



STUDIA UNIVERSITATIS
BABEȘ-BOLYAI



DRAMATICA

1/2008

STUDIA
UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI
DRAMATICA

1

Desktop Editing Office: 51ST B.P. Hasdeu Street, Cluj-Napoca, Romania, phone + 40 264-40.53.52

CUPRINS - CONTENTS - SOMMAIRE

ARTICOLE & STUDII • ESSAYS • ETUDES & ESSAIS

NICOLETA CINPOEȘ, Silviu Purcărete's <i>Macbett</i> or When Ionesco Meets the Bard at The Swan • <i>Macbett dans la mise en scène de Silviu Purcărete ou Quand Ionesco rencontre le Barde au Théâtre du Swan</i> • <i>Macbett-ul lui Purcărete sau Când Ionescu îl întâlnește pe Bard la Swan</i>	3
CIPRIANA PETRE, The Sovereign and its Bestial Double: a Derridaean Reading of Shakespeare's <i>Richard III</i> • <i>Le Souverain et son Double bestial: une interprétation derridaïenne de Richard III de Shakespeare</i> • <i>Suveranul și Dublul său bestial: o interpretare derridiană la Richard III de Shakespeare</i>	19
CLAUDIA TATINGE NASCIMENTO, Staging Nelson Rodrigues in the United States: Finding a Cross-cultural Imagination • <i>Mettre en scène Nelson Rodrigues aux Etats Unis: à la recherche d'un imaginaire interculturel</i> • <i>Montându-l pe Nelson Rodrigues în Statele Unite: în căutarea unui imaginar inter-cultural</i>	33
DOMNICA RĂDULESCU, D'une Phèdre l'autre et le vertige de la représentation théâtrale • <i>From One Phaedra to the Next and the Vertigo of Theatrical Representation</i> • <i>De la o Fedră la alta și vertigiul reprezentației teatrale</i>	47
GEORGES BANU, L'arrière pays ou l'ailleurs de l'acteur • <i>The Far off Realm or the Elsewhere of the Actor</i> • <i>Tărâmul din depărtare sau prezența secretă a actorului</i>	57
MIRIAM CUIBUS, Comediantul din sala de biliard • <i>The Comedian in the Billiards Hall</i> • <i>Le Comédien dans la Salle de billiard</i>	63
IOAN POP-CURȘEU, <i>Les Vierges folles</i> , une pièce de Baudelaire? • <i>Les Vierges folles, a Play by Baudelaire?</i> • <i>Fecioarele nebune, o piesă de Baudelaire?</i>	87
MIKLÓS BÁCS, Pirandello și dramaturgia secolului XX • <i>Pirandello and the 20th century Drama</i> • <i>Pirandello et la dramaturgie du XX^{ème} siècle</i>	97

EUGEN WOHL, Teatralitatea ca dimensiune <i>sine qua non</i> în epica lui Ion D. Sîrbu • <i>Theatricality as sine qua non Dimension in Ion D. Sîrbu's Fiction</i> • <i>La théâtralité comme dimension sine qua non de la prose de Ion D. Sîrbu</i>	109
DOMNICA RĂDULESCU, The Carnival as Resistance to Violence against Women: Two East European Playwrights • <i>Le carnaval comme forme de résistance à la violence contre les femmes: deux dramaturges Est-Européens</i> • <i>Carnavalul ca formă de rezistență la violența împotriva femeilor: doi dramaturgi est-europeni</i>	127
ȘTEFANA POP-CURȘEU, <i>Le Mystère des enfants dans la fournaise: iconographie et histoire du théâtre byzantin</i> • <i>The Mystery of the Three Hebrews in the Burning Furnace: Iconography and History of Byzantine Theatre</i> • Misterul celor trei copii din cuptorul aprins: <i>iconografie și istorie a teatrului bizantin</i>	137
ANDRÁS HATHÁZI, Gondolatfoszlányok David Zinder könyvének fordítása Közben • <i>Thoughts about David Zinder's Book while Translating it</i> • <i>Réflexions inspirées par la traduction du livre de David Zinder</i> • Gânduri inspirate de traducerea cărții lui David Zinder.....	163

MEMORIA TEATRULUI • THE MEMORY OF THEATRE • LA MÉMOIRE DU THÉÂTRE

ZEAMI, <i>Transmiterea stilului și a florii. Învoățături despre grație și prezența acesteia.</i> Prezentare și traducere de Filip Odangiu.....	173
---	-----

COMENTARIU, CRONICI, RECENZII • PERFORMANCE, FILM & BOOK REVIEWS • COMMENTAIRES & COMPTES RENDUS DE SPECTACLES, FILMS ET LIVRES

ROBERT COHEN, An Amazing Array of Provocative Contemporary Dramaturgy and Stageography: <i>The National Theatre Festival in Bucharest, November 2007</i>	201
ANCA DOCZI, Laboratorul teatral.....	207
ALEXANDRA BĂCANU, Animalitate și tabu în <i>Nevrozele sexuale ale părinților noștri</i> de Lukas Bärfuss	213
ALEXANDRU TIMIȘ, Tim Burton's <i>Edward Scissorhands</i> : A Modern Monster Myth ...	216
CRISTIAN PASCARIU, <i>The Dreamers</i> de Bernardo Bertolucci	222
ANDREEA BOGDAN, Revizitând o capodoperă: <i>Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb</i>	230
CRISTIANA KERESTESZ, Între două Ziduri: <i>Hedwig and the Angry Inch</i> și <i>Pink Floyd. The Wall</i>	236
GEORGIANA TRUȚĂ, Closer than you think.....	243
ALINA FRÂNCU, Alice.....	247
OANA CORINA POCAN, Despre importanța improvizației scenice în formarea actorului	250
BOGDAN ULMU, Despre Cenzură în comunism și... <i>după</i>	252
MIKLÓS BÁCS, <i>Fishing bowl</i> teatral	255
OLIVIA GRECEA, Ca industrie și artă, teatrul.....	257
OLIVIA GRECEA, ROXANA TUROȚI, Colecția de carte de teatru apărută sub egida Facultății de Teatru și Televiziune din Cluj	261

ARTICOLE & STUDII

SILVIU PURCĂRETE'S *MACBETH* OR WHEN IONESCO MEETS THE BARD AT THE SWAN

NICOLETA CINPOEȘ*

ABSTRACT. This paper reviews Silviu Purcărete's RSC debut with *Macbeth* at the Swan Theatre, Stratford-upon-Avon, as an actorly and spectatorly experiment of exposure to and involvement in the crossing of boundaries – historical, cultural and, most importantly, theatrical. In doing so it examines the encounter in the Bard's village between the directorial style of „the world famous auteur”¹, conversant with Ionesco and the absurd, and on the other hand, translator Tanya Ronder's Englishing of the play, and the actors' and spectators' *Macbeth* baggage.

Advertised as a „furiously comic tale of ambition, corruption, cowardice and excess”, *Macbeth* directed by Silviu Purcărete joined Conall Morrison's *Macbeth* – the „archetypal tragedy of power”² – in the double-bill that opened the Royal Shakespeare Company's post-Shakespeare Complete Works' season in 2007.³ The

* Currently, **Nicoleta Cinpoeș**, Ph.D., is Lecturer in English – Shakespeare (University of Worcester) and Associate Research Fellow to The Capital Centre for Creativity and Performance 2007-2008 (University of Warwick). Her research interests include Shakespeare: edited, performed, filmed, recycled; Renaissance theatre and its production – then and now; Renaissance poetry; e-resources for Renaissance studies; British contemporary drama; translation studies; audience response; (Eastern) European playwriting and performance; and Romanian literature at large. She has published on Hamlet on stage and in film; on re-writings of Shakespeare in Bond, Wesker, Marowitz and Stoppard; on theatre audiences; and on Romanian translations of Shakespeare. Currently she is working on a book on Romania's Hamlet and editing *Doing Kyd*. A collection of critical essays on Thomas Kyd's *The Spanish Tragedy*. Between 2005 and 2007 she was a Research Fellow in Centre for the Study of the Renaissance, University of Warwick, designing a web-site on Elizabethan and Jacobean Drama with materials on page and stage history that will facilitate and enrich the teaching and research of five dramatists and nine plays: <http://go.warwick.ac.uk/jacobethans>. Between 1996 and 1999 she was Lecturer in English at „Ștefan cel Mare” University of Suceava, Romania.

¹ Deborah Shaw introducing Silviu Purcărete to the Swan audience during the pre-show talk in May 2007.

² These were the headlines the RSC used in the advertising campaign for the production – both on printed flyers and in online ads.

³ Several plays featured as multiple productions – both local and visiting, English and foreign – during the Shakespeare Complete Works' season. *Macbeth* however was present only as the experimental work-in-progress from the Polish company Teatr Piesn Kozla, with a short run in February 2007 (4 performances), rivalled only by *Two Noble Kinsmen* – with a single performance.

double-bill, the two posters suggested, was going to shed new light over the plays placed in dialogue by the somewhat impromptu Swan Theatre Ensemble⁴: an all engulfing darkness and the smoke of a candle just blown off advertised Morrison's *Macbeth*, while a bare bulb caught mid-explosion anticipated an electrifying production of *Macbeth*. The juxtaposition – amounting to some six hours – promised to take the (willing) spectator on an extraordinary journey of transformations.

To begin with, the identical cast used in both productions occasioned the morphing of characters from the seventeenth-century Shakespeare play into its Cold War black farce recycling. The use of the same cast functioned as settling of accounts in a comic-sinister game that, no doubt, had crossed the minds of both performers and audiences before. Within less than three hours, Duncan (David Troughton) was resurrected as Macbeth and got his revenge on Macbeth (Patrick O'Kane) – recast as dictator-king Duncan in Ionesco's play; Macduff (Brian Doherty) – recast as Duncan's trusty Officer, got beheaded at the king's whim (so lunchtime Macbeth finally got his Macduff!), but returned after the intermission in *Macbeth* – head stitched back and faithful, to be the forth hand that delivered Duncan's comeuppance. Faithful Banquo (Jude Akuwudike) returned as traitor Glamis; the Doctor/Old Man (Thane Bettany) returned as the epitome of vice – super-king Macol; saviour Malcolm (Emmanuel Ighodaro) was a dying breed in *Macbeth*, and the disease that plagued him as the 1st Sick Man in Ionesco's play could only be cured by supernatural powers.

