

RĂSTURNÂND PARADIGMA PEDEPSEI

*o imagine în mișcare a reprezentării violenței
în spectacol și media*

NOTĂ

Volumul de față pornește de la teză de doctorat *Spectacolul Violenței - de la putere hipnotică la responsabilitate socială* susținută în cadrul cercetării doctorale coordonate de Prof. Univ. Dr. Miruna Runcan în cadrul Școlii Doctorale de Teatru și Film a Universității „Babeș-Bolyai” Cluj-Napoca, Facultatea De Teatru în vederea obținerii titlului de doctor în anul 2018. Îi mulțumesc doamnei Miruna Runcan pentru susținerea îndelungă și încrederea față de subiect și abordarea interdisciplinară a cercetării mele, fără entuziasmul ei probabil cele mai multe ar fi rămas doar idei.

În cadrul cercetării doctorale au fost realizate în colaborare cu alți cercetători studii care sunt menționate și citate în cadrul volumului și care au fost publicate sau sunt în curs de publicare. Studiul interdisciplinar *Colegii* a fost realizat sub îndrumarea profesor univ. dr. Daniel David în colaborare cu lector univ. dr. Bianca Macavei și lector univ. Silviu Matu. Parte din rezultatele au fost deja publicate fiind menționate de citările adecvate. Analizele din cadrul studiilor prezentate în volum au fost realizate după cum urmează: analize EEG *inter@fața* Grigore Burloiu și Alexandru I. Berceanu, analize statistice experiment *Colegii*, Silviu Matu.

ALEXANDRU I. BERCEANU

RĂSTURNÂND PARADIGMA PEDEPSEI

*o imagine în mișcare a reprezentării violenței
în spectacol și media*



EDITURA UNIVERSITARĂ
București, 2019

PREAMBUL

John Bergman

Sunt aproape patruzeci de ani de când am început lucrul în închisori sau „*pântecul bestiei*”, cum îi spune Jack Abbott. La început am lucrat ca regizor de teatru și, mai târziu, ca dramaterapeut atestat. Închisorile spun povești, povești violente. În mod sigur am auzit și lucrat cu poveștile violenței, cu bărbații și femeile care au violentat și care au suferit violența. Ca membru al unei asociații românești am văzut aceleași poveștile violenței jucate în România închisoare după închisoare. Ca regizor de teatru și profesor am văzut aceleași povești violente în Statele Unite ale Americii, Marea Britanie, Australia, Bulgaria, Noua Zeelandă, Olanda. De aici siguranța mea în a scrie acest Cuvânt înainte pentru această teză importantă despre violență în teatru și media.

Când citeam cartea lui Alexandru, mi-am amintit de spectacolul lui Peter Brook *The Ik*, bazat pe cartea *The Mountain People* a lui Colin Turnbull. Strămutați din casele lor ancestrale de către guvernul din Uganda acești oameni cu o spiritualitate bogată au coborât în alienare vicioasă când au fost când au fost mutați într-un pustiu dezolant. Spectacolul de teatru al lui Brook a fost un memento uimitor și dureros a ideii Arendt-iene despre banalitatea răului.

Teza lui Alexandru ne trece cu mare eleganță prin ideologia violenței și sugerează rolul pe care teatrul și media trebuie să le aibă. Din nou îmi amintesc (bătrânilor li se întâmplă asta) de o carte numită *Prejudiciul Antiteatru* de Jonas Barish în care acesta face cronică a 2500 de ani de jigniri, insulte și minciuni care au fost spuse despre teatru și abilitatea acestuia de a simula adevărul cu efecte atât de puternice.

Aici Alexandru aduce o contribuție atât de mare la canonul teatrului și violenței – prin experimentele sale neuropsihologice. În calitatea mea de dramaterapeut salut această inițiativă – în sfârșit cineva care progresează de la scala Likert la dovezi concrete - și a cărui muncă va avea, fără îndoială, un impact imens asupra viitorului dramaterapiei

și probabil asupra multor terapii prin artă care s-au bazat prea mult timp pe măsuri imprecise provenite din simplu interes!

Holocaustul și Poraimos, genocidul din Cambodgia, masacrele din Ruanda sunt, în continuare, pentru unii dintre noi un memento puternic și înspăimântător cu privire la violență. David Yanagizawa-Drott a adunat dovezi foarte clare că, de exemplu, propaganda radio din acel moment a fost în centrul unor ferocități ce au avut loc în cadrul masacrului comunității Tutsi de către comunitatea Hutu. Alexandru investighează în mod clar relația critică teatru-violență-creier-corp-media.

Aceasta este calea de urmat pentru terapiile prin artă!

Profesor asociat, Hollins University

Drama terapeut atestat

Regizor *Geese Theatre Company USA for Corrections.*

CUVÂNT ÎNAINTE

Miruna Runcan

Răsturnând paradigma pedepsei - o imagine în mișcare a reprezentării violenței în spectacol și media de Alexandru Berceanu este rodul unui travaliu complex, care a împletit atât acumularea teoretică, cât și dimensiunea experimentală, acestea evoluând, pe parcursul proiectului, în zone și cu metodologii niciodată utilizate până acum în România. Zona teoretică a lucrării, care acoperă mai bine de două treimi, este etajată pe mai multe niveluri de interes; socio-antropologic, etologic, psihologic și neurologic, păstrându-și și fundamentarea paradigmatică privitoare la funcțiile, procedurile și efectele teatrului în raport cu actul violent, sugerat, narat sau reprezentat. Trebuie să menționez, de la bun început, faptul că designul de cercetare al acestui amplu proiect este unul impresionant, original și ambițios, iar zona experimentală, fără a propune rezultate definitive, deschide noi orizonturi pentru cercetarea multi și inter-disciplinară privitoare la teatru, atât din punct de vedere metodologic, cât și în raport cu utilizarea teatrului ca fundament pentru cunoașterea, psihismului, fiziologiei și comportamentelor umane.

