

**UNIVERSITATEA „BABEȘ-BOLYAI”**

**CLUJ-NAPOCA**

**FACULTATEA DE TEATRU ȘI TELEVIZIUNE**

**ȘCOALA DOCTORALĂ DE TEATRU**

**PROIECTUL TEATRULUI TOTAL (1919-1970)**

**REZUMAT**

**Conducător de doctorat:**

**Student doctorand:**

**Prof. univ. dr. Mihai Măniuțiu**

**Cristian Teodor Rusu**

**2014**

## Cuprins

Cuprins.....	1
1. Introducere.....	3
2. Premisele conturării ideii de Teatru total în modernitate .....	19
2.1. Abstracționismul – o nouă estetică .....	19
2.2. Vassily Kandinsky.....	20
2.3. Kazimir Malevich.....	21
2.4. El Lissitzky; inventarea spațiului plastic tridimensional; Spațiul <i>Proun</i> .....	22
2.5. Spațiul abstract; de la arta abstractă la noile spații scenografice .....	29
2.6. Filmul în teatru; scurtă istorie a procedurii .....	31
3. Avangardă și ideologie în Republica de la Weimar (1919 - 1933).....	36
3.1. Max Reinhardt – experiența teatrului de mase și spațiul teatral.....	38
3.2. Noi spații teatrale, noi proiecte de teatre; Poelzig și Luckhardt .....	44
3.3. Teatrul la Bauhaus ( <i>Die Bauhausbühne</i> ).....	47
3.3.1. Oskar Schlemmer – totalitatea abstractă.....	49
3.3.2. László Moholy-Nagy; viziunea mecanică a Teatrului totalității.....	59
3.3.3. István Sebök, <i>Teatrul pentru dans</i> , Dresda (1925-1928).....	71
3.3.4. Farkas Molnár, <i>Teatrul în formă de U</i> (1925).....	72
3.3.5. Teatrele sferice de la Bauhaus; Weininger and Schawinsky.....	76
3.4. Teatrul lui Erwin Piscator; Teatrul epic și teatrul documentar .....	82
3.4.1. Piscator și filmul; scena totală a lui Piscator .....	83
3.4.2. Proiectul Teatrului Total; Gropius și Piscator .....	92
3.5. Concursul internațional pentru <i>Teatrul Național Harkov</i> (1930).....	105
4. Ideea Teatrului total în proiectul constructivist; Teatrul lui Meyerhold (1919-1934).....	107
4.1. Constructivismul; climatul artistic al constructivismului.....	107
4.1.1. Tehnicile constructivismului: montajul și colajul//.....	112
4.1.2. Teatrul ca spațiu-laborator al vieții și al noii realități .....	113
4.2. Meyerhold și ideile reformei teatrale .....	117
4.2.1. Teatrul constructivist al lui Meyerhold .....	120
4.2.2. Scena totală la Meyerhold .....	125
4.2.3. Note despre spectacolele lui Meyerhold .....	125
4.2.4. Proiectul <i>Teatrului Meyerhold</i> (1930-1933).....	136
4.3. Alte proiecte constructiviste sovietice de teatru din anii '30.....	139
4.4. Concluziile experienței constructiviste în teatru .....	142
5. Proiectele italiene. Futurismul și Futurismul fascist .....	144
5.1. Prima fază a futurismului (1909-1919); manifestele .....	145
5.2. Futurismul fascist (1919-1944); proiectele de Teatru total .....	151
5.2.1. <i>Teatrul Magnetic</i> , Enrico Prampolini (1925).....	151
5.2.2. Dispozitivul lui Bragaglia .....	154
5.2.3. Teatrele de mase fasciste .....	155