⁴ In contrast with the two ensembles of international repute which brought their productions to the Complete Works: the Berliner Ensemble with *Richard II*, and Cheek by Jowl's Russian Ensemble with the all male *Twelfth Night*, The Swan Theatre Ensemble defied the nature and the working principles of an ensemble. It consisted of a group of British actors in temporary RSC residence, whose ensemble work included the *Macbeth-Macbeth* double-bill, an all female production of Margaret Atwood's *The Penelopiad* in collaboration with Canada's National Arts Centre, and an all male play-devising workshop. The actors worked with different (RSC debut making) directors and put up Shakespeare's play in six weeks with Irish director Conall Morrison and Ionesco's in three weeks (tech-ing included!) with Silviu Purcărete. At the time Purcărete was already working on Ovid's *Metamorphoses* at the Căminul de Rencontre Abbaye de Neumünster, a former prison in Luxembourg, and on Goethe's *Faust* – premiered on September 20th at the Theatre Festival in Sibiu – the other European Capital of Culture in 2007. The challenges of this experimental work went even further: rehearsals took place in the London Clapham Common venue and the Arden Street venue in Stratford; the costume making required inventive collaborations outside the RSC workshops which were busy making doubles for the DOUBLE-BILL of the season: *King Lear* and *Seagull* (dir. Trevor Nunn, starring Ian McKellen); *Macbeth* had its first (and only) rehearsal with costumes in the Swan 24 hours before its opening night (tech-ing then for 4 performances with public); finally, most of the cast, like the two directors, were making their RSC debut.

Such tempting – and predictable – games aside, the casting choices were mutually beneficial in three crucial ways: firstly, they unsettled the productions' make-believe; secondly, they encouraged the trespassing of subgenre and gender boundaries; finally, they fused Shakespeare's Scottish play and Ionesco's absurdist recycling as themes and characters shuttled freely between the two productions.

Age was crucial in both productions. In Shakespeare's Scottish play the plot and plotting follow the natural generation gap, so that the young depose and replace the old(er). Productions – stage and film alike – customarily employ a clear generational sequence: they portray an old Duncan, a younger Macbeth and a younger still Malcolm. Both productions at the Swan went against this grain. For interpretive purposes, Morrison had Duncan and Macbeth in relative competition in terms of stage age (despite the fact that the actors playing the two parts were a generation apart, with Duncan the elder): a middle aged Duncan was deposed by a younger Macbeth, who was finally overthrown by younger Malcolm.⁵

For Purcărete, however, the interchangeability of the three main characters fighting for power in Ionesco's play – generally accepted by critics and practitioners – did not suffice. With his casting choice, he pushed the unnaturalness of the murders and the absurdity of the situation to ingenious extremes. While the Macbeth-Banco and Candor-Glamis pairs were kept alike especially through costumes, repetition of speeches and similarity of stage business, his Duncan was a young and handsome dictator-king, who was murdered by an older drunkard Macbeth who fancied his doll-looking Lady Duncan, only to be, in turn, overthrown by old „git” Macol – in this production nearly twice the age of Banco, his father.

At no point in this production did the three competitors for power become indistinguishable. While still asserting that evil corrupts age regardless, and that power craze plagues all – young and old, male and female, kings and commoners alike – Purcărete's choice of a young Duncan, an older Macbeth and a much his senior Macol generated much of the production's comedy. More importantly though, it signalled that once the natural law of evolution is reversed, the cruelty and viciousness of the three competitors wouldn't just increase incrementally, but would also follow the same „out of joint” logic.

If in Morrison's naturalist staging of *Macbeth* the horrors of war were in yer-face, assaulting both sight and hearing, Purcărete's equally noisy and visually shocking *Macbeth* had its theatrics on display. The cabaret setting and live music subverted every tragic moment, working against any identification

⁵ Interestingly, Rupert Goold sports the same idea of competitiveness between Macbeth and Duncan in his 2007 production – at the Chichester Theatre Festival – yet he cast a significantly older Macbeth (67 years old Patrick Stewart), a choice that reinforced Macbeth's insecurities in his relationship with his much younger wife.

of actor with role, of spectator with character. The on stage transformation of the witches into Lady Duncan and her maid, and later from Lady Macbett and maid into witches, blurred the identity distinction beyond resolution. Throughout the play the audience kept pending between two equally sustained (and sustainable) interpretations: had Lady Duncan adopted the witch disguise to lure Macbett and use him in order to eliminate Duncan, then reinstate Macol, her adoptive son, having conveniently disposed of Macbett, too? Or had she always been a witch, working for a greater „boss”, to whose charms generations of men – Duncan, Macbett and Macol – fell victims?⁶ Unlike Ionesco’s text, Purcărete’s production remained ambiguous, even beyond the curtain-down – a position also afforded by Tanya Ronder’s text adaptation, which in this case only briefly mentioned Lady Duncan’s motivation for adopting Macol – the son Banco had with a bewitched gazelle:

Macol: Lady Duncan took me as her own. She brought me to court and I was hailed as Duncan’s longed-for son and heir. (tr. Ronder, p. 55)⁷

At the level of stage design and costumes, Purcărete’s straightforward metatheatrical *Macbett* countered Morrison’s naturalist *Macbeth*. A wooden back wall with doors and fire escapes stage left and right made the setting in *Macbeth*, while carts, tables, and chairs smashed by Macbeth’s army brought the devastation of war physically close to the spectator – especially when considering the size and proximity of the Swan thrust stage. Helmut Stürmer’s stage design for *Macbett*, on the other hand, literalised the theatre of war concept by providing an opulent cabaret backdrop of red velvet curtains equipped with flashing red lights, but kept the stage bare to make room for plain, circus magic. Centre-stage, a ring of exposed fire was the witches’ magic circle, used to great effect in the temptation of Macbett scene; a gigantic wind machine, visible when the cabaret red curtains parted, created the stormy nights and anticipated the ominous changes of fortunes; an ornate gilded picture frame on wheels housing an end-of-Blackpool-pier-put-your-head-through-the-hole and the dictators’ portraits were changed with the turn of a handle, matching the absurd speed with which regime succeeded regime in this production.

⁶ „First Witch: What a fine job we did!

Second Witch: Neat work. And a timely escape!

First Witch: With a perfectly devastating result!

Second Witch (*Laughing*): No going back now, Macbett!

First Witch: I think the boss will be very pleased.

Second Witch: He’ll want to hear all the details...

First Witch: Then pack us straight off to the next job.” (tr. Tanya Ronder, p. 47)

⁷ The 1973 English translation – like Ionesco’s French script – is more explicit:

„Macol: Lady Duncan had left the court in secret before my birth, so that no-one should find out she was not pregnant. She returned to court with me. I passed for her son and Duncan’s. He was hoping for an heir.” (tr. Watson, p. 101).

Stripping down Ionesco's text and stage directions, Purcărete and Stürmer disposed of furniture almost completely: the guillotines in Ionesco were replaced with a chainsaw handled by Banco. Purcărete's production had no wedding table; instead, the two butlers dressed up to the nines set the immaculate white cloth on the stage floor. The wedding feast they talked about, a veritable competition between meals from the four corners of the world, was as imaginary as the horse Lady Duncan rode to the front line in Purcărete's production – a rope dragging her off stage through the curtains and the sound of the galloping horse through the amplifiers of the Swan theatre-in-the-round. For the wedding dinner, the centre-stage platform magically rose up to the guests' and audience's amazement and when the guests (all in smart tuxedos) were invited, then threatened, to seat down by a scruffy drunken Macbett, the situation became increasingly ridiculous as he remained unaware that there weren't any chairs.

The absence of chairs in *Macbeth* was particularly significant: not only had Purcărete done away with furniture, such as that required by the tea serving routine (in Ionesco) which would have cluttered his execution scene. Instead, he endowed his characters with suitcases, immediately inferring that everybody was on the move – or on the run. Macbett and Banco made their first entries with suitcases – Banco stopped to polish his shoes then continued his stroll leaving Glamis and Candor behind; Macbett parked his suitcase in front of Duncan's portrait, paid his homage, then turned around picked his suitcase and exited. Duncan's Officer and Lady Duncan's Maid carried the big royal suitcases on their first entrance; dressed up and perfectly mannered, they fooled the audience by creating the impression that they were the royal couple, but only for a moment: the thought was immediately dismissed as ridiculous by the Officer's binoculars and lines reporting to the king. One could almost see both the director smiling when the audience fell into the trap of his self-indulgence – another trick that worked its magic – and his chiding raised brow at the fact that the (Swan) audience would repeatedly fall for logic thus failing to see the absurd.

More suitcases made the impromptu trenches behind which the soldiers hid in this production; the drunken witches took off on a suitcase that was ingeniously flying backwards – pulled by a barely visible rope while the lights dimmed and glitter snowed over their magic exit. The only chair this production used was the throne, its key symbol: it was held, lulled, caressed, kissed with the same passion babies were in Morrison's *Macbeth*. Carted around, stolen, haggled over, nicked again and finally re-appropriated by the props crew as the ultimate form of deposing dictator and actor Macol, the throne this production used was a one-foot high child's chair, with a red seat matching the cabaret backdrop, a small crown painted on its back, and the gild peeling off its wooden frame.

Similar farcical effects were achieved by the choice of costumes. Designer Lia Manțoc dressed Ionesco's main characters in grey double-breasted suits, grey hats, grey overcoats and endowed them with briefcases and old (rigid frame) suitcases – Cold War, communist East outfits. When going to war though, she had them all wear black and grey combat boiler suits (complete with cagoules), whose oversized pockets and backpacks bursting with wadding caricatured Gulf war outfits.