Țintele majore ale cercetării, păstrate consecvent pe parcursul mai multor ani, sunt acelea de a acoperi, descriptiv dar și *critic*, câmpul fenomenologic al mecanismelor de producere, negociere socială și reducere a efectelor violenței, oferind nu doar o hartă pe cât se poate mai vastă a gândirii științifice și ilustrărilor artistice cu privire la temă, ci și câteva abordări artistice directe de testare experimentală, cu mijloace tehnologice adecvate, care să ne ajute să înțelegem mai bine procesele cognitive și emoționale de producere dar, mai ales, de receptare a actului violent. Trebuie să recunoaștem că obiectivele pe care și le-a propus autorul sunt unele deloc ușoare.

Volumul debutează cu o introducere care sintetizează motivațiile personale, dar și general epistemice, cu privire la tema aleasă, schițând în același timp traseul subtematicilor și metodologiilor utilizate. Prima secțiune, vastă, dedicată abordărilor teoretice ale binomului agresiune-violență, e împărțită, la rândul ei, în șase părți: primele două

sunt menite să producă o ordine conceptuală cu privire la terminologia ce acoperă, din diversele perspective ale științelor sociale și umaniste, fenomenele legate de agresivitate și violență, următoarea să explicitizeze, utilizând rapoarte, statistici, cercetări sociologice legate de media etc., impactul violenței asupra lumii globalizate în care ne mișcăm azi.

Subcapitolul al treilea al acestei secțiuni... „de instalare în problemă”, unul foarte articulat, își propune să prezinte detaliat trei dintre cele mai influente sisteme de gândire filozofică care au abordat, în secolul XX, problematica violenței și agresivității. Sunt prezentate aici teoriile lui Michel Foucault cu privire la dramaturgia pedepsei, *Surveiller et punir* rămânând însă, pe tot parcursul tezei, unul dintre pilonii de rezistență la care autorul va face referință și căruia îi va solicita constant un feedback critic. Tot astfel, teoriile lui Judith Butler din *Violență, Doliu, Politică* - cu privire la corporalitate, suferință, relația dintre intimitate și spațiul social - sunt descrise, interogate și puse în relație cu alte cercetări importante din zona psihologiei și politologiei contemporane. În fine, al treilea areal de filozofie politică și a culturii investigat de Alexandru Berceanu este cel al lui Giorgio Agamben, ale cărui lucrări *Means without end* și *The State of Exception* vin să trianguleze orizontul de interes al autorului tezei cu privire la raporturile dintre suferința individuală, percepția ei, corporalitate și suferința colectivă.

Al patrulea subcapitol din prima secțiune este dedicat de autor recitirii analitice și, pe alocuri, critice, a operelor părintelui etologiei moderne Konrad Lorenz. Mi se pare un lucru binevenit introducerea gândirii lui Lorenz în această parte a lucrării, fiindcă, în pofida fireștilor polemici pe care le-au stârnit de-a lungul vremii, textele sale fundamentale, *Așa-zisul rău. Despre istoria naturală a agresiunii și Cele opt păcate capitale ale lumii contemporane* au deschis trasee nebănuite și extrem de fertile în științele naturii și omului. Subcapitolul utilizează referințe consistente la cercetări etologice relativ mai recente, cum ar fi cele ale celebrei Jane Goodall, ori ale foarte optimistului etolog-moralist Frans de Waal, acum foarte la modă.

O secțiune aparte este dedicată de autor perspectivei psihologice asupra agresivității și violenței, Alexandru Berceanu propunându-și aici dificila sarcină de a sumariza câteva dintre direcțiile principale de abordare psihologică asupra temei, într-un câmp științific de o vastitate pe alocuri inhibantă. Sunt, desigur, rezumate succint teoriile lui Freud și Lacan, dar autorul se apleacă mai atent asupra unor cercetări de

psihologie cognitivă, ca cele ale Bandura (1977), Caplan (1970) ori mai ales ale lui Berkowitz, *Frustration Aggression Hypothesis examination and reformulation* (1989) și *On the Formation and Regulation of Anger and Aggression. A Cognitive-Neoassociationistic Analysis* (1990). De o atenție deosebită de bucură modelul propus de Bushman și Anderson în articolul din 2002 lor referitor la agresivitatea umană. Cum unul dintre referenții comisiei se va ocupa mai pe larg de această dimensiune, nu voi insista aici asupra ei.