6. Proiectele austriece de teatru. Frederick Kiesler.....	169
6.1. Proiectele vieneze de teatru (1915-1924).....	169
6.2. Frederick Kiesler.....	176
6.2.1. Proiectele de teatru europene ale lui Friedrich Kiesler (1923-1926).....	178
6.2.2. Expozițiile de tehnică de teatru (Vienna, Paris, New York).....	179
6.2.3. <i>Endless/Universal Theater</i> (1923-1962).....	181
6.2.4. Teatrul <i>Brooklyn Heights</i> (1926).....	184
6.2.5. <i>A Festival Shelter – The Space Theater</i> , Woodstock (1931).....	185
6.2.6. <i>The Universal Theater</i> (1959-1962).....	187
6.3. Concluzii.....	190
7. Proiectele poloneze de Teatru total (1923-1937).....	191
7.1. Andrzej Pronaszko și Szymon Syrkus.....	191
7.2. Proiectul <i>Teatrului Simultan</i> ; Andrzej Pronaszko și Szymon Syrkus (1927-1929).....	194
7.3. Proiectele lui Szymon Syruks; Teatrul din Żoliborz/Varșovia (1923-1937).....	200
7.4. Teatrul Mobil; Andrzej Pronaszko și Stefan Bryła (1934 -1935).....	205
8. Experiența americană a proiectului Teatrului total. Norman Bel Geddes .....	209
8.1. Pionierii reformei teatrului american: Robert Edmond Jones și Kenneth MacGowan .....	209
8.2. Norman Bel Geddes.....	212
8.2.1. <i>Theater of a More Plastic Styles of Drama</i> sau <i>Teatrul nr. 6</i> (1914).....	213
8.2.2. <i>Divina Comedie</i> , Madison Square Garden (1921).....	214
8.2.3. <i>Miracolul</i> (1924).....	216
8.2.4. Șase proiecte de teatru expuse la Expoziția Mondială de la Chicago din 1933.....	217
8.2.5. Proiectul <i>Teatrului Național Harkov</i> (1931).....	223
8.2.6. Normand Bel Geddes teoretician.....	226
9. Alte trei proiecte europene de Teatru total .....	228
9.1. Două proiecte olandeze: Hendrik Wijdeveld (1919-1920) și Renaat Braem (1934).....	228
9.2. Contribuția românească la proiectul Teatrului total; Ion Sava, <i>Teatrul Rotund</i> (1944).....	232
10. Proiectul Teatrului total în cultura teatrală franceză .....	237
10.1. Forme de avangardă teatrală franceze din perioada interbelică .....	237
10.1.1. <i>Teatrul Vieux-Colombier</i> – o primă încercare de reformă a scenei. Jacques Copeau și Louis Jouvet .....	238
10.1.2. <i>Théâtre de l'Exposition</i> ; Auguste și Gustave Perret (1925).....	243
10.1.3. Grupul <i>Laboratoire art et action</i> .....	246
10.1.4. Spațiul în sistemul teatral total a lui Antonin Artaud .....	250
10.2. Criza formelor artistice postbelice; noul abstracționism – noua realitate .....	254
10.3. Textul dramatic în avangarda anilor '50; dezbaterile Teatrul abstract <i>versus</i> Teatrul absurd .....	257
10.4. Simpozioane, colocvii și festivaluri .....	261

10.4.1 Simpozionul <i>Architecture et dramaturgie</i> (Paris, 1948).....	262
10.4.2. Festivalul de Teatru de la Avignon – alternativa oficială a reformei teatrului francez.....	281
10.4.3. Conferința <i>Le lieu théâtral dans la société modern</i> (Royaumont-Paris, 1961).....	286
10.5. Dezbateră și practica teatrului circular după 1948.....	298
10.5.1. Despre forma circulară a proiectelor de teatru .....	300
10.5.2. „Pericolul” cinematografului și al televiziunii .....	302
10.6. Sintezele lui Jacques Polieri.....	304
10.6.1. Spectacolele lui Jacques Polieri.....	306
10.6.2. Festivalurile de Artă de Avangardă .....	314
10.6.3. Publicațiile lui Jacques Polieri; sinteze și teorii .....	320
10.6.4. Reforma spațiului; proiectele de arhitectură de teatru .....	333
10.6.5. Concluzii; Jacques Polieri – un produs al avangardei .....	345
Seduția utopiei; concluzii .....	347
Bibliografie.....	350

Cercetarea *Proiectului Teatrului total* este o cercetare interdisciplinară care vizează analiza ideii realizării *Teatrului total*, văzut ca expresie a *Operei de artă totale* (*Gesamtkunstwerk*). Începând de la teoretizările lui Wagner, Craig și Appia, această idee prinde un contur concret prin avangardă, pe parcursul secolului 20, în cele mai diferite forme și în diferite contexte. Această cercetare se intersectează, prin natura subiectului, cu cercetarea avangardei teatrale, scenografice dar și arhitecturale: toate aceste mișcări își doreau desființarea frontalității teatrului *à l'italienne* și crearea unui *loc* în care spațiul scenei s-ar fi contopit cu cel al spectatorilor.