Plate 1: from left to right, Officer (Brian Doherty), Duncan (Patrick O'Kane) and Lady Duncan (Derbhle Crotty) *Malcolm Davies Collection Copyright Shakespeare Birthplace Trust.*

As a result, times and places were blurred and transgressed in Purcărete's *Macbett* to comic effects when the completely interchangeable Glamis, Candor, Macbett, and Banco – in double-breasted suits of „pensioned-off apparatchiks”⁸ always visible from under their mock Gulf-war combat outfits – produced ridiculous swords from under their overcoats, yet later on used hand guns, mikes and megaphones.

⁸ In this sense, they resembled Purcărete's Chorus of Old Men in *Agamemnon* – which he directed as part of Aeschylus' trilogy *The Oresteia*. See Daniel Rosenthal, 'Clear and unmasked, but still a tragedy', *The Independent* 18 October 1998. Available at http://findarticles.com/p/articles/mi_qn4158/is_19981018/ai_n14201553 (last checked 11 March 2008).

If Tanya Ronder's adaptation of Ionesco's play was over-Englished – her local puns gained immediate laughter but lost the sharpness and the non-particularity of the absurd – one necessary and welcomed Englishing in this production was the translation of Ionesco's play (written for an Italian box theatre) into the intimate (and smaller space of the) English theatre-in-the-round. The stage, kept clear and uncluttered, was furnished instead by stage business and lighting, as in Macbett's and Banco's stepping in and out of the witches' spell that matched their live actions *versus* their internal conversations – a transition mapped clearly in this production by Stürmer's use of red lights for the former and white spotlight for the latter.

The layering of the action, which in Ionesco's directions reads as on stage *versus* off stage, turned the constraints of the theatre-in-the-round space into theatrical enablements. The Swans' local facilities were usefully employed by Vasile Sirli: he juxtaposed to good effect the *opera a capella* (performed from the first floor balconies stage left and right) *versus* the live music accompanying the cabaret debate „She [Lady Macbett] is mad” – „Is she mad?” which was performed by the entire cast advancing and retreating on the rhythm of the music, thus literally staging the argument.

The acting space was extended to the entirety of the venue: from the rather small thrust stage, which had the advantage of bringing the action close to the audience and making Ionesco's offstage war scenes possible on stage (twelve war geared soldiers on the Swan stage made a powerful and convincing racket), the action – like sound – travelled into the aisles, among the spectators, to the back space surrounding the auditorium, making use of all the venue doors for entrances and exits. One such example was the suspense created upon King Duncan's arrival: by having almost the entire cast on stage, Purcărete kept both the soldiers' and the audience's eyes on the stage; Duncan's presence up in the balcony was uncovered only when he began his speech; equally unsettling were the interruptions of his speech by the rag-and-bone man who made his presence felt only when crying „Rags and bones” from the back of the auditorium.

Live music created the illusion of travelling when amplified and timed from speaker to speaker around the auditorium; that was not its only distortion of reality effect. The sound's power, when coupled with ingenious use of space, brought to life openly absurd yet grotesque creatures: such was the end of the witches' spell on Macbett, later repeated on Banco. Performed live on the stage by the two witches, the scene takes place in complete darkness, save for Macbett's lighter (Banco's respectively). As they pontificated the fate of the respective hero, the two witches made for their exits via the left aisle and through the auditorium, their miked voices taking over the entire space. Hardly did they reach the exit when their heads popped out in a perfectly choreographed sequence: on the first

floor balcony left, then right, then high up through the cabaret curtains at the back of the stage, at once materialising the multi-headed monster governing *Macbeth* and exposing the illusion (identical masks sported by four other cast members).

Like sound, action travelled in this production: slow motion and light differentiated between types of action that took place on the main stage. Sound enhancers, such as megaphones and mikes set at different volumes, made possible Macbeth's journey from the battlefield to the trenches behind the front line. They also maintained the suspense upon King Duncan's arrival, whose voice came from various locations (backstage, side, upstairs, back of the auditorium,) but who materialised for his speech in the orchestra balcony – the prime spot that also allowed him to survey, unnoticed, both his army and his audience, and control them with his omnipresence.

The novelty of Purcărete's production was that it used slap-stick comedy to cut at the heart of the tragedy of war – both its own and that of *Macbeth*; parody and self-parody exposed the cruelty and futility of violence. The Bleeding Captain from *Macbeth* (Mark Theodore) returned to mock his tragic death as the Wounded Soldier in *Macbeth*. He staggered on stage, spear piercing his body, was admonished by Duncan's trustworthy Officer: „Lift your chin, answer the question, you're being addressed by his royal highness!” (tr. Ronder, p.12) and swung by the spear so he could face the king, began his report from the battlefield with „I am not well” (p.12), then plunged into a long soliloquy during which he nearly fainted twice while recounting his life story, and got condemned to death by Duncan more out of boredom and frustration (having left before the end of the battle the soldier couldn't deliver the latest news from the front). Throughout the interrogation scene, both Duncan's and Lady Duncan's children-like impatience (verbal in his case and physical in hers) were tempered by the calm Officer dead keen to extract the last drop of information before disposing of the inefficient messenger. Once the sentence pronounced, Lady Duncan jumped to her feet to carry it out, delicately producing a dagger from her dusky-pink silk purse that matched to perfection her cute doll outfit. On his knees, „speared and shot” (p.12), bleeding to death and with a dagger blade held to his throat, yet composed and perfectly mannered, the Wounded Soldier asked the First Lady to spare herself the effort. But instead of „stumbling off towards the tree” – as the script has it – he produced a hand grenade out of his pocket, pulled its safety pin, shoved the grenade into his mouth and marched to die „graciously” (tr. Ronder, p. 13). He exited as theatrically as he entered: once he walked through the backdrop curtains, there was a blasting explosion and fumes came from the wings. Once again, spectators were spared neither shock nor mock.



Plate 2: Wounded Soldier (Mark Theodore) preparing to die graciously.
Malcolm Davies Collection Copyright Shakespeare Birthplace Trust.

Dark, violent and gory, the world of Morrison's *Macbeth* was one in which the supernatural forces were unleashed by the individual's unnatural behaviour: he prologued his production with a scene in which Macbeth, returning victorious from the battle, led a brutal raid on distraught civilians – men, women and children – which culminated with him picking up the lone survivor – a baby, whom he soothed and lulled in an embrace so tight that it turned, under our horrified eyes, in a crush of strangulation. As he exited the scene, the three murdered women jerked back to life to become the weird sisters. Macbeth's personal action (the strangling of the baby) gained social and supernatural significance: it caused the appearance of the witches. The women killed in random acts of violence at the beginning (along with their innocent children) were reborn as witches/servants/maids that haunted Macbeth and hunted him down, much like revenge tragedy protagonists, to see justice delivered.

The world of Purcărete's *Macbett* was equally cruel, but the director did not choose the naturalistic path to expose it. Instead, he proposed a theatre in dialogue with its godfathers (Shakespeare and Ionesco), consciously juggling its double heritage. Like the characters' suitcases in this production, this heritage was sometimes a heavy sometimes a handy baggage to cart around. As in Ionesco's recycling of Shakespeare, there was no time for heroes asserting themselves on the political scene; nor was there room for personal dramas or the individual – the brief exceptions (such as the domestic scene between Lady Duncan and King Duncan, or the two witches' punch up which momentarily interrupted their serious task: to corrupt Banco) had the audience in stitches before being swallowed up and spat out again by the repetition machine.

Yet history in Purcărete's production was not just repeating itself: the new goodies were worse than the previous baddies; the system had taken over and allocated temporary parts: young Duncan, the tyrant king, was killed by Macbett, who turned out to be an older, crueller and more perverted ruler; unlike in *Macbeth*, there was no saviour: in his turn, Macbett was deposed by Macol – an old „pitiful little git”, „auditioning hard for the avenger's role” – who uses the occasion only to proclaim himself 'super-highness, super-sire, super-majesty, emperor of emperors' (tr. Ronder, pp. 55, 54, 58). But what made the Purcărete (Stürmer, Sirli, Manțoc) brand was the speed with which history replayed itself like a looped tape and the theatrics always on display that pushed tragedy (*Macbeth* and *Macbett*) – and comedy alike – to breaking point.

If in *Macbeth* two rulers are overthrown through a series of events that give characters and their respective stories individuality, in Purcărete's *Macbett* incremental repetition surpassed role reversal/absorption, to the point of role interchangeability and further, dissolving individuality (of character, action, place and speech) altogether: characters, their ghosts and audience embarked

on the dizzy merry-go-round of history. The already indistinguishable generals Banco and Macbett behaved, spoke and plotted literally like the late Candor and Banquo. Lady Duncan-witch-Lady Macbett in fact worked for Macol, her adopted son or a greater „boss”. How many generals would turn murderers to grab the power, drain the country, butcher its population, only to be overthrown? Numbers in *Macbett* have become irrelevant, illogical and grotesquely comic, like the hundreds of thousands of soldiers killed in the (always off stage) war early in the play, their blood – a flooding river sinisterly parodied by the cabaret red stage; like the 10,000 raw eggs (claimed off Glamis and Candor) Duncan feasted on, or the equally absurd number of young girls (1,000 off each of the two generals) he demanded to satisfy his insatiable sexual desires; like the beheading of the endless line of prisoners that turned the white screen red with their blood until almost identifying with the cabaret backdrop – a spectacle that turned Banco and his assistants into butchers (equipped with butcher’s aprons and chainsaw), and the two men bringing the heads on stage (for Lady Duncan’s inspection and increasing her perversely sexual satisfaction before dumping them in the basement) into marionettes on the verge of breaking in this freak show.⁹ Its faster and faster sound track dictated the pace of the action and pushed the characters to self-destruction: it aroused Duncan who was watching from the balcony a double show – the beheading and his wife counting with child-like excitement the heads chopped off while climaxing on Macbett’s lap; all of these were to be exceeded Macol pontificated upon his arrival. If numbers lost their relevance, what had become relevant, instead, was the inescapable repetition that collapsed individuals, regimes, history, real and stage time.