În fine, al șaselea subcapitol este dedicat perspectivelor deschise de neuroștiințele contemporane asupra producției și, mai ales, percepției și procesării emoțional-cognitive a violenței. E, și de această dată, un câmp extrem de vast, cu o dezvoltare a cărei dinamică accelerată, datorată rafinării fără precedent a tehnologiilor de investigare a creierului, e aproape imposibil de cuprins în întreaga sa amploare. Autorul pleacă, în mod adecvat, de la regândirea (polemică, dar și complementară) a teoriilor lorenziene din perspectiva cercetărilor experimentale, cu efecte inevitabil teoretice, asupra sistemului nervos al animalelor și omului, punând în evidență demersurile interdisciplinare de acest tip, care combină metodologiile ale etologiei cu genetica, biologia celulară și neuroștiința, și revoluționează la ora actuală gradul de înțelegere al relației între comportament și corp. El este interesat de dihotomia între agresivitate instrumentală–premeditată și cea impulsivă–reactivă (Siever, 2008), dar acordă spații ample discutării experimentelor și teoriei lui Raine (*The Anatomy of Violence* 2013), ori celor ale lui Kathleen Taylor din *Cruelty Human Evil and the Human Brain* (2009). Nu sunt pierdute din vedere nici dezvoltările actuale derivate din revoluționara descoperire a neuronilor oglindă în 1994, de către grupul de cercetători de la Parma, condus de Giacomo Rizzolatti - care, în timp, a condus la elaborarea teoriei *Simulării corporalizate*, bucurându-se de reverberații ce au condus, în ultimele două decenii, la înființarea a zeci de laboratoare de cercetare, inclusiv în directă interdisciplinaritate cu teatrul și filmul (vezi Gal și ceilalți, 2013 la Tel Aviv; Antunes 2012 la Oslo; Keysers 2011 la Amsterdam etc.), în Europa, Asia și America. Este, însă, prezentă, pe bună dreptate, și reacția polemică la teoriile simulării corporalizate (Hickok. 2014).

Secțiunea a doua acoperă reprezentarea violenței în teatru, și e subînținsă de câteva subcapitole analitice. Primul e dedicat dramaturgiei în raport cu scenariul punitiv (cu analize atente asupra teatrului grec, celui roman, teatrului shakespearean, lui Ibsen sau lui Cehov). Apoi,

autorul se apleacă asupra reprezentărilor violenței în opera unor importanți regizori contemporani, ori în dramaturgia actuală, alegându-și câțiva autori de mare ambitus, între care José Triana, Marius von Mayenburg, Caryl Churchill, ori reprezentanții *In yeah face theater*, Mark Ravenhill și Sarah Kane. Este însă esențial de notat aici că toate analizele de text sunt consecvent puse în relație cu observații pertinente provenind din capitolele anterioare, dedicate psihologiei și sociologiei violenței.

Subcapitolul 2.5 încearcă să răspundă întrebărilor legitime legate de limitele violenței și autovolenței în performențe, luând ca exemple elocvente opere ale Marinei Abramovic, Santiago Sierra, Guillermo Vargas (Habacuc) etc.; din perspectiva autorului, însă, forțarea acestor limite pare să țină în mai mică măsură de renegocierea unor transferuri emoționale și cognitive, cât mai degrabă de nevoia, greu controlabilă, de a extinde zonele de autonomie ale artei și ale libertății de expresie. În fine, ultimul subcapitol al părții secunde încercă să ridice câteva chestiuni care rămân, în acest moment, extrem de problematice în raport cu reprezentarea teatrală a violenței: în ce măsură actul violent reprezentat scenic, dincolo de convențiile protectoare ale spectatorialității, produce traumă, și în ce măsură e are funcție terapeutică? Această ultimă secțiune a părții a doua are rol de punte care deschide, de fapt, partea a treia, dedicată experimentelor realizate de autor.

Această secțiune a tezei lui Alexandru Berceanu e, de departe, și cea mai interesantă și mai provocatoare. Ea acoperă câteva studii experimentale ce au o componentă teatrală de bază și care au fost realizate, de-a lungul ultimilor ani, în echipe interdisciplinare diverse, dar care îl au pe autor drept inițiator și coordonator. Două dintre ele, *Inter@față* și mai recentul *București 41 Tur Retur*, sunt bazate pe scenarii și construite ca spectacole de teatru; cel dintâi a fost reprezentat în două variante succesive în spațiul de la Replika și în câteva turnee (unul dintre ele și în cadrul festivalului Temps d' Images de la Cluj); cel de-al doilea a fost produs și reprezentat, de asemenea în două variante, la Teatrul Evreiesc de Stat.

Inter@față e, din punct de vedere artistic, o structură de scenariu de tip devised, la bază aflându-se interviuri cu subiecți care au suferit traume prin discriminare: homosexuali, ori supraviețuitori ai Holocaustului, evrei și rromi. Spectacolul e unul interactiv, participația spectatorilor fiind stimulată în episoade de relaxare, de joc, cu întrebări

și răspunsuri. Din punct de vedere experimental, s-au realizat programe de monitorizare EEG pentru câte o pereche de doi participanți, actor și spectator. Programul generează sunete plecând de la răspunsurile electrice ale EEG, iar pornind de la sunetul generat pe baza EEG în timpul spectacolului, dansatoarea Ana Costea reia gesturi și acțiuni coregrafiate ale fiecăruia dintre personaje.