Modernismul se poate defini ca un imens *proiect* (cultural, politic, social, ideologic – domeniile fiind întotdeauna interconectate); la fel, *Proiectul Teatrului total* poate fi înțeles ca un proiect eminent modernist, prin prisma analizei formei, limbajului cu care a încercat să opereze, finalmente, prin mesajul îndrăzneț al utopiei pe care ar fi dorit să o materializeze. Teatrul total rămâne o frumoasă utopie modernistă în măsura în care ne vorbește despre teatrul viitorului, scenotehnică și despre clădirea dedicată proiectului. Fără un loc definit și dedicat, Teatrul total nu ar fi putut exista nici măcar ca concept.

Cercetarea de față este concentrată pe componenta fundamentală a teatrului și anume pe *spațiu* în sensul cel mai larg de *loc dedicat teatrului*. În acest punct definițiile a ceea ce ar însemna spațiul în teatru se înmulțesc: *locul* este spațiul ce cuprinde componenta arhitecturală, care include scena și spațiul publicului și dictează direct concepția scenografică. Acesta este spațiul dedicat teatrului în viziunea cercetării de față. Atributele specifice ale teatrului utopic se vor desprinde din analizele propuse și vor crea o imagine de ansamblu a fenomenului prin punctarea tuturor aspectelor fundamentale ale proiectelor: autori, context, influențe, stil, scenotehnică, toate legate de realizarea *Operei de artă totale*, de *Spectacolul total*.

Turnura prin care conceptul de *Operă de artă totală* (*Gesamtkunstwerk*) trece din registrul conservator-metafizic (Wagner, Appia) către registrul social al viziunilor de stânga din anii '20 este destul de bruscă. Primul Război Mondial a fost un factor hotărâtor în această schimbare a naturii conceptului, datorită schimbării de ideal politic-social-cultural, prin recentrarea discursului critic al artelor pe democratizarea lor profundă, ideea transformându-se rapid într-un proiect tehnicist-social expus de de regulă politizării excesive. Iar teatrul, considerat artă socială prin excelență în perioada interbelică, nu putea rămâne neatins de aceste prefaceri dramatice culturale. Altfel spus, dacă teatrul conține și artă poetică și artă plastică, conține imagine, muzică și dans, manifestul avangardist va supratură rolul teatrului în revoluția estetică, îl va prezenta ca

pe o artă de vârf de lance a proiectului avangardist.

În definirea Proiectului Teatrului total am identificat câteva aspecte comune tuturor proiectelor puse în discuție, caracteristici intrinseci și anume *circularitatea*, *tehnocentrismul* și *numărul mare de spectatori* (teatrul de mase). Modernismul, epocă tehnicistă prin excelență, își imprimă aceste aspecte și pe proiectul Teatrului total. Circularitatea, văzută ca un semn al comuniunii și democrației, se va îmbina perfect cu ideea de democratizare a teatrului, care va trebui să se adreseze unui număr cât mai mare de spectatori. Suprimarea lojilor (semne ale împărțirii de tip „burghez” a publicului) îndemna către circularitate. Iar forma perfectă a acestei morfologii va deveni sfera, cultivată atât în teorie (Souriau), cât și în cele mai fanteziste proiecte de Teatru total.

Perioada de timp aleasă a fost determinată de mai mulți factori: astfel, anul 1919 este anul în care cultura europeană se relansează după cumplitul război, demarându-se, într-un climat de pace, și proiecte de teatru. Anul 1970 este anul realizării unicului teatru sferic, la Expoziția Mondială de la Osaka, de către Jacques Polieri.

În capitolul 2, *Premisele conturării ideii de Teatru total în modernism* se pot identifica două mari „invenții” care vor determina cultivarea ideii de Teatru total: arta abstractă și folosirea filmului în teatru. Abstracționismul și-a spus cuvântul său creator prin crearea atât a ideii de abstracțiune în teatru (Kandinsky, prin proiectul *Sonorité jaune* din 1909), cât și a spațiilor abstracte (spațiul *Proun* a lui El Lissitzky), fapt ce a determinat accelerarea reformei teatrale, atât de necesară în epocă. Al doilea factor, apariția filmului, a speriat mulți oameni de teatru, dar totodată cei mai îndrăzneți dintre ei au început să îl introducă pe scenă ca un potențator expresiv și de mesaj politico-social (Eisenstein, Meyerhold, Piscator), fapt ce a determinat apariția spectacolului „multimediativ”, precum și a necesității neapărate a dotării proiectelor utopice de teatre cu dispozitive de proiecție la scară mare.