If initially seeing the two productions in chronological sequence was the logical and commonsensical option, later in the run the reversal (*Macbett* followed by *Macbeth*) made equal intertextual sense and opened new interpretive avenues. The dialogue between the authors, the plays, and the characters became more fluid as the actors became more conversant with their metamorphoses and employed them to the benefit of both productions.

Patrick O’Kane had the opportunity to explore obsession and madness. With a performance worthy of Hamlet (especially when wrestling with the ghosts puppeteered by the witches), he was a violent thane and a tyrant Duncan pushing cruelty to breaking point, a man overwhelmed by fear as both, but for opposing reasons and to different ends: fear made him act with increasing violence as Macbeth; as Duncan, he was paralysed by fear but continued to dictate violence.

⁹ Purcărete’s *Ubu Rex with Scenes from Macbeth* (1994) uses the same device: the decapitation is a Punch and Judy show Ma and Pa Ubu watch with excitement as the blood splashing literally inscribes the letters UBU on the white sheet.

The chronological reversal produced even more ingenious interpretive shifts in the case of David Troughton's roles. Macbeth's escalating violence resurfaced in his Duncan: he was more rushed than wise, and as eager to punish and to reward. So did his (not at all innocent) interest in Lady Macbeth: his gazes and his tone of voice gave a different weight to his words when addressing Lady Macbeth and perhaps to his – hard to miss – delight at spending the night in Macbeth's house. Suddenly, the look in the eyes of the wise (but not so) old king Duncan – caught on his knees praying when Macbeth opened the back stage door before the murder scene in 2.2 – identified him as clear competition and a potential threat to Macbeth's masculinity, creating an uneasy feeling that in fact, in this production, he was the one spying and preying – on Macbeth and his wife.

Similarly, double play informed Derbhle Crotty's performance of both Lady Macbeth and Lady Duncan. In both she dominated men and bent their will by exploiting their passion: despite his overt masculinity, Macbeth would be physically dominated by her during their intimate scenes; Duncan appeared to grant Macbeth favours more readily – making hard to overlook the attention he paid to Lady Macbeth. In *Macbeth*, Crotty literally employed an arsenal of charms – ranging from innocent school girl to dominatrix – changing styles not so much to serve three masters (Duncan, Macbeth and Macol), but rather to quench her thirst for power and (sexual) satisfaction.

The most productive shuttling of character and ideas between the two productions was occasioned by the casting of Sarah Malin as the 1st Witch in *Macbeth* and as the Clown (*cum* Lemonade Man/Rag-and-bone Man/Butterfly Catcher¹⁰/Woman with Clarinet/Paparazzi Clown). Cast by Morrison as one of the slaughtered village women resurrected as Witch/Servant/Maid in *Macbeth* to revenge the mothers cruelly left childless, Sarah Malin was the linking device between the disparate episodes and repetitive stories in *Macbeth*. Both fitting the various parts and evading fixity of character – chameleonicallly – she prefaced (or ended?) every scene, cued in the audience as the production's commentator, and rushed the play to its closure having exhausted all theatrical means – a true Brechtian guide through the absurd maze of Purcărete's production.

Functioning as the author and auteur's signature, Malin stitched together and conducted the play theatrically as the archetypal clown – sporting white face and dark eye makeup, a Chaplin boater and clown shoes from the first entrance to the last exit. Defying genre and gender, war, death, reality and illusion, s/he died multiple deaths. As the Lemonade Man, s/he was knifed by the Samurai warrior, then shot twice by Macbeth and twice by Banco during

¹⁰ Different translators employ different translations for this part: Watson uses the Butterfly Chaser, Mihăilescu renders it as the Butterfly Hunter in his Romanian version, while Ronder settles for the Butterfly Catcher.

the same scene; s/he was resurrected as the Rag-and-bone Man, ringing her bell and shouting her (only) line 'rag and bone' from the back of the auditorium. A direct commentary on the on-stage scene, her entrance and line interrupted Duncan's speech, thus adding another layer to the heavily choreographed moment: presiding from the Swan balcony and in full regalia (half hiding his double breasted presidential suit), Duncan was reading a speech not only already scripted but also whispered as an echo – absurdly preceding instead of following his reading – by Lady Duncan sitting on a suitcase at the fore of the stage, her back to the public event and facing the audience instead. Shooed by Lady Macbeth – the only one who seemed to understand the threat in the 'rag-and-bone' pun – Sarah Malin returned later in the scene to play literally the rag-and-bone man: all the soldiers and generals took off their war outfits in a frenzy and piled them high on her back, mocking her line while escorting her off stage through the auditorium.

For the next appearance, s/he was resurrected as a Butterfly Catcher. Starting with this reincarnation, the actor was never restored speech; s/he appeared as a mute commentator, having to employ a range of means to communicate.



Plate 3: Butterfly Catcher (Sarah Malin), Banco (Sean Kearns) and Macbett (David Troughton) *Malcolm Davies Collection Copyright Shakespeare Birthplace Trust.*

Dressed in an oversized military-winter-camouflage-costume (complete with Russian hat and mittens), s/he chased a butterfly stuck to the end of a too long stick to be ever caught and who randomly landed on the heads of front row spectators. On her second return as the Butterfly Catcher, s/he handed her catching net to the beheaded Officer and led him off stage in a macabre dance to cabaret music as threatening lightning and thunder engulfed the red stage. As the Passing Woman¹¹ she played the clarinet cueing not only the orchestra, but also a scene of violence – the Duncans' domestic fight (which smashed an average of 25 plates per performance). As the Paparazzi, s/he was busying herself with taking photos of audience members, but in fact was there to snatch some compromising pictures of new rulers' domestic life – this time the Macbetts arguing on their wedding day. Purcărete did away both with Ionesco and Ronder's „*A Man arrives with Macbett's head mounted on a pike.*” and the Bishop¹², and instead had the Clown deliver on a plate Macbett's head in flames on some nights, as a macabre literalization of the mad crowd's invectives „I hope he burns in hell”, „Roast him on a spit! Skewer him!” (tr. Ronder, p. 56, 57), on other nights – seasoned with carrots and greens – when the production team gave in to the fire and safety regulations.

Despite all the multiple (dis)guises, the no-identity character, the spirit of this absurd world and the incarnation of the absurd theatre itself, the metamorphosed Clown always remained recognisable by the white face and the clown shoes. Moreover, Purcărete concluded the line of Banco's successors that Macol proudly introduced (in Ronder's translation: a grumpy Banco II, a smiling Banco III, Laurel, Hardy, Chaplin, Sooty, Ionesco himself laughing) with a symbolic blank screen, reminding of the Clown's white face: muted, stabbed, shot, and reincarnated (or recast?), the Clown inherited the world and the theatre.

So what was one to take away from this encounter between *Macbett* and the Bard at the Swan in the summer of 2007? Until the very end, the conflicts at the heart of Purcărete's production threatened to remain un-reconciled. The production's final theatrical twist: theatre deposing dictators – missed by most reviewers but immediately recognisable for any Romanian spectator – gave a positive slant to Ionesco's ending full of gloom and doom. For this reality inspired production no doubt, Purcărete provided a matching type of resolution.

¹¹ Purcărete merged Ionesco's Passing Woman with Basket and the Raped Woman – his distressed woman in silk under dress and straw hat (decorated with flowers) playing the clarinet was a distorted image of pastoral calm and happiness – Duncan himself complained no longer existed – perhaps one of the thousands of girls Duncan abused.

¹² Early in the rehearsals, Sarah Malin would have returned as the Bishop – temporarily upsetting the grey costume colour scheme when clad in red from top to tail, but ironically merging with the red set and lights – to deliver Macbett's head.

The enormity of the situation in *Macbett* – or what the director called the tragedy of „the old eating up the young” in a talk with public before the press night – forced theatre itself to withdraw, thus ingeniously deposing Macol of his subjects, his power, his status, his audience: the houselights rose, the stage manager came on stage and beckoned the cast off, who got up and followed – embarrassed by Macol’s actorly self-indulgence; the stage crew descended and began clearing away props, removed Macol’s microphone – much to his surprise, so he resorted to shouting through a megaphone – (left behind by Macbett); Lady Duncan was called off by her real name by Sean Kearns (Banco). Reduced to tears, Macol shouted his final lines „I am your super-highness, super-sire, super-majesty” (tr. Ronder, p.58) on his knees directly at the red little Hoover rolled by one crew member busy cleaning the floor boards of every trace of magic (literally, the glitter this production used for the witch scenes!). David Troughton – the Macbett Macol himself killed with pomp and audience five minutes earlier – returned on stage and taped his watch at Macol, in a final act of public humiliation – then the curtain call music struck up.

Given such an optimistic ending, why did *Macbett* leave a rather bitter after-taste? I would venture the opinion that this was not due (only) to the play’s and the production’s dark-undertones, but rather to the discrepancy between the ideatic level of this production and that of its stage delivery. Purcărete’s *Macbett*, like Morrison’s *Macbeth*, was a directorial (rather than actorly) piece and the spectators couldn’t fail to notice that the end product suffered considerably from the short rehearsal period, the temporary status of the ensemble, the director’s different working method, the general pressures of the RSC fast turnover, and last but not least the competition with the double-bill *King Lear-The Seagull* which ended the *Complete Works*’ season. To that I would add the expectations – in both actors and audience – brought, on the one hand, by the *Macbeth* baggage and on the other, by the relative unfamiliarity with Ionesco, which needed serious Englishing, and the limited exposure to non-Stratford theatre experiences.

BIBLIOGRAPHY

1. Ionesco, Eugène, *Macbett*, in *Teatru*, vol. 5. Traducere și notă asupra ediției de Dan C. Mihăilescu. București, Univers, 1998.
2. Ionesco, Eugène, *Macbett*, adapted for stage by Tania Ronder. Rehearsal copy. 2007.
3. Ionesco, Eugène, *Macbett*, in *Plays*, vol. 9, transl. by Donald Watson, London, 1973.

NICOLETA CINPOEȘ

4. Purcărete, Silviu, *Ubu Roi cu scene din Macbeth*. DVD of edited live productions. Courtesy of the director.
5. Rosenthal, Daniel, 'Clear and unmasked, but still a tragedy', *The Independent* 18 October 1998.
Available at http://findarticles.com/p/articles/mi_qn4158/is_19981018/ai_n14201553
(last checked 11 March 2008).

