de proptele sociale, de orice reazem exterior. Este el omul – carcasă de carne din care irump euri rizibile. Omul al cărui mecanism lăuntric s-a defectat. Nițel. Și caută în zadar să evadeze din labirintul grotesc al interioarelor sale.

Limbajul scenelor *Stimuli, Frontal Lobe 2, The Man from La Rochelle, Visual Agnosia, Loss of Proprioception, Ticker, Jargon, Blindsight* atinge simplitatea magică a poeziei. Doctorul, în ipostaza de preot-exorcist, recurge la serii de întrebări, acțiuni, gesturi menite să încolțească bolnavul, să determine criza: criza recunoașterii adevărului despre sine. Pacientul, atras dincolo de pragul suportabilului, ajunge să vadă un aspect al realității zăvorât într-o mormântală beznă mentală. Se simte îngrozitor de viu în clipele de rememorare, de identificare cu amintirile-i vagi sau în proiecții onirice. Doctor sau Pacient – totuna. Rolurile sunt interșanjabile, cum spune Eugène Ionesco, *putem să-l punem pe Martin în locul lui Smith și nu se va băga de seamă*, sau, ca în *Dansul magului alb și al magului negru*, baletul pus în scenă de Gurdjeff, la începutul secolului XX. Oricine poate deveni oricine. Nu este necesară decât o simplă schimbare de costum. Nimic spectaculos. Nicio imagine de dragul imaginii. Doar maximă parcimonie, transparență și rigoare ce definesc un spațiu al întâlnirii unor conștiințe nonumane, un spațiu rece, neprietenos, ostil, *mai mult laborator decât spațiu scenic*. O excepțională acuratețe dată de absența camuflării într-o geometrie conștient aluzivă ce provoacă iluzia. Nimic care să stârnească plăcere. Doar un pustiu al mintii în care mai răzbăt, din când în când, ecouri îndepărtate ale suferinței, tipete de durere, plânset, semne ale bolii. [...] Treptat, prin față ochilor, se

*Dansul efemer al acțiunilor actorului*

derulează imagini ale unui film vechi, în alb-negru, imagini care reflectă o luptă străveche a luminii cu întunericul, o poveste a încercărilor eşuate de a ieși din labirintul ușilor închise. Dar dacă eurile personajelor ce bântuie halucinant prin spațiul claustrant rămân captive într-un joc sfâșietor al abilităților pierdute, spectatorului i se acordă șansa de a pipăi starea de trezie, starea de conștiință, capacitatea de a întrevede între plâns și râs scăparea unui adevăr: rătăcirea conștiinței prin sertarul cu nimicuri zilnice nu înseamnă nimic altceva decât renunțarea la propria existență.

Actul dramaturgic tinde mereu să penetreze zone ale necunoscutului. De aici, atracția puternică pentru ținuturile interioare ale mintii umane ce sugerează, afirmă Peter Brook, ceea ce într-o altă mitologie – poemul persan *Conferința păsărilor* – este numit *Valea uimirii*. O astfel de incursiune se izbește din start, pe de o parte, de inexistența unui text dramatic pe măsură, pe de altă parte, de dorința oamenilor de teatru de a crea cuvântul dramatic *în timpul elaborării* celorlalte elemente: acțiuni, lumină, geometrii spațiale, costume, muzică, gestus corporal, sonorități. Întreaga paletă este experimentată dinspre haos spre *limbaj articulat*. Astfel, regizor și actori concură direct la născocirea textului implicându-se în munca autorului dramatic. și o fac atât din necesități concrete, pragmatice, cerute de realitatea scenei cât și din dorința de a aduce în față spectato-

riilor subiecte care facă obiectul preocupărilor lor, într-un limbaj teatral adevarat contemporaneității. Un teatru al trecutului nu prezintă interes decât dacă este, în același timp, un teatru al prezentului" (Cozma, Iese...).

Povestea spectacolului nu mai este țesută din cuvintele rostite de actor, ci din infimele mișcări ale corpului acestuia care structurează propria lui dramaturgie. Rebel și continuu aflat întru scormonirea esenței teatrului, Brook explorează intens înțelesurile emanate de corpul în mișcare; este preocupat să ridice noi punți de comunicare între spectacol și spectatori. Este, în același timp, cel care demitezeează spectaculosul; demolează, bucată cu bucată, scena încărcată de decoruri, smulge vălul iluziei și propune un spațiu gol. În acest sens, se înrudește cu viziunea lui Grotowski, cu care, de altminteri, a întreținut o relație de colaborare de o viață. Grotowski este cel ce dă naștere teatrului sărac ca variantă viabilă la teatrul bogat, la melodramă, la un teatru al opulenței și sclipiciului, „deschide perspective dramaturgice radicale [...] bazate pe modalități de abordare a textelor tradiționale. Configurează viziunea unui teatru care depășește caracteristicile unui spectacol artistic sau de divertisment, reafirmându-și menirea de ritual colectiv, sacru și laic în același timp” (Barba 2010b: 178).