Capitolul 3, dedicat Teatrului total în republica de la Weimar urmărește ideea de Teatru total în cultura germană. Este prezentată situația generală a teatrului din perioadă, ținând cont de faptul ca teatrul german era cel mai avansat în termeni de estetică și de tehnică din lume. Era firesc ca în acest mediu efervescent să apară și cele mai radicale forme de Teatru total. Prima analiză este dedicată spațiului în spectacolele lui Max Reinhardt, primul mare regizor care a folosit spații circulare sau alternative pentru spectacolele sale. Reinhardt a montat în clădiri de circuri, așadar în configurații circulare, dezvoltând, în paralel teoria *Teatrului celor 5000*, adică

teoria unui teatru de mase, de comuniune, cu puteri cathartice pentru public. Teoria și experiențele sale nu au trecut neobservate nici de oamenii de teatru, nici de arhitecți. Au demarat proiecte independente de teatre pentru mase (*Volkstheater*), precum și o serie de experimente în și cu spațiul scenic. Cele mai interesante s-au desfășurat la Bauhaus, unde Oskar Schlemmer și László Moholy-Nagy visau la conceperea Spectacolului mecanic-abstract în care rolul omului ar fi fost redus, ori chiar suprimat. Moholy-Nagy este cel care folosește, în acest context termenul de *Theater der Totalität*. În entuziasmul lor, arhitecții de la Bauhaus concep cele mai îndrăznețe teatre sferice, ele fiind doar reverii, deoarece nu avem idei concrete despre cum ar fi putut fi construite, ori cum ar fi funcționat. Tot la Bauhaus s-a născut și proiectul *Teatrului Total* a lui Gropius conceput pentru regizorul Erwin Piscator (1927). Pisactor, deja un nume distinct pe scenele belineze a experimentat, la rândul său, folosirea filmului în teatru, conferindu-i un rol dramatic bine definit în ceea ce el a denumit *Teatrul documentar*. Fiind „dependent” de scenothenică visa la o clădire dedicată și capabilă să susțină tehnic spectacole de mare anvergură. Astfel a luat contur proiectul lui Gropius, care conținea o mobilitate a elementelor fără precedent, iar alături de un imens sistem de proiecții devenea o veritabilă „mașină de făcut teatru”, după cum l-a definit arhitectul. Neconstruit niciodată, a devenit rapid un reper de gândire în Proiectul Teatrului total.

În capitolul dedicat constructivismului sovietic și teatrului lui Meyerhold, se reliefează ideea unei societăți a spectacolului, în care spectacolul de teatru avea un loc aparte. Era „spectacolul istoriei”, inițiat de succesul Revoluției Bolșevice. În noua societate, însuși spectatorul (*omul nou*) devenea actant, în redefinirea realității, mai ales, în spectacolele de teatru de mase, conotate toate profund ideologic. Spectacole giganteste precum *Asaltul Palatului de Iarnă* (Evreinov, 1920), sau proiectul lui Meyerhold *Lupta și Victoria* (1922), aveau în primul rând o menire ideologică de formare a unei noi estetici, a unei noi arte. Arta „utilitaristă” sovietică, demarată în toate domeniile, și-a găsit expresia în teatru prin formule inedite: un decor auster, geometric, adesea cinetic, iar prin biomecanică, o manieră cu totul originală de interpretare actoricească. Meyerhold a fost port-drapelul acestor idei, prin montări de excepție în teatru, sau prin proiecte nerealizate. La fel ca și Piscator, și Meyerhold a visat la o clădire de teatru complet utilată tehnic pentru necesitățile artei sale. Proiectul arhitectural a demarat, însă nu a fost finalizat în forma sa originală niciodată. În anii '30 au demarat concursuri de proiectare de teatre moderne care să îmbine savant scene sofisticate cu spații de adunări publice cu

capacități de mii de persoane. Răspusurile arhitecților au fost dintre cele mai originale, dar nici aceste proiecte de teatre nu au fost vreo dată finalizate.