**THE SOVEREIGN AND ITS BESTIAL DOUBLE:
A DERRIDAEAN READING OF SHAKESPEARE'S RICHARD III**

CIPRIANA PETRE*

ABSTRACT. This paper aims to illuminate ways in which Deconstruction is a productive approach to both performance analysis and staging theatre. The article provides a comparative application of Jacques Derrida's line of argumentation from *The Animal that therefore I Am [more to follow...]* (2002) to Shakespeare's play *Richard III* (1593) and to Romanian director Mihai Măniuțiu's production of *Richard III* (1993). This performance's chief innovative device introduces on stage a character non-existent in the play: the hero's "Double," a beast-like creature corresponding to the repeated metaphors in Shakespeare's text referring to Richard as "evil dog." Thus, sovereignty is physically embodied on stage simultaneously in two different bodies, one human (Richard) and one bestial (Sovereign's Double). Thus, Shakespeare's Sovereign inhabits neither the "real" world of Sovereigns nor the fictional world of their metaphorical representations, but, rather, the very *threshold* between these two worlds—a space of in-betweenness, of "suspended consciousness," and of becoming. Versions of this paper have been presented at the International Federation for Theatre Research Congress, University of Maryland, 2005; at the Southern-California graduate conference, UCSD 2005; and at the University of California Multi-Campus Research Group in Performance, University of California Davis, 2006.

This abridged analysis of theatrical representations of sovereignty in Shakespeare's play and in one of the play's masterful stagings is, in a sense, as "misshap'd"¹ as the Shakespearean Sovereign's hunched back: as any *other-than-theatrical* rendering of theatre, and a fragmentary one at that, it is

* **Cipriana Petre**, currently an Associate Instructor and Ph.D. candidate at the University of California, Irvine in the UCI-UCSD Joint Doctoral Program in Theatre, is a theatre researcher and cultural manager who has worked extensively in Central & Eastern Europe, coordinating projects for the Royal National Theatre in London, Theater Instituut Nederland in Amsterdam, and other European performing arts institutions. Her research is positioned at the crossroads of performance theory, history of political thought, and performance historiography. Research interests include political performativity, theatre anthropology and political propaganda through the arts, besides critical theory and comparative performance analysis. She authored two theatre books, *Măniuțiu: Theatre Images* (2002) and *Didascalía in Camil Petrescu's theatre works* (2001); co-authored three volumes, *Ten Steps Closer to Romania* (1999), *The Trilogy of the Double* (1997) and *Cartea cu bunici* (2007); and published over one hundred articles, interviews and translations in cultural journals and magazines.

¹ Gloucester, 3 *Henry VI*, III.ii.

inevitably truncating (the several photographs included are among the few pieces of material memory that survived the ephemeral life of theatrical representation) and untruthful to the extraordinary “original” that generated it—a compelling production of *Richard III*, directed by one of Romania’s most spectacular theatre directors, Mihai Măniuțiu², and performed by a magnificent actor, Marcel Iureș. Măniuțiu’s *Richard III*, premiered at the Odeon Theatre in Bucharest in 1993 and toured to critical and audiences acclaim in both Romania and the UK, was nominated for TMA’s Best UK Touring Shakespeare Production of 1994.

Ten years later, in his last course taught at the University of California, Irvine, in 2003, *The Beast and the Sovereign* (please notice the order in which the two terms occur), a course that, involuntarily and unfortunately, remained *unfinished*, thus becoming—in the purest Deconstructive fashion—an embodiment of a “forever postponed” ending, Jacques Derrida outlined a spectacular portrait of Sovereignty, “of the nation-state in its onto-theologico-politico foundations,”³ predicated on several elements, identified as potential “moments of displacement” in the identity of the “Sovereign” as emblematic figure of power. The several classes he taught investigated instances of animal representations (man as “political animal,” *zoon politikon*) of Sovereignty, or more precisely of the “subjugation of «beast» by «man»”. No Shakespeare play was included in the bibliography (which was mainly, and heavily, theoretical); however, Derrida’s account of “what tends to associate and dissociate the figure of the sovereign and the figure of the bête [beast] (which is not exactly the same as the animal)”⁴ offers an insightful path both into Shakespeare’s play of 1593 and into Măniuțiu’s production of 1993, itself *dissociatingly-associating* the figure of the sovereign with the figure of the beast.

Many are the Deconstructive “traces” followed by Derrida in his portrayal of Sovereignty which would be worth considering. “Both sovereign and beast are,” Derrida says, “in a way that is different, yet shared, outside the law. Both seem in fact to stand above and apart from law. The sovereign, says Schmitt, is one who has the right to suspend the right.” Sovereignty — “the utmost, greatest,

² Mihai Măniuțiu, b. 1954, is a theatre director and theoretician, Professor of Theatre at the Babeș-Bolyai University of Cluj. He has directed over seventy productions, and authored, besides a study on the theme of power in Shakespeare’s plays (*The Golden Round*, 1989), three volumes of theatre theory: *Rediscovering the Actor* (1985), *Act and Mimetic Representation* (1989), and *On Mask and Illusion* (2007). In Winter 2009, Măniuțiu will be Artist-in-Residence at the Claire Trevor School of the Arts at the University of California, Irvine, the American university where Jerzy Grotowski conducted his research in Objective Theatre in the late 1980s, and where Jacques Derrida taught Critical Theory until 2003.

³ Jacques Derrida, *Syllabus* for his Advanced Critical Theory graduate course *The Beast and the Sovereign*, University of California, Irvine (USA), Spring 2003.

⁴ Derrida, *Syllabus*.

most majestic, highest embodiment of state power,"⁵ presumably characterized by an unquestionable respect of the law, is paralleled with bestiality, as "natural" embodiment of mechanical existence.

By employing different means of analysis (theatrical, rather than theoretical), Mihai Măniuțiu's 1993 production of *Richard III* asks, in a way, similar questions on Sovereignty and its relationship to the Bestial as Derrida's 2003 lecture. Măniuțiu's *Richard III* proposes an original answer by introducing on stage a non-verbal character, inexistent in the play: the hero's "Double," a material embodiment of the Sovereign's immaterial self, a "beast-like creature" with a princely body (his costume is identical with Richard's) and the head (mask) of a "dog"/wolf/wild beast ("an animal coming from a book of fantastic zoology," as the theatre critic Georges Banu noted⁶). The beast-like, intriguing creature is present on stage (de-centered to the left as one faces the stage, a bare black stage delineated by natural fires on the laterals) as the audiences enter the hall, and while the walking spectators watch the weird immobile beast, itself watches them: it is this mutual gaze that establishes from the very beginning a direct relationship between the *spectating* (and in this sense, sovereign) audiences and the *spectated* Beast. The show starts with a mysterious image of the masked beast imperturbably *waiting*, as it were, for something to occur: the occurrence comes in the form of Richard's opening soliloquy.

Soon, Sovereign and Beast become one, melt as it were into each other, as Richard embraces his Bestial Double, in an almost surreal dance, starting center-stage and de-centering itself, on a bare black stage, as Gloucester utters:

"Myself myself confound!
Heaven, and fortune, bar me happy hours!
Day, yield me not thy light; nor, night, thy rest!" (*Richard III*, IV.iv),

and his voice gradually dissolves into the dog's howling. The flesh-and-blood-ness (in theatrical representation) of Richard's bestial double will find its abstract equivalent in Derrida's construction of the Sovereign as beast-like (not necessarily monstrous, but necessarily wild) *Being*.

Thus, de-ciphered retroactively, Queen Margaret's curse in Act I scene III, that calls England's future Sovereign Richard – a "dog":

"Stay dog, for thou shalt hear me.
Thou elvish-mark'd, abortive, rooting hog!
Thou that wast seal'd in thy nativity
The slave of nature, and the son of hell!" (*Richard III*, I.iii),

⁵ Jacques Derrida, lecture notes (author's notes from Derrida's *The Beast and the Sovereign* lectures).

⁶ Georges Banu, "The Double or The Powers of Inwardness," *The Trilogy of the Double: Three Romanian Productions by Mihai Măniuțiu*, ed. Cipriana Petre. Bucharest: Unitext, 1997. pp. 7-16.



Plate 1: The Sovereign (Marcel Iureş) leans over his Bestial Double (Marius Stănescu) as he delivers his opening soliloquy. Front-stage left. **Photo: Sean Hudson.**

which she reiterates later as

“A hell-hound, that doth hunt us all to death:
That dog, that had his teeth before his eyes,
To worry lambs, and lap their gentle blood,
That foul defacer of God’s handiwork.” (*Richard III*, IV.iv),

becomes, in Măniuțiu’s production (which incorporates lines from 3 *Henry VI* where Gloucester defines himself as “dog”), a Deconstructive “*moment of displacement*” in Shakespeare’s portrayal of Sovereignty. The *dog-ness* to which Margaret refers as intrinsically, inwardly, “belonging to” Richard (inherited through birth, much like Sovereignty) is also perceived by Richard himself (who, interestingly, identifies it as outward, not inward), when in the opening monologue he notices that “dogs bark at” him⁷.

Through Richard’s animal Double, Shakespeare’s character from the play (and, through him, Sovereignty itself) is, in Măniuțiu’s production, physically embodied on stage, simultaneously, in two different bodies, one human (King Richard’s) and one non-human, un-human (the Sovereign’s animal/bestial Double). This simultaneous double embodiment (“inhabitation,” to put it in Derrida’s words) provides a material form, visible to audiences, corresponding to the repeated immaterial metaphors in Shakespeare’s text referring to Richard (among other animal/wild beast comparisons, like “boar”, “toad”, “hedgehog”, “lizard”), as “evil dog.”