Pentru *București 41 Tur Retur*, spectacol regizat la Teatrul Evreiesc de stat pe un text scris de autor în colaborare cu Andreea Chindriș și Alexa Băcanu, a fost parcursă o amplă documentare asupra pogromului din București din zilele de 21-23 ianuarie 1941. Cu convenția unei mașini a timpului, spectatorii parcurg un traseu spațio-temporal care rememorează atrocitățile pogromului (cu un autocar, în varianta inițială a spectacolului) între locații din Cartierul Dudești, cartierul evreiesc incendiat, la Sinagoga Mare, și ea incendiată, și la Palatul Telefoanelor, unul dintre locurile unde s-au produs ciocniri între militarii antonescieni și legionari. Călătoria se finalizează în clădirea Teatrului Evreiesc, unde publicul urmărește premiera spectacolului lui Mihail Sebastian, *Steaua Fără Nume*. Pentru crearea textului au fost utilizate depoziții ale martorilor supraviețuitori și alte documente de epocă. În toate spațiile traseului sunt replicate teatral acțiuni și situații, prin intermediul acestui colaj de mărturii directe.

Următorul subcapitol documentează modalitatea în care au fost construite experimentele, cele susmenționate dar și altele, concretizate prin elemente teatrale care au stat la baza unor monitorizări, cu mijloace și metodologii diferite, ale participanților actori și spectatori. Cel mai complex experiment este, totuși, cel cu *Inter@față*, datele obținute în repetiții și post-spectacol fiind comparate și interpretate de grupul care a colaborat la elaborarea studiului (de altfel, el a fost deja publicat în 2014).

Un alt studiu interesant este cel intitulat *Colegii* și derulat cu două echipe de studenți - mai întâi cu cea de actori de la Cluj, apoi cu o altă echipă de studenți voluntari de la București. E vorba de un studiu interdisciplinar realizat în colaborare între Facultatea de Teatru și Film și Facultatea de Psihologie și Științele Educației din cadrul UBB Cluj, și cu susținerea UNATC. Autorul a reușit să coaguleze o echipă mixtă, împreună cu lector universitar dr. Bianca Macavei și asistent universitar dr. Silviu Matu din cadrul facultății de psihologie a Universității Babeș Bolyai Cluj, sub îndrumarea profesor univ. dr. Daniel David, iar concluziile experimentale sunt în curs de publicare. Experimentul și-a

propus ca țintă să evalueze modul în care reprezentarea acțiunii violente afectează spectatorii și performerii actelor violente în două tipuri de reprezentare, unul performat realist și unul doar sugerat. A fost elaborat un scenariu minimal, în care doi colegi de birou interacționează, unul dintre ei, cu poziție ierarhică superioară, hărțuindu-l și agresându-l, verbal și fizic, pe celălalt. Au fost testate imersiunea actorilor și cea a spectatorilor, impactul activării schemelor cognitive legate de violență asupra rememorării cuvintelor, într-o sarcină explicită de memorare, ca și efectele rolului atribuit participanților și tipului de piesă asupra activării schemelor cognitive legate de violență. Cu toate că și celelalte experimentele propuse de autor sunt extrem de incitante, din punctul meu de vedere acesta pare, la lectură, cel mai elaborat și mai elocvent.

În ansamblul ei, secțiunea a treia a lucrării este una originală, incitantă, chiar dacă rezultatele fiecărui experiment în parte sunt de natură mai degrabă să deschidă tot mai multe întrebări, decât să răspundă definitiv la cele din ipoteze. Sau poate tocmai de aceea. Am convingerea că autorul, care dovedește o mare putere de coagulare a unor echipe inter și trans-disciplinare, își va continua cu succes aceste activități de natură experimentală, cu rezultate remarcabile.

Sper că l-am convins pe cititorul potențial să deschidă cartea lui Alexandru Berceanu și să se afunde în aventura pe care ea i-o propune – îl asigur că concluziile cercetării sunt judicioase și ofertante, deschizând noi perspective pentru cercetarea interdisciplinară în care artele spectacolului continuă să fie o excelentă sursă, insuficient explorată, de cunoaștere. *Răsturnând paradigma pedepsei - o imagine în mișcare a reprezentării violenței în spectacol și media* reprezintă, din punctul meu de vedere, finalizarea unui proiect de cercetare analitică și sintetică extrem de vast și de curajos, cu caracter unic, cel puțin deocamdată, în spațiul cercetării teatrale din România – una, din păcate, tradițional refractară când e vorba să părăsească zona de confort a abordărilor istorice și eseistice, autosuficiente. Cartea de față va deschide, cu siguranță, noi orizonturi și va fi un stimulent major pentru o nouă generație de gânditori dornici să scoată teatrul și acțiunea teatrală din granițele noastre obișnuite de reflecție, cele ale esteticului pur și dur.

TOTUL ÎNCEPE ÎN COPILĂRIE

Experiența mea de spectator de teatru a fost profund marcată de un eveniment ale cărui ramificații s-au extins pe nesimțite în experiența mea de practician al teatrului, devenind un eveniment crucial pentru parcursul meu. În jurul vârstei de patru ani am fost la primul meu spectacol de teatru pentru „oameni mari”, *Cheile Orașului Breda*, la Sala Atelier a Teatrului National, în regia Sandei Manu, undeva probabil în primăvara anului 1982. Motivul pentru care am ajunseseam acolo are calitatea neîntâmplătoare a întâmplătorului.