Proiectele futurise sunt descrise în capitolul 5. Ele se pote împărți în două mari perioade: perioada manifestelor (1909-1919) și perioada fascistă (1919-1944). Perioada manifestelor futuriste este una de o efervescentă agresivă, fiind cunoscute atributele futurismului (mecanicist, naționalist, belicos). Abordarea teatrului de către futuriști (Marinetti, Prampolini) nu ieșea din aceste tipare. Fără să realizeze spectacole de mare anvergură, ideile lor avangardiste rămân strict în paginile manifestelor. Ulterior anului 1919 (în care partidul fascist a înghițit mișcarea futuristă), încep să se dezvolte idei mai concrete despre spații noi futurise de teatru, precum *Teatrul Magnetic* a lui Prampolini (1925), un teatru care, coerent ca limbaj de avangardă, ar fi fost o imensă mașinărie-instalație despre care nu se poate spune precis cum funcționa. Proiecte de teatru de mase mai concrete apar însă după anul 1932 când politica de stat (Mussolini) decretează doctrina *Teatrului celor 20.000*. Ideea a fost influențată și de prezentarea proiectului Teatrului Total a lui Gropius la Roma, arhitecții făcând direct cunoștință cu un astfel de tip de teatru. S-au proiectat, evident, teatre utopice. Singura realizare a acestei perioade, însă, este o monatare unui spectacol de mase la Florența în 1934 cu titlul *18BL* (modelul unui camion Fiat), o poveste ideologizantă a acestui tip de camion, vedetă a Primului Război Mondial. Spectacolul, care arăta „soarta” umanizată a acestui camion în istoria recentă fascistă a Italiei, a fost un eșec estetic și propagandistic.

Proiectele vieneze, cu accentul pus pe cele ale lui Frederick Kiesler sunt analizate în capitolul 6. Pe fondul unei efervescente creație fără precedent a Vienei de după Marele Război, s-au realizat multe proiecte de teatre tehnice, având soluții imprevizibile, mai ales că ele au avut ocazia să fie expuse în trei mari Expoziții de Tehnică de Teatru la Viena (1924), Paris (1925), New York (1926), toate trei organizate de Kiesler. Astfel, avem un *Teatru cu scenă inelară* (o colaborare între arhitectul Strnad și regizorul Reinhardt), *Teatru fără spectatori* (Moreno-Levy – Hönigsfeld), un proiect mai degrabă conceptualist, fiind un fel de teatru terapeutic, sau un *Teatru Cub* (Fritz). Dar cel mai spectaculos este *Endless Theater* a lui Kiesler, de fapt un concept spațial (o rampă în spirală) care a și fost montat la Viena în 1924, și în care s-a și jucat. Dezvoltat în mai multe variante, acest concept îl va urmări pe Kiesler inclusiv în proiectele sale americane după autoexilul său din 1926. *Endless* se va transforma peste 3 decenii în *Universal Theater*, ultimul său proiect din 1962, un imens complex cultural care ar fi depășit



zona strictă a teatrului.

Teatrul polonez interbelic are și el câteva răspunsuri extrem de interesante la această temă (capitolul 7). Prin Andrzej Pronaszko și Szymon Syrkus, Proiectul Teatrului total se îmbogățește cu un teatru cu scenă inelară, numit *Teatrul Simultan* (1927-29), în care publicul ar fi fost înconjurat de două inele mobile pe care ar fi fost montat decorul abstract ca formă. Proiect foarte lăudat în epocă, rămâne la faza de machetă. Syrkus, în calitate de arhitect și scenograf, proiectează un teatru studio cu elemente mobile (podiumuri, scaune), prin care reușește să configureze un spațiu total mobil, un teatru spațial, în care decorul era răspândit prin tot spațiul, creând mai multe puncte de joc. Pronaszko, la rândul său, inițiază un proiect de teatru mobil transportabil pentru reprezentații populare. Numit *Teatrul Mobil* (1934-35) acesta ar fi avut sectorul publicului mobil, înconjurat de o scenă circulară cu decor, fixă. Acest proiect se încadra în programul de popularizare a teatrului inițiat de statul polonez. Și acest teatru a rămas în stadiul de machetă.