The hero’s Double thus becomes in performance a second main character, one of a *different* nature: “neither-dead-nor-quite-alive,” in Derrida’s terms⁸, strikingly invoking Gordon Craig’s *Über-marionette*. He, or rather, *it*, the Double – Richard’s shadow (“to spy my shadow in the sun,” says Gloucester⁹) – merely *reacts* (by howling, crawling, biting, attacking) whenever Richard is supposed to *respond*: where language ceases to provide political efficiency¹⁰, bestiality awaits to take its place.

⁷ “Dogs bark at me as I halt by them” (*Richard III*, I.i).

⁸ Quote from Derrida’s UCI lectures. In his article *The Animal that therefore I am [more to follow...]* (*Critical Inquiry*, 2002, 28: 2, pp. 369-418), Derrida speaks at length of a “multiplicity of organizations of relations between living and the dead” (p. 394): “Beyond the edge of the so-called human, beyond it but by no means on a single opposing side, rather than “the Animal” or “Animal Life,” there is already a heterogeneous multiplicity of the living, or more precisely (since to say “the living” is already to say too much or not enough) a multiplicity of organizations of relations between living and the dead, relations of organization or lack of organization among realms that are more and more difficult to dissociate by means of figures of the organic and inorganic, of life and/or death.”

⁹ *Richard III*, I.i.

¹⁰ In Derrida’s words, “All the philosophers we will investigate (from Aristotle to Lacan, and including Decartes, Kant, Heidegger, and Lévinas), all of them say the same thing: the animal is without language. Or more precisely unable to respond, to respond with a response that could be precisely and rigorously distinguished from a reaction, the animal is without the right and power to «respond»”. (*The Animal that therefore I Am [more to follow...]*, p. 394-95).



Plate 2: When language is no longer truthful to its meanings, bestiality awaits to take its place: whenever the Sovereign is supposed to *respond*, his Bestial Double merely *reacts*. **Photo: Sean Hudson.**

The Double acts like a *marionette* puppeteered by the Sovereign's inward forces (I resist calling them desires), and belongs to a different order, much more fictional (fantastic, phantasmal) than the order of the hero's world. Shakespeare's Sovereign seems thus to inhabit neither the "real" (political) world of Sovereigns nor the fictional world of their metaphorical representations, but, rather, the very *threshold* (a key Derridaean concept) between these two worlds, a space (a fragile, suspended one) of *in-betweenness*, of temporal becoming (in the Heideggerian sense of the word), and of "suspended consciousness" as Derrida calls it—a notion that finds its echo in Gloucester's lines:

"Conscience is but a word that cowards use,
Devis'd at first to keep the strong in awe;
Our strong arms be our conscience, swords our law" (*Richard III*, V.iii.)

Deconstruction's claim that "everything is discourse" finds its echo in King Richard's words:

"My conscience hath a thousand several tongues,
And every tongue brings in a several tale,
And every tale condemns me for a villain." (*Richard III*, V.iii.)

In production, the mysterious image is itself constructed, in Deconstructing fashion, by and through theatrical discourse, as the spectator gradually gets to *understand* that the mysterious beast, *alone* on stage when the performance begins, is an intrinsic part of Richard.

In Măniuțiu's reading of Shakespeare, therefore, Sovereignty is *twice-performed* (to paraphrase Richard Schechner's famous definition of performance¹¹): while Shakespeare's textual Richard performs the Sovereign ("I play the dog"¹²; "I play the devil"¹³; "I have set my life upon a cast"¹⁴), Măniuțiu's Richard, the actor who performs the King, does not directly perform the Sovereign, but rather performs the dramatic character Richard who performs the Sovereign. The dramatic character who stands for Sovereignty is itself being *twice*, or, rather, *doubly* performed: as King Richard, and as his Double (or the other way round, if we consider the "order" chronologically, as who is encountered by the spectator first). But Richard does *not* simply have one, unique Double in the form of the Dog; Măniuțiu further complicates the hero's "Doubling" by giving him yet another Double, *equally bestial, equally mechanical* in itself, and also masked: the "body" of his faithful guards, his army. The monstrosity of this multi-headed military body (the head as symbol of Sovereignty, as that on which the crown is placed, and from which the crown is dis-placed) stands for yet another bestial hypostatization of Sovereignty.

Măniuțiu's reading in performance of Shakespeare's play identifies *loneliness* ("I am myself alone"¹⁵), *innocence* ("I am too childish-foolish for this world"¹⁶), and *nakedness* ("And thus I clothe my naked villany"¹⁷), as central elements in the play (which, therefore, need de-centering), and turns them, with theatrical means, into key moments in the production's *mise-en-scène*. These are precisely the three major components identified by Derrida as informing the representation of "sovereignty" in his UCI course which to some extent incorporated the line of argumentation of his 2002 article *The Animal that*

¹¹ Richard Schechner, *Between Theatre and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, 1985, p. 36: "Performance is twice-behaved behavior".

¹² Gloucester, 3 *Henry VI*, V.vi.

¹³ Gloucester, *Richard III*, I.iii.

¹⁴ King Richard, *Richard III*, V.iv.

¹⁵ Gloucester, 3 *Henry VI*, V. vi. See also: "There is no creature loves me" (*Richard III*, V.iii); "And I, like one lost in the thorny wood" (3 *Henry VI*, III.ii), among numerous other references to Richard's loneliness.

¹⁶ Gloucester, *Richard III*, I. iii. See also: "I, as a child, will go by thy direction" (*Richard III*, II.ii).

¹⁷ Gloucester, *Richard III*, I. iii.

therefore I Am [more to follow...]¹⁸. It is in the “more to follow” (*à suivre*) of Derrida’s title¹⁹ that I base my reading of Shakespeare’s play, of Măniuțiu’s Deconstruction-in-performance production of Shakespeare’s play, and to a certain extent of Deconstruction itself as a performative category.



Plate 3: Another bestial hypostatization of Sovereignty: the multi-headed “body” of Richard’s identically-masked, identically-costumed faithful guards. **Photo: Sean Hudson.**

Being “born with teeth” (3 *Henry VI*, V.vi.), “his teeth before his eyes” (*Richard III*, IV.iv.), [and more to follow...], Sovereign Richard has no choice but to accept his “abnormal” animal nature, imposed unto him through his un-human (and “untimely”) birth (origin), and celebrates his increasing *loneliness* with his every new victim, his every new brutal act. In the logic of his existence, the *more lonely* he grows, *more Sovereign* he becomes. Neither fully human nor fully monstrous, King Richard, Sovereign and Beast, is, in Măniuțiu’s production, a lovable character in search of his inner, *multiple*²⁰, *discontinuous*²¹, “other” self.

¹⁸ “I would like to entrust myself words that, were it possible, would be naked.” (Jacques Derrida, “The Animal that therefore I Am [more to follow...],” *Critical Inquiry*, 2002, 28:2, p. 369).

¹⁹ The French title of Derrida’s article is *L’animal que je donc suis (a suivre)*.

²⁰ “A thousand hearts are great within my bosom”; “My conscience hath a thousand several tongues” (King Richard, *Richard III*, V.iii).

²¹ “I am a villain: Yet I lie, I am not”; “Is there a murderer here? No. – Yes, I am”; “I love myself [...] Oh no: alas, I rather hate myself” (King Richard, *Richard III*, V.iii).

While, as the play shows us, Richard can get the royal crown ("pluck it down"²²) and be saluted "with this royal title: long live king Richard"²³, he can *never* get rid of his *physical deformity*, originary distortion of body and of nobility alike, which condemns him, much like Oedipus' name ("swollen foot") condemned Sophocles' hero, to an irremediable deviation from the norm of Sovereignty: *perfect verticality* is, in Derrida's view, one of the key features of Sovereignty.

With Sophocles' Oedipus Tyrannus, whose predestined impossibility to fully "know himself" and thus be truly Sovereign is symbolically epitomized in his emblematic name which signifies some sort of originary lack of (vertical) stability on the (horizontal) soil [solum] on which his "swollen" thus imperfect foot (imperfectly) steps, Shakespeare's Richard III shares a similar *deviation* from the vertical/erectile position (he walks with a limp), to which, furthermore, his hunched back adds another connotation of incompatibility with Sovereignty: the *native incapacity*, because of his body's "missap'd" form, to *stand vertical* (Derrida identifies Sovereignty as "a phallic trope"), which in turn he will compensate in his treatment/use/abuse of all the women in the play.

When Richard breathes his last in the embrace of his bestial double, now for the first time unmasked, the image that offers itself to the spectators' sight from underneath the dog/wolf/ beast-mask contradicts the spectators' (performatively constructed) horizon of expectation that the Sovereign's male identity should necessarily be *mirrored* by a male, as it were, double; the surprise comes when the face revealed from underneath the dog mask is indeed human (one would expect it given that the role is, naturally, performed by an actor), but intentionally *still* ambiguous, vague, imprecise, neither-clearly-male-nor-clearly-female (*peut-être*, "perhaps," to use a word dear to Derrida: perhaps male, perhaps female). It is the seraphic image of an androgynous being, still incapable of articulated speech (moreover, reduced to complete muteness – he/she/it no longer makes scary beast-like sounds), who is staring far-away, into a world to which the living spectators do not have access: the world of death. The Sovereign ceases to be-in-the-world-of-living, while his bestial double goes on to *exist*: the *not-dead-not-quite-alive* double both pre-exists the hero (in the world of the stage) and out-lives him. As light fades, one grasps, as emblematic for both Măniușiu's and Shakespeare's *Richard III* alike, the final image of the production: a twice-headed, twice-bodied Sovereign.

Thus, the complete understanding of the performance's very first image (the beast-like creature wearing a Sovereign's costume, strikingly mysterious, strikingly ritual), is being repeatedly, deliberately postponed until the very last moment of the performance. Yet, even then, when we hear Richard breathing

²² Gloucester, *3 Henry VI*, III.ii.

²³ Buckingham, *Richard III*, III.vii.



Plate 4: Final image of the show: a twice-headed, twice-bodied sovereign. Richard (Marcel Iureş) ceases to be in the world of living, while his perhaps-male-perhaps-female bestial double (Marius Stănescu), now for the first time unmasked, goes on to exist. Front-stage right. **Photo: Sean Hudson.**

his last in the embrace of his androgynous Double, it is only *after* (even if just one second after) the light faded completely: the *experience of death* remains unseen, unknown to the living audiences, postponed until they will encounter it themselves in their own [to follow] last breath experience—forever infinitely postponed in the performance that already, this way, ends. However, as both the end of Măniuțiu’s production and Derrida’s article suggest, there *is* “more to follow”.