Piesa era scrisă de bunicul meu, dramaturg debutant la acel moment, Ștefan Berceanu (Berceanu 1981). Spectacolul, ca de altfel și toate spectacolele de teatru pentru copii la care participasem până atunci, îmi dădea impresia, recognoscibilă acum, pe atunci total de neînțeles, de prăfuit și necredibil. Eram un spectator complet needucat și de rea-credință, obișnuit mai mult cu mingea și cu natura decât cu teatrul. Debutul spectacolului m-a impresionat într-un mod extrem de neplăcut: prin scenă treceau, tânguindu-se și gemând, niște oameni cu niște diformități false; se vedea clar că sunt bucăți de pânză, dar se văitau că îi doare, erau dezgustători în precaritatea lor. Imaginea se presupunea că redă efectele războiului asupra populației civile dar pentru mine comunica doar falsitate .

Despre spaniolii din piesă aveam senzația că știu cine sunt. Aveau nume exotice și răsunătoare; olandezii în schimb nu știam ce sunt—aveam senzația că suntem „noi”, fără să îmi dau seama exact ce ar însemna acest „noi”. Am perceput foarte exact legătura între situația de „război” și cei care se tânguiau, dar asta nu i-a făcut cu nimic mai credibili. Spectacolul a continuat provocându-mi o plictiseală galopantă, care nu a putut însă să împiedice efectul năucitor pe care spectacolul urma să îl aibă. Personajul principal, un pictor, ajunge la un moment dat, prin voința mai marilor, încarcerat într-o celulă.

Reprezentarea ei era neverosimilă, un con de lumină și niște gratii printre care actorul închis ar fi putut să treacă cu ușurință ba mai

mult, părea că și eu pot să le rup. După o scenă extrem de lungă între acesta și un bufon care nu mă făcea deloc să zâmbesc, a apărut personajul gădelui, cu scopul clar de a-l decapita pe pictor. Amintirea mea îmi spune că gădele avea un cuțit în mână pe care cred că îl ascuțea de câteva ori în timpul scenei— era neverosimil și știam că un călău nu taie capul cu cuțitul, dar totul devenise înfricoșător deja.

Nu am mai putut să mă uit mai departe la spectacol și mi-am ascuns capul în poala mamei. De acolo, din când în când, trăgeam cu coada ochiului pentru a mă asigura că pictorul este în viață, având continuu senzația că ar putea să fie ucis. Important de notat e că știam că sunt la teatru, că domnul de pe scenă e actor și că la teatru nu se omoară actori. Perspectiva acțiunii posibile, a unei execuții posibile a unei persoane îmi paraliza capacitatea de a lupta împotriva spaimii. O parte din mine credea, în timp ce cealaltă parte știa că nu este adevărat fără a putea împiedica deloc ca senzația de vertij să pună stăpânire pe mine din ce în ce mai puternic. Senzația mea este că, după acest moment din spectacol, nu s-a mai sedimentat nici o amintire, deși pentru ce s-a întâmplat înainte am o sumedenie de amintiri și detalii.

Primul lucru care mă frapează la această experiență de spectator debutant este forța de suspendare a criticii produsă de perspectiva unei acțiuni violente. Iminența acesteia a acționat la nivelul imaginației mele cu o forță care nega cunoștințele mele – știam că la teatru oamenii nu mor de adevăratele. Deși îmi era clar că nu poate să fie omorât cu acel cuțit și că zăbrele și lumina nu îl puteau ține captiv, proiecția unei eventuale treceri în realitate a acțiunii previzionate îmi crea suficientă spaimă pentru a mă face să mă ascund în poala mamei. Două aspecte ale amintirii merită discutate pe larg: caracterul intermitent al privirii spre scenă și reacția de ascundere.

Caracterul intermitent al privirii către scenă (sau, în alte situații, ecran) este un fapt general pe care îl putem constata la copii atunci când se sperie în timpul unui spectacol. Privind din afară, de obicei ne explicăm acest fenomen prin conflictul dintre frică și curiozitate. Rememorând senzația, constat că, de fapt, este vorba despre alternanța dintre starea de suspendare a neîncrederii și reinstituirea neîncrederii. Acest proces avea ritmicitatea unei aprinderi și stingeri a luminii de la un întrerupător, punând același context într-o complet altă perspectivă în funcție de direcția din care provenea lumina, cu un rezultat emoțional diferit. Fenomenul avea o cadare independentă de voința mea, ca și cum am fi fost doi „eu” care se joacă de-a v-ați ascunselea.