Capitolul 8 este dedicat proiectelor americane, cu accentul pe creația lui Norman Bel Geddes. Situația teatrului american în jurul anilor 1920 era una vădit înapoiată față de cultura teatrală europeană. Acest lucru îi determină pe scenograful Robert Edmond Jones și pe criticul de teatru Kenneth MacGowan să călătorească în două rânduri în Europa și să publice două cărți extrem de valorase ca document: *Theatre of Tomorrow* (1921) și *Continental Stagecraft* (1922). Cele două cărți descriu situația teatrului european din anii respectivi (de la text, decor, spațiu, lumini până la arhitectura scenei și estetica spectacolelor), tocmai pentru a impulsiona înnoirea teatrului american, prin aceste exemple grăitoare. Prin acele cărți, cei doi pot fi considerați pionieri ai modernizării teatrului american. Norman Bel Geddes, un artist polivalent, este cel care chiar dorește să implementeze inovația în materie de spațiu în teatru, proiectând diferite tipuri de teatre. După o experiență scenografică de excepție (*Miracolul* în regia lui Reinhardt, 1924, New York), Bel Geddes proiectează o serie de 6 teatre pe care le prezintă la Expoziția Mondială de la Chicago în 1933. Aceste teatre, cu totul inovative, aduc soluții morfologice diferite, dictate de funcția fiecărei clădiri în parte (*Teatru Dramatic*, *Teatru Intim*, *Teatru pentru Festival*, etc.). Niciunul nu a fost construit.

În capitolul 9 sunt prezentate două proiecte de Teatru total olandeze și contribuția românească la acest tip de teatru, *Teatrul Rotund* a lui Ion Sava. Proiectul lui Hendrik Wijdeveld (1919-1920), puternic influențat de filosofia antroposofică, își dorea să fie un teatru monumental

ca o biserică, având la exterior o formă puternic sexualizată – una dintre cele mai originale forme de teatru proiectate vreodată. Celălalt proiect olandez, cel al lui Renaat Braem (1934) se înscrie în linia proiectării de spații urbane utopice, în cazul său, proiectarea unui oraș de 100 de kilometri lungime, dotat cu toate facilitățile de producție și de trai în comun. Într-un astfel de oraș și-ar fi avut locul și *Teatrul Total*, dotat cu o scenă circulară și cu fotolii pivotante. Proiectul de Teatru Rotund al lui Ion Sava (1944) vine ca un răspuns necesar pentru modernizarea teatrului românesc, în contextul în care clădirea Teatrului Național București era deja distrusă. Sava propune, ca de altfel mulți oameni de teatru interbelici, reforma teatrului prin reforma spațiului unde se joacă teatru. Proiectul său constă într-o scenă inelară, cu publicul în mijloc, el considerând că această formă (ca în cazul *Teatrului Simultan* polonez) este cea mai dinamică și mai capabilă să reformeze spațiul teatral. Chiar dacă apare cu un oarece defazaj în peisajul avangardei românești, acest proiect demonstrează, totuși, preocuparea autentică a avangardiștilor pentru cercetarea noilor forme de limbaj artistic-teatral.

*Proiectul Teatrului total în cultura teatrală franceză*, capitolul 10 și ultimul, analizează aceste preocupări începând din preajma Primului Război Mondial, până în anul 1970 când Jacques Polieri a construit *Théâtre de Mouvement Totale* la Expoziția Mondială de la Osaka. Cu toate acestea, situația teatrului de avangardă francez este una specială. Este cunoscută imobilitatea teatrului francez și rezistența „tradițională” la restructurare și problematizare a scenei franceze. Totuși, pionierii acestor încercări pot fi văzuți în Jacques Copeau și Louis Jouvet care, la Teatrul *Vieux-Colombier* încercă să creeze un nou tip de scenă, scena arhitecturată, construind un dispozitiv fix. Jouvet, în schimb, imaginează încă din 1922 proiecte de scene totale și chiar de săli pivotante, fiind un autentic vizionar în acest domeniu. Apoi, frații Auguste și Gustave Perret proiectează un teatru pentru Expoziția Mondială de la Paris (1925) care ar fi trebuit să fie o clădire foarte versatilă ca spațiu, însă ceea ce s-a construit în final a fost o mare dezamăgire. Grupul *Laboratoire et action* a fost probabil cel mai constant în demersul său în reforma scena franceză, dar și ei, proiectând un *Théâtre de l'espace*, inspirat de cel al polonezului Syrkus, au eșuat lamentabil. Apoi a venit rândul altei abordări a temei, prin intermediul teoriilor lui Artaud (1932), care își imagina totalitatea unui spectacol prin pârgii emoționale, poetice și ritualice și nu prin abordări raționaliste, ca până acum. Impasul s-a arătat imediat după cel de-al Doilea Război Mondial, când apariția textului dramatic numit „absurd” (Ionesco, Beckett) îndemna teatrul către o *abstractizare* a sa, și deci, o posibilă înnoire a sa. Dar