Dramaticul este căutat în cele mai ascunse unghere ale locului său de actualizare: scena. Cântul și dansul, substanța ritualurilor, sunt turnate în expresii

*Dansul efemer al acțiunilor actorului*

care să consoneze în lăuntricitatea spectatorului. În fond, această întoarcere la originile teatrului denotă necesitatea exprimării pe scenă a vieții interioare tumultuoase a individului actual. Cuvintele care nu se rostesc, dar care sunt încapsulate în acțiunile actorilor, în mișările acestora, conotate simbolic, devin cele penetrante, cele care invadă prin porii spectatorului, alertându-l, punându-l într-o stare de joc. Teatrul este despăiat de gablonțurile mondene, de rețete de fabricare, de formule de succes și ajunge, astfel, să ființeze prin puritatea și forța limbii sale scenice. Brook fugă de demonul plăcăselii, luptă împotriva inertiei, își expandează orizontul căutărilor, traversează culturi, îmbină tradiții orientale, africane și europene. El este cel care afirmă că, mereu, avem de a face cu spunerea unei singure povești și, de aceea, esențial este nu ceea ce se spune, ci cum se spune.

Vorbind, în finalul cărții, *Dramaturgul-practician*, despre spectacolul său *The Man Who...*, observăm că Brook dă naștere unui strigăt al eurilor profunde ale individului: „*The Man Who...* deschide o ușă prin care pătrundem pentru a fi întâmpinați nu de personaje-eroi sau antipersonaje-antieroi. Ceea ce ne întâmpină sunt propriile frici, temeri, neputințe, inabilități, handicapuri, dezechilibre, dorințe neîmplinite, vise, adică toată gama de orori și satisfacții care fac, în pofida judecății noastre, viața noastră intimă, acei *demoni* – acei îngeri ce există la modul

real, în realitatea profundă, dincolo de orice cârlige din afară de ordin familial, social, profesional. Căci atât familia cât și societatea sau profesia sunt elemente ce nu ne aparțin *ab initio*, ci pe care ni le asumăm, mai superficial sau mai profund, adesea impuse de o aşa-zisă ordine preexistentă a lucrurilor. Iar individul, adică eu sau tu, este locuit tot timpul de familia sau societatea sau profesia care vorbesc cu el, în el, prin el, adică mereu în locul lui, aşa că vocea lui, a lui eu sau tu, treptat, încețează să se mai facă auzită” (Cozma 2005a: 143).

De altminteri, această forare în profunzimile vieții lăuntrice a individului actual ne întâmpină în toate căutările întreprinse de reformatorii teatrului secolului XX. Regăsim aceeași austерitate spațială, cu o prezență obiectuală absolut necesară, în cheie esențializată, simbolică. Aceleași neobosite căutări ale actorului într-o depășire continuă a propriilor sale limite mentale, psihice și fizice, același proces de autocunoaștere și autodevenire, aceeași autodisciplină, în fond, același mod de existență întru teatru, căci pentru ei toți teatru devine casă permanentă. Nu există nici cea mai firavă frontieră desenată între ceea ce numim viață personală și viață profesională. Cele două se contopesc, prind conturul unei vieți exemplare care concepe noi pagini de istorie a teatrului.

Elementele relevante, pentru dramaturgia care se scrie la scenă, considerăm a fi: într-o primă etapă,

de autonomizare a teatrului, de coagulare ca artă distinctă față de literatură, asistăm la o neostenită confruntare a dramaturgilor-practicieni cu un text dramatic preexistent; îndepărțarea acestora de un text scris anterior și lupta lor pentru autonomia textului spectacolului; explorarea celei mai mici acțiuni care se săvârșește la scenă și tratarea acesteia ca și componentă dramatică; elaborarea dramaturgiei de către un grup, textul spectacolului fiind astfel rodul unei munci colective; apelul la improvizare ca instrument principal de experimentare dramatică; tratarea textului ca un pretext; înlocuirea tehnicii de adaptare a unui text preexistent cu crearea textului spectacolului pe baza unor teme de interes actual și personal; în *bios-ul scenic*, totodată, observăm deplasarea accentului dinspre imagine, ca element prevalent în spectacol, înspre relație. Brook vorbește, nu o dată, despre mănunchiul relațiilor care se stabilesc la scenă și care sunt esențiale în articularea actului teatral: *relația care se stabilăște între actor și el însuși, relația care se stabilăște între actor și partenerul lui de joc și relația care se stabilăște între actor și spectator*.

Spectatorul este element primordial, supus studiului, deoarece, cu adevărat, dramaturgii-practicieni se raportează la acesta în mod științific, riguros. Așa cum am menționat în articole și cărți, Grotowski este cel ce face distincția între public și spectator, observând că în timpurile noastre spectacolul de