Această ritmicitate corespunde unui dat biologic pus în evidență pentru prima dată de Roger Wollcott Sperry prin cercetările sale legate de bilateralizarea cerebrală, la început, în cadrul experimentelor pe animale și, ulterior, prin testarea pacienților care suferiseră intervenții neurochirurgicale de despărțire ale celor două emisfere cerebrale prin secționarea corpului calos pentru a preveni răspândirea crizelor de natură epileptică de la o emisferă cerebrală la cealaltă. În urma experimentelor, acesta a ajuns la concluzia că, dacă la nivelul aspectului există simetrie bilaterală, acesteia nu îi corespunde o simetrie funcțională și nici măcar una neuro-anatomică. Fiecare dintre emisferele cerebrale are funcții proprii și, mai mult decât atât, fiecare dintre ele generează un „eu propriu”. Fiecare dintre acestea gândește, are memorie și are emoții, totul la nivelul specific uman, în așa fel încât fiecare emisferă, poate fi conștientă simultan în experiențe mentale diferite (Sperry 1969, 532)¹. Demonstrarea experimentală a multiplicității conștienței în cazuri extreme, precum cele ale secționării corpului calos dar nu numai, a dus la înțelegerea unui fenomen intuit de orice persoană care își ascultă instinctul introspectiv. Minteă umană se manifestă uneori într-un dialog extrem de zgomotos, care poate uneori să capete și mai mult de două voci, chiar dacă nu toate la același nivel de conștientă, reprezentativitate sau conceptualizare, ceea ce nu le face mai puțin puternice. Deseori acest dialog se suprapune peste o voce care nu știe să vorbească cu cuvinte dând glas sentimentelor sau emoțiilor precum frică, alienare sau regăsire care se învâluie și determină dialogul rațional între cele două voci de bază.

Revizitând experiența mea teatrală de la vârsta de patru ani, practic pentru unul dintre „eu-uri”, cel care se temea pentru soarta condamnatului, se produsese „suspensia neîncrederii”, în timp ce un al doilea rămăsese la fel de cinic și critic ca la începutul spectacolului. Deși natura bazelor neuronale și ale relațiilor între diferitele straturi de percepție și conștientizare ale aceluiași eveniment ni se înfățișează uneori în fenomene paradoxale, precum reacția la stimuli vizuali în absența posibilității de activitate în cortexul vizual afectat de leziuni (Diano 2016) observație care lasă să se întrevadă complexitatea

¹ „În starea separată chirurgical, cele două emisfere par a fi independente și deseori simultan conștiente, fiecare ignorând experiențele mintale ale emisferei opuse, precum și caracterul incomplet propriei conștiințe”. R. W. Sperry, *A modified concept of consciousness*, în: *Psychological Review*, Vol. 76, No. 6, 532-536, 1969.

proprietăților a „hardware-ului” pe care îl avem în utilizare, nu avem încă o imagine completă a limitelor polifoniei eurilor umane.

Fenomenele de lateralizare a conștiinței creierului și cele de specializare asociate nu reprezintă un fenomen conexe existenței unui emisferă careia îi place arta și, în consecință, acceptă convenția. Speculațiile despre specializarea pe emisfere cerebrale a funcțiilor, precum jumătatea matematică, jumătatea artistică, rațional-intuitivă, extrem de la modă începând cu anii '80, sunt depășite de toate dovezile experimentale prin care se demonstrează că nu există o structură cerebrală unică pentru toți indivizii și că specializările zonelor cerebrale sunt indiferente față de noțiunea de stânga și dreapta (Nielsen 2013). Deși se manifestă diferențe funcționale între cele două emisfere – centrul vorbirii la majoritatea stângacilor se află în emisfera dreaptă, dar la între 5 și 20 % dintre stângaci este situat, la fel ca la dreptaci, în emisfera stângă² (Holder 1992) – nu acest tip de observație este în centrul atenției în exemplul de mai sus, ci caracterul ei secvențial și de percepție diferită în mod simultan a realității. Acest tip de percepție sacadată a realității este un element recurent în diverse relații provenite din experiența observațională și cea de actor. Acest tip de sacadă este descrisă în expresii ale practicienilor prin sintagme mai mult sau mai puțin vagi, precum dedublarea, sau în observații extrem de amănunțite, precum descrierea procesului scenic făcută de Stanislavski în mai multe situații descrise în *Munca Actorului cu sine însuși* (Stanislavski 1926).

Procesarea de tip secvențial și, mai exact, experimentarea realității ca suită de sacade este o consecință a unor „rate de transfer diferite” între diferitele procese cerebrale și lanțurile de percepție (Llinás 2001)³. Llinás propune în cartea sa *I of the vortex* ca obiectiv fundamental al creierului capacitatea de a realiza predicții; putem considera experiența contradictorie pe care am povesti-o ca fiind un

² <http://www.indiana.edu/~primate/brain.html> (accesat în 20.05.2017)

³ „În cazul în care sistemul de control funcționează discontinuu (pentru a evita supratensionarea), caracterul pulsativ este ideal. Deși acesta este un pas în direcția corectă pentru scăderea eforturilor noastre funcționale, fără a obține ceva în schimb, riscul de operare discontinuă a controlului motric ar putea duce cu ușurință la mișcări îndoielnice, cu incertitudinea dacă grupurile musculare se vor sincroniza corespunzător în timp în cazul executării unei mișcări date. Ce altceva ar putea fi obținut în timp prin controlul pulsatoriu, în afară de scăderea efortului de peste de creier?” (Linas 2011. 32)

conflict între predicția realizată la nivelul realului și predicția la nivelul realității ficționale: la nivel ficțional execuția este iminentă, la nivel real, este imposibilă. Indiferent de posibilitatea de a explica sau nu până la capăt fenomenul, ceea ce putem constata este calitatea recurentă a acestui tip de proces, verificabilă prin experiența oricărui practician și care se situează într-o zonă de cercetare interdisciplinară fascinantă. Caracterul de reprezentativitate al exemplului dat din copilăria proprie reiese din straniețea tipului de percepție și din pregnanța experienței, momentul întipăririi în mintea mea extrem de vivace.