nu a fost să fie așa: oamenii de teatru, dar și arhitecți, dramaturgi, scenografi, sociologi, au început să dezbătă această situație critică în care se afla teatrul francez, căutând, prin organizarea a două mari colocvii (1948, 1961) o soluție. În 1948, sub titlul *Architecture et dramaturgie* s-au dezbătut intens cele două căi posibile de renovare a teatrului, textul dramatic și spațiul teatral. Prin lansarea de idei fabuloase însă speculative (precum în conferința *Cubul și sfera* a lui Souriau), au fost prezentate în opoziție modelele de spațiu și de funcțiune ale scenei cubice și o eventuală *scenă sferică* cu toate consecințele ce er fi decurd de aici. S-au propus modele de teatre, s-a dezbătut modelul *à l'italienne*. Nu s-a întâmplat nimic concret, decât că în 1961 s-a mai organizat o conferință pe tema definirii *locului teatral* (*Le lieu théâtral dans la société moderne*). Prin acest colocviu s-a dorit fixarea unei definiții a spațiului teatral, de unde ar decurge consecințele reformării sale, din nou, prin arhitectură sau prin alte mijloace. A fost, din nou, un exercițiu intelectual desăvârșit, rămas fără vreo consecință concretă. Au existat totuși, în răstimp, încercări timide de reformă, precum practica teatrului circular (Villiers), dar pe scară mică, datorită dimensiunilor reduse ale teatrelor, precum și înființarea Festivalului de la Avignon (1947), în care Jean Vilar nu a făcut altceva decât să schimbe cadrul de joc, mutându-l în aer liber, pentru mii de persoane, neaducând de fapt, nimic nou în substanța profundă a spațiului teatrului.

O direcție inedită a teatrului de avangardă francez trebuie căutată în creația lui Jacques Polieri, un autodidact misterios în ale teatrului, scenografiei și arhitecturii. Influențat puternic de arta de avangardă, pe care a reușit să o catalizeze în calitate de organizator în trei ediții ale unui Festival de Artă de Avangardă (Marsilia 1956, Nantes 1957, Paris 1960), Polieri a încercat în teatru, prin montările sale și prin textele publicate să creeze un sistem de comunicare original prin teatru, el văzând teatrul ca pe un cod dinamic de comunicare. În materie de arhitectură de teatru, Polieri s-a remarcat prin instalarea unei scene inelare pentru un spectacol vizual (Paris, 1960), iar împreună cu colaboratori arhitecți a construit la Grenoble o sală de spectacole cu sectorul publicului turnant (1968) și a dezvoltat conceptul de *Théâtre de Mouvement Totale* (1957-1970). Acest ultim proiect elaborat în timp este unul în genealogia teatrelor sferice de la Bauhaus, fiind, de altfel și singurul construit, în 1970, funcționând doar în timpul Expoziției Mondiale de la Osaka.

Concluziile cercetării Proiectului Teatrului total sunt că acest imens poriect modernist s-a născut dintr-o reală necesitate de schimbare a teatrului, cea mai „înapoiată” dintre arte și cea mai

dificil de reformat artă. Dar proiectele analizate încercau tocmai să accelereze într-un fel acest proces de înnoire. Cu inepuizabila fantezie modernistă, proiectele sunt pe cât de seducătoare, pe atât de utopice, pentru că ele ar fi necesitat tehnologii și scenotehnică speciale de transpunere, unele inventate de la zero. Însă arhitecții și scenograful s-au grăbit să le deseneze, să le vizualizeze, ignorând o multitudine de detalii care ar fi trebuit să le facă să funcționeze. Aceasta este amprenta comună tuturor proiectelor analizate. Însă uneori, fantezia și creativitatea sunt mai importante decât determinările tehnice. De aceea, și prin *Proiectul Teatrului total*, modernismul își arată imensul său potențial creativ.

**Cuvinte cheie:** Teatru total, teatru de avangardă, Modernism, Abstracționism, *Gesamtkunstwerk*, arhitectura de teatru, teatru de mase, scenotehnică