There is no curtain used, which contributes to erasing, to some extent, borders between stage and auditorium, and creates a degree of intimacy between the spectators and the creature waiting for them as they approach the performing space (and time). A similar role plays the location assigned to the Sovereign’s Death: Richard dies on the very edge (the *threshold*, once again) of the stage, embraced by his double, and in close proximity of the spectators in the first row of seats: both the not-dead-not-quite-alive double, *partly humanized* through unmasking, yet still mysterious in its ambiguous androgynous

appearance, and the living audiences become, in this world of in-between-ness mediated by performance, witnesses to Richard's unique moment of unrepeatable performance, contradicting in a way Richard's presumption that "There is no creature loves me/ If I die, no soul will pity me-/ Nay, wherefore should they? Since that myself/ Find in myself no pity to myself."²⁴ If "any soul" finds pity for Richard, it is solely because in death the Sovereign is being, even if just partly, *approximately*, humanized.

Approximation as principle of living as well as potential (never fully-achievable) solution to the irremediable limitations of language as means of communication, is a leitmotif of Deconstructive interpretation, understood as the totality of both elements and procedures through which the accuracy of *that-which-is-expressed-through-language* (and theatre is being expressed *through-much-more-than-just-verbal-language*) can be and is *re-established*. Understood not as concept, but as a *process*, Deconstruction is an act, a performance—one which *creates* rules and techniques for *validating and confirming* (individual) intuitions.

Which is precisely what both Shakespeare's and Măniuțiu's Richards do: they *create rules* ("create the law," in Derrida's words) for validating *distortion* (of body, birth, nobility) as compatible with Being Sovereign. In so doing, Richard chooses not to negate, but rather to fully-display, to take to its extreme²⁵, to *perform his physical deformity*, symbolically and powerfully suggested through bestial metaphorical imagery in the play, through the Hero's Double as material embodiment of the bestial in the production:

"«O, Jesus bless us, he is born with teeth!»
And so I was, which plainly signified —
That I should snarl, and bite, and *play the dog*. (Gloucester, 3 Henry VI, V.vi)

Fully aware from the first lines of the play that he is "not shaped for sportive tricks," but rather

"Cheated of feature by dissembling nature,
Deformed, unfinished, sent before my time
Into this breathing world scarce half made up" (Gloucester, *Richard III*, I.i),

and fully aware that, consequently, he is unable to adapt himself to the "rules" of Sovereignty — as figure of *righteousness* and *undistorted verticality* — Richard adapts Sovereignty to fit his own, Bestial standards:

"Then, since this earth affords no joy for me [...] I'll make my heaven — to dream upon the crown;
And whiles I live, to account this world but hell,
Until my *misshap'd trunck* that bears this head,
Be round impaled with a glorious crown." (Gloucester, 3 Henry VI, III.ii)

²⁴ King Richard, *Richard III*, V.iii.

²⁵ "Since I cannot prove a lover [...] / I am determined to prove myself a villain./ And hate the idle pleasures of these days" (*Richard III*, I.i).

Space forbids consideration of the powerful, and particularly fruitful for an analysis (another one) of *Richard III*, Derrida-ean Heideggerian distinction between the Sovereign's "Being-in-time"-ness and the Beast's mere "existence": Richard's constant concern with his temporal dimension²⁶, and to some extent his victims' obsession with their annihilated future²⁷, enchantingly explored in the production, finds its complementary correspondent in the Beast's, his Double's, mechanical sufficiency into the present. Inciting as it might be, such an exploration of ontological and political implications of temporality in the construct of the Sovereign exceeds the spatial limits of this article, which limited itself to briefly pointing out several ways in which the Deconstruction of the textual hero can produce on stage a double simultaneous performance of the protagonist, as Sovereign and as Beast.

By making the invisible visible through the innovative theatrical device of the hero's double, by illuminating inherent Deconstructive *traces* in Shakespeare's play, and by deliberately, perpetually *postponing* the unveiling of a stable mysterious *meaning* of its intriguing double-embodiment of the Sovereign-Beast, by all these and several more [to follow...], Măniuțiu's production is, in effect, an embodiment, a performative/theatrical one, of Deconstruction. Thus, *performance itself* becomes the efficient instrument through which Deconstruction, the positive process of constructing one's own understanding of an original "discourse," as well as one's own interpretation (performance) of a discursive character²⁸, is achieved. Deconstruction itself becomes, in Măniuțiu's production, a performative category.

By resting upon, contemplating and deconstructing Sovereignty in the process of constructing its double-sided human/animal textual identity in the case of Shakespeare's play, its twice-performed Sovereign/Beast performative identity in the case of Măniuțiu's theatrical production, *Richard III* stands, on page and on stage, for the never-ending quest ("fly," as Shakespeare calls it²⁹) for an infinitely *postponed*, ad infinitum delayed understanding of the multiple, discontinuous, unrepeatable, never-the-same, perpetually-becoming discursive self, be it human or fictional, in life and in art, which Deconstruction itself stands for.

²⁶ "Still live they, and *for ever let them last!*" (Buckingham, *Richard III*, IV.ii); "Why I, in this weak piping time of peace,/ Have no delight to *pass away the time*"; "Queen Elizabeth: What can thou now swear by? King Richard: *The time to come*" (*Richard III*, IV.iv).

²⁷ Elizabeth's "the time would come/ That I should wish for thee to help me curse" (*Richard III*, IV.iv), Richmond's "enrich the time to come" (*Richard III*, V.v).

²⁸ "Conscience is but a *word*" (*Richard III*, V.iii).

²⁹ King Richard: "Then fly, – what, from myself?" *Richard III*, V.iii.

REFERENCES

1. Banu, Georges. "The Double or The Powers of Inwardness", *The Trilogy of the Double: Three Romanian Productions by Mihai Măniuțiu*, ed. Cipriana Petre. Bucharest: Unitext, 1997, pp. 7-16.
2. Derrida, Jacques. "The Animal that therefore I Am [more to follow...]," *Critical Inquiry*, Winter 2002, vol. 28: 2, pp. 369-418.
3. ---. *Syllabus: The Beast and the Sovereign*, Advanced Critical Theory Course, UC Irvine, Spring 2003.
4. Măniuțiu, Mihai, director. *Richard III*. Bucharest: Odeon Theatre, 1993.
5. Schechner, Richard. *Between Theatre and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, 1985.
6. Shakespeare, William. *King Henry VI Part 3*. Arden Shakespeare.
7. ---. *King Richard III*. Arden Shakespeare.

STAGING NELSON RODRIGUES IN THE UNITED STATES: FINDING A CROSS-CULTURAL IMAGINATION

CLAUDIA TATINGE NASCIMENTO*

ABSTRACT. The article offers a description and analysis of the intercultural approach director and scholar Cláudia Tatinge Nascimento investigated as she directed productions of Brazilian playwright Nelson Rodrigues' works in the United States. While in the tragedy *Lady of the Drowned* Tatinge Nascimento evoked Brazilian religious syncretism, she drew from well-known elements of the carnivalesque and drag to stage the comedy *The Deceased Woman*. The author also explains her rationale to combine cutting edge technology and traditional Brazilian performative elements in the performance *Pornographic Angel*, her original script based on Rodrigues' short stories. Tatinge Nascimento concludes by introducing her directorial vision for an intercultural staging of the highly poetic *Waltz no. 6*, Rodrigues' only monologue.

It was a fortunate coincidence that shortly before I joined Wesleyan University's Theater Department faculty, Brazilian foundation FUNARTE published the English translation of most of Brazilian playwright Nelson Rodrigues' oeuvre. In 2003 I offered a course on Rodrigues' dramaturgy that ultimately led to the selection of my first staging of a Rodrigues' play in the United States: the mythical *Lady of the Drowned*. Since then I directed his comedy *The Deceased Woman* in 2005 as well as *Pornographic Angel*, an original adaptation of Rodrigues' short fiction published in a newspaper column. Created with Tantrum Theater, *Pornographic Angel* previewed at the Yale Summer Cabaret and enjoyed a month-long run at the Ohio Theatre in New York City in 2007. The literary journal *The Dirty Goat* published the original script that same year.

In spite of describing his dramatic work as an "unpleasant theatre," Rodrigues' elegant and poetic language earned him the place of Brazil's most acclaimed playwright. Still little known in the United States, not long ago the *New York Times* hailed him as "the Giant of Brazilian theater." Fascinated by

* **Cláudia Tatinge Nascimento**, Ph. D., has performed and published internationally. A Theater Department faculty at Wesleyan University, Tatinge Nascimento participated with the New World Performance Laboratory in the final session of Jerzy Grotowski's Objective Drama at UC-Irvine. Her book *Crossing Cultural Borders Through the Actor's Work: Foreign Bodies of Knowledge* is forthcoming with Routledge Research in 2008.

the connection between repressed sexual desire and death, it was not lightly that Rodrigues—a prolific playwright, journalist, fiction and sportswriter—described himself as a “pornographic angel.” His own personal life was marked by numerous tragedies: the murder of his older brother Roberto at their father’s daily newspaper and the complications that left his only daughter Daniela physically and mentally disabled at birth are just two. The author’s lifelong experience as a criminal reporter—Rodrigues started at his father’s newspaper at the tender age of 14—put him face to face with gruesome events. His troubled characters and plots are heavily influenced by these dark encounters. What has always attracted me to Rodrigues’ work is the way in which the author plays with opposites, such as making use of highly poetic language at his plays’ most violent moments. In reference to that, Brazilian scholar and critic Sabato Magaldi has called Rodrigues an “Angel of the Damned.” Rodrigues described himself as a boy continually stunned by the world and felt as if he were “a child who sees love through a keyhole.”