Analizând mai departe experiența mea de mic spectator, constatăm că ea a fost provocată de iminența unui act violent, care exercita asupra mea o atracție aproape hipnotică, dar și o reacție de respingere. Oricine a vizionat un film de groază cunoaște această stare, uneori pur și simplu halucinantă, în care ai vrea să fii oriunde altundeva, dar nu îți poți lua ochii de la ecran. Această stare, precum și reacția de ascundere, și ea extrem de comună, pot fi legate de cel puțin un element extrem de important al reacțiilor la pericol, reacția de îngheț a celui amenințat. Atunci când se apropie un pericol, atâta timp cât el este situat la o anumită distanță, se produce o reacție de „paralizie” atât la om, cât și celelalte specii, care se menține până în momentul în care elementul de pericol trece de limita la care va declanșa reacția automată de apărare agresivă (Gregg 2003).

Consider că poziția de spectator „clasic” așază individul, în mod tradițional, într-o zonă de siguranță, în așa fel încât limita reacției de „îngheț” să nu fie niciodată depășită. Starea de fascinație negativă este extrem de înrudită cu cea de reacție de paralizie specifică răspunsului atacă sau fugi (fight or flight). Din observarea exemplului și interpretarea lui constatăm că artele performative provoacă reacții comportamentale, fiziologice și psihologice similare cu experiența reală, reacții derivate din prezența simultană a actorului și spectatorului în spațiul fizic și cel ficțional.

Analizarea limitelor acestor tipuri de reacții provocate de performarea acțiunilor violente la nivelul performerului și al spectatorului poate pune în evidență „eficacitatea” tipurilor de reprezentare a violenței. Definesc eficacitate reprezentării acțiunii violente ca fiind gradul de similaritate al sedimentării experienței ficționale cu cea a unei experiențe reale. Această „eficacitate” conduce cu pregnanță la întrebarea „Care este responsabilitatea socială a reprezentării acțiunii violente?” precum și la posibilitatea de a utiliza

teatrul ca instrument activ de lucru în gestionarea comportamentului agresiv.

Așa cum am constat de la primele experiențe mele teatrale, violența și reprezentarea ei au un rol central în spectacolul de teatru și, în general, în artele performative, inclusiv în variantele în care reprezentarea se face mediat (cinematografie, televiziune etc.). La nivel moral prescriptiv, în majoritatea societăților comportamentul și acțiunile violente sunt tabu, condamnate prin lege și privite ca reprobabile uneori chiar și în condițiile în care sunt realizate în conformitate cu legea. Dacă la nivel social acționează presiunea excluderii comportamentului violent din zona acceptabilului, în sfera reprezentării performative, actul violent are un rol aproape de primat.

Pe parcursul diverselor etape culturale și curente estetice din cele mai vechi timpuri până în prezent, scena sau, mai larg, cadrul artistic poate fi asimilat cu un loc al liberului acces la violență. Morin (2019) identifică într-un studiu o incidență a morților violente în ficțiune realizat pe 700 de opere de beletristică șanse mult mai mari de apariție ale acesteia decât în viața de zi cu zi, avansând o ipoteză cu largă susținere a necesității confruntării cu suferința la nivel ficțional pentru această exacerbare. În ce măsură este reprezentarea aceasta un comportament adaptativ de învățare a publicului prin ficțiune sau o încercare a autorilor de captare a atenției? Fie că ne gândim la violența acțiunii tragediei teatrului grec și roman, fie că ne gândim la dramaturgia *In Yer Face* sau la teatrul realist, dramă sau comedie, reprezentarea acțiunilor violente ocupă un spațiu central și capătă deseori dimensiuni patologice, reprezentând un aspect nelipsit al acțiunii dramaturgice.

Atât de adânc pare să fie legată arta teatrală de violență încât, începând cu Aristotel, acțiunea dramatică este definită ca o confruntare între entități contrare, motorul acțiunii fiind urmărirea scopului de către personaje⁴, întâmplările cumplete au darul de a atrage atenția spectatorului prin ele înseși fără a mai face obligatoriu un aport artistic

⁴ „Cea mai însemnată dintre aceste părți este îmbinarea faptelor săvârșite, căci tragedia nu imită oameni, ci o acțiune și viața, fericirea și nenorocirea; iar fericirea și nenorocirea decurg din acțiune și țelul vieții este un anumit fel de a acționa, nu de a fi. Numai datorită caracterului lor, sunt oamenii. Într-un fel sau altul, dar sunt fericiți sau dimpotrivă, datorită faptelor lor. Astfel, faptele și subiectul sunt ținta tragediei. și, în orice lucru, ținta e partea cea mai însemnată.” Aristotel, *Poetica*, 14.6.

dezvoltat⁵. Parcurgând *Poetica* lui Aristotel și observând predilecția lui spre exemple de mutilare și automutilare sau sfatul său, adresat poezilor care vor să aibă succes de a alege în construcția dramatică, pentru un efect cathartic puternic, nu simple nenorociri sau fapte violente petrecute în urma confruntărilor între dușmani, ci faptele violente petrecute între rude, cu cât mai apropiate cu atât mai bine, este greu să nu te întrebi ce fel de artă este tragedia⁶. Ar fi interesant de făcut o analiză a recurenței cuvintelor legate de violență în *Poetica* lui Aristotel. Aproape sigur o asemenea analiză ar arăta un nivel crescut al acestora, conducând la întrebarea dacă Aristotel sau întreaga societatea din care făcea parte erau obsedați de violență. Sentimentul de înălțare estetică propriu reprezentării teatrale a acțiunilor violente, catharsisul, merită coborârea până la contactul intim cu cele mai respingătoare crime, pruncuciderea, matricidul sau fratricidul? Contactul direct al individului cu violența fizică era mult mai puternic în trecut, orice violență fiind comisă în mod direct. Cei mai mulți dintre oameni în prezent nu se întâlnesc niciodată cu violența comisă direct. Este de presupus că armele au adus alături de suferința fizică și trauma psihică. Expunerea prin reprezentarea a violenței dezlănțuite poate fi indiciul unei sensibilizări la aceasta.

⁵ „Așadar, frica și mila pot fi stârnite de elementele spectaculoase, dar ele mai pot lua naștere și din însăși înălțarea faptelor, lucru mai de valoare și care este creația artistică a unui poet superior. În adevăr, subiectul trebuie să fie încheșat în așa fel încât cel care aude povestind faptele, chiar fără să le vadă. să se cutremure și să se înduioșeze de cele petrecute; cum s-ar întâmpla cu cine ar auzi povestindu-se de istoria lui Oedip. Propunerea acestui efect prin spectacol este însă mai puțin artistică și nu cere decât mijloace materiale.” Aristotel, *Poetica* 14. 43.

⁶ „Să vedem, acum, care din întâmplările câte se pot petrece sunt cele mai potrivite să stârnească teama și care-s mai potrivite să stârnească mila. Acțiuni de acest fel este neapărat necesar să se petreacă între personaje care sunt prieteni, sau dușmani, sau nu-s nici una, nici alta. Dacă deci un dușman este pus față în față cu dușmanul lui, fie că ajunge să se încaiere, fie că se mulțumește numai cu gândul, nu stârnește mila, afară numai de mila pentru întâmplarea nenorocită în sine. La fel și când este vorba de persoane care nu-s nici prieteni, nici dușmani. Dimpotrivă, toate cazurile când evenimentele tragice se petrec între persoane apropiate, cum ar fi un frate care-și omoară fratele sau săvârșește împotriva-i o altă crimă asemănătoare; un fiu care se poartă la fel față de tatăl lui, sau o mamă față de fiul ei, sau un fiu față de mama sa sunt tocmai cazurile care trebuie căutate”. Aristotel, *Poetica* 14. 44.

René Girard (1972) lega existența acestui câmp al libertății de dezlănțuire a violenței de o funcție socială purificatoare a tragediei grecești, pe care o descrie amănunțit în cartea sa, *Violența și Sacrul*. Prin reinstituirea la nivel ficțional a ritualului sacrificial, eroul tragic preia „vina” colectivă și este pulverizat de ea, precum țapul sau altă jertfă, ceea ce conducea, în timpurile arhaice, la purificarea comunității⁷. Deși există o puternică legătură și continuitate între sentimentul de sacralitate pus în discuție de Girard și catharsis, nu putem să nu observăm că pentru Aristotel important este efectul asupra spectatorului și că el nu dezvoltă foarte mult asupra rolului social sau asupra unei funcții ritualice a acestui tip de reprezentare. Interpretarea lui Girard vine mai curând dinspre contemporaneitate spre trecut, prin asocierea cu observații asupra ritualurilor prezente și în zilele noastre în comunitățile închise, studiate de antropologi, dar argumentată și de existența unor ritualuri secrete asociate tragediei grecești.

În tragedia greacă putem atribui reprezentării acțiunilor violente o funcție sau o poziție riguros definită, bazându-ne, între altele, pe insistența cu care Aristotel revine asupra caracterului artistic al reprezentării teatrale și al obiectivului acesteia, catharsisul. Totodată, Aristotel observă o pendulare între gustul public, misiunea tragediei și capacitatea/talentul autorilor care anunță un teritoriu mai puțin definit și mai curând supus profanului decât sacrului. Trăsând câteva linii către alte continente putem să găsim elemente de filiație directă ale ritualului în cultura teatrală precum în Teatrul No, în Katakali sau Misterele Medievale. O putem intui și în fenomene de mare efervescentă socială, precum Teatrul Elisabetan, Grand-Guignol, filmul horror, jocul video sau body-art unde regăsim ca elemente proprii ritualului cel puțin intensitatea, repetabilitatea și implicarea cu devoțiune a comunității căreia i se adresează. Unele forme de reprezentare a violenței par să

⁷ „...Cele două tragedii pe care le-am evocat ne prezintă, sub o formă anecdotică, ca și cum ar afecta numai indivizi excepționali, fenomene care nu au sens decât la nivelul întregii comunități. Sacrificiul este un act social; consecințele dereglării sale nu se pot limita la un anumit personaj marcat de „destin”. Istoricii sunt de acord în a situa tragedia greacă într-o perioadă de tranziție între ordinea religioasă sacră și ordinea “mai modernă” statală, judiciară, care îi va succeda. Înainte de intra în decadentă, ordinea arhaică a cunoscut probabil o anumită stabilitate. Această stabilitate nu se putea baza decât pe religios, adică pe ritul sacrificial.” Girard R., *Violența și Sacrul*. 1972. 42.