An incredible number of students contacted me as soon as I announced my plan to teach a course on Rodrigues’ dramaturgical oeuvre. The problem, of course, was that much of this interest stemmed from their imagination of Brazil. I quickly realized that I would have the awkward task of destroying my students’ pretty picture of Brazil as a land of samba, beaches, carnival, and sexual freedom, as I introduced them to Rodrigues’ stories of betrayal, child abuse, internalized racism, sexism, murder, suicide, sexual obsession, rape, and homophobia. Voilà.

The course greatly emphasized group work, a marking characteristic of Brazilian theatre particularly since the mid 1940s. Each class meeting was treated as a laboratory in which we would analyze a play, read and view related materials (including period photographs, music, reviews of famous Brazilian productions of Rodrigues’ plays, and so forth), create scenes, discuss them, throw them out and start all over again. Students functioned as actors, directors, dramaturges, and designers; maybe most importantly to me, they also acted as my first American spectators. As I saw how they responded to each one of the plays, I began developing a sense of how American audiences would receive Rodrigues’ bizarre and yet poetic work.

Ultimately, our classes became cross-cultural meetings: if students were foreign to Rodrigues’ world, my history growing up reading this author’s plays had “normalized” them to me. As I showed students videos and photographs of my home city, Rio de Janeiro, the images of its working class population as well as the city’s striking socio-economic contrasts provided them with a concrete proof as to why the “Marvelous City” of Rio, the site of so many of Rodrigues’ plays, is a place of paradoxes that has also been called a “purgatory of beauty and chaos.” On

the other hand, the students' discomfort or surprise looking at these non-touristic images and their very pertinent questions as we examined each play came to deeply inform my work as a director of Rodrigues' plays in the American context. Their reaction forced me to engage in a position of "productive estrangement," one that allowed me to reshape the inherent theatricality of Rodrigues' narratives to audiences from a foreign land.

There are very few texts about Rodrigues' work available in English translation. For classroom purposes, I asked scholars Elizabeth Jackson and Fernando Rocha to translate some of the playwright's essays, as well as articles by important Brazilian theatre scholars such as Sabato Magaldi, Fatima Saadi, and Ângela Leite Lopes. Among them, Rodrigues' short essay "Unpleasant Theatre" provides great insight into the playwright's artistic logic and drive. Responding to critics' reservations to his play *Family Album*, Rodrigues wittily writes: "They said there was too much incest, as if there could be too little incest. This numerical criterion was adopted by almost everyone. Some critics were willing to accept one or two cases of incest; no more." Rodrigues continued: "Ask of me to do anything except renounce the routine atrocities in my plays. I consider it legitimate to combine elements that are horrific, fetid, depraved or whatever, in an esthetic composition... And I'll continue to work with monsters. I mean monsters in the sense of those who transgress or violate everyday moral practice. When I write for the theater, heinous and non-heinous things don't scare me." Rodrigues also explains his trajectory as a playwright and what he meant by "unpleasant theatre": "Because after *Album de Família (Family Album)*, the play that followed *The Wedding Dress*, I embarked on a path that can lead me anywhere except to success. What path might this be? I answer: a path to a theater that could be called this: unpleasant. In a word, I am making unpleasant theater, unpleasant plays. In this genre I include *Family Album*, *Anjo Negro (Black Angel)* and the recent *Senhora dos Afogados (Lady of the Drowned)*. And why unpleasant plays? According to what has already been said, because they are pestilent, fetid works, capable on their own of producing typhus and malaria in the audience".

It is true that some of his plays are more "unpleasant" than others. In class, it was much easier to discuss and work on the playwright's only monologue *Waltz no. 6* or *The Wedding Dress*, his best known and Expressionist play. Students had a much harder time engaging with plays such as *Black Angel*—in which the protagonist blinds his young children so that they will never know that he is black—or *Family Album*, the story of a rural landowner and patriarch who repeatedly rapes prepubescent girls.

It became crucial to avoid a realistic or psychological approach to Rodrigues' plays—something very difficult to do in a country where the most present theatrical style is psychological realism. Though as a criminal reporter

Rodrigues reveled in sensationalism, it is neither sex nor violence what makes his plays so “unpleasant.” In reality, Nelson never calls for explicit sex and violence onstage, and he never uses cuss words. Rather, it is the open expression of his characters’ desire to engage in transgression, their recurring and unashamed obsessions that are so disturbing. Rodrigues’ “unpleasant theatre” stems from the co-existence of different levels of reality, one in which the exacerbation of forbidden desires leads to a seamless dialogue between Beauty and the Grotesque.

Beauty and the grotesque are at their best in Nelson’s mythical plays. For this reason, I decided to direct *Lady of the Drowned* in the Fall 2003. The troubled story of the Drummond family, their neighbors, the prostitutes and low life characters living in the nearby wharf open up infinite theatrical possibilities. In a nutshell, the plot describes how Misael, the Drummond’s patriarch, is haunted by the ghost of a prostitute he loved and murdered on the day he wedded the virginal Eduarda; his wife Eduarda is the eternal foreigner in her own home; the couple’s children are suicides, murderers, or murder victims; the Drummond’s paternal Grandmother is a lunatic both tormented and delighted by the idea of sin; Misael’s son with the prostitute turns out to be his daughter Moema’s Fiancé; as the play progresses, the Fiancé seduces Eduarda; the prostitutes living nearby their home are driven by revenge, and the neighbors—who are always mingling in the Drummond’s house—busy themselves with gossip and speculation. When the play begins, Moema has already killed her younger sisters Dora and Clarinha, in the hopes of keeping the father Misael just to herself. In the end, Moema and her dead father are alone in the house. Outside of the play’s original cultural context, an American staging of *Lady of the Drowned* ran the risk of turning into a cheap melodrama. My work as a director was to keep the play as a most outstanding example of Rodriguean tragedy.

My first step was to create this mythical world’s “playground”: the stage was bare, marked only by the contours of a Catholic church’s nave painted on the floor. Making the lighting instruments and backstage visible to the audience increased the space’s theatricality. We reconfigured the theatre’s usual proscenium set up by removing the boards on both sides of the stage to sit the audience in two sections leveled below the central playing area. Thus, spectators stayed close and surrounded the Drummond’s home, a placement that reinforced the plot’s multiple and shifting perspectives. At times occupied by the actors, the theatre’s original seating area became *Lady of the Drowned*’s sea, a constant reference in the script. Sparse objects were used in more ways than one, often transformed by the actors: in Eduarda and Misael’s bedroom, in time the matrimonial turned into an altar (at the suggestion of one of the Neighbors, Max Goldblatt, we flew the bed into the space); at the wharf, a tall and long wooden table also served as the prostitute’s pier; over the “sea,” hanging picture frames also functioned as swings

from where the family's ghosts continued to watch over the Drummond's house. Standing in the galleries surrounding the stage, the prostitutes hovered above the house and looked at the family through hollow picture frames—as such, also they became ever present witnesses of the Drummond's tragedy. Following an Expressionistic tone, as the play progressed the Neighbors wore costume pieces that stressed their grotesque curiosity—designer Leslie Weinberg created haunting, see-through metal mesh masks inspired by those used in Peru and Cajun Louisiana's Mardi Gras; huge phalluses; and black capes that evoked the Umbanda's Orixá Exú, the trickster. Also the Grandmother's impotence as a mad woman was given a concrete form: trapped in a "wooden skirt" on casters, during the first act of the play she was unable to go anywhere by herself—the neighbors had to push her around the stage. Throughout the performance, they were also responsible for moving the few objects and furniture pieces. During the play, the Grandmother slowly dies of hunger—Moema purposefully "forgets" to feed her. The Grandmother's progressive starvation was represented by having her leave the "wooden skirt" only to reappear in different areas of the theatre, each one further and further away from the Drummond house. Each one of these non-realistic spatial treatments removed *Lady of the Drowned's* staging from having any resemblance to a melodrama.

Also the casting was not realistic and the actors' approach was not psychological. Dramaturgically, it was very important to stress Eduarda's position as a foreigner or outsider to the Drummond family. For this reason I cast a black woman, Kaneza Schaal, in the role. I also had to work out the fact that, in a university, I did not have actors from different age groups. I cast actors that were 6,1 feet or taller as Eduarda, the Fiancé, Misael, and the Grandmother; in contrast, the murdered girls Clarinha and Dora were played by actresses only 5,1 feet. The audience's placement below stage level helped me play up the actors' height contrast.

But one of the most important decisions in creating *Lady of the Drowned's* mythical world for American audiences was the introduction of Brazilian Umbanda and Candomblé ritual chants. These were sung by the Neighbors and the Prostitutes, and with live percussion accompaniment. At times, the young prostitutes carried those chants interspersed with Catholic Latin prayers, putting in action Umbanda's religious syncretism—an element that is very present in Brazilian culture. Percussionists also punctuated the play with a soundscape that would evoke church bells or the sound of ocean waves. Though the large majority of the audience was not familiar with them, these ritual songs served the audience's accurate perception of mythical Brazil as a mystical culture strongly informed by the African Diaspora. The Fiancé's dead mother was represented solely by a woman's voice intoning a chant to

the *orixá* Yemanjá. As spectators could only hear her voice, it was as if the dad woman's ghost were present during Misael's first scene or in the moment when Paulo—Misael and Eduarda's only son—killed her child and Moema's Fiancé. In opposition, Eduarda's black mourning dress and long veil suggested her position as a somber Virgin Mary, a very dark version of the Catholic Holy Mother. Her association with this sacred figure became even clearer when, after her meeting with Moema's Fiancé in her marital bedroom, the Neighbors transform Eduarda's bed into an altar and carry her offstage.

Finally, I decided to begin the play with the scene Rodrigues never wrote: the drowning of Clarinha. The Neighbors sat in the audience/sea, watching Clarinha and Moema play together and sing a children's song. Moema tricked Clarinha, pushing her into the sea: as Clarinha fell, the Neighbors carried her up the sea/seating area as the prostitutes sang three short funeral procession songs. As soon as Clarinha's body disappeared, Eduarda delivered the play's very first line: "I always had this terrible premonition." Unaware that she is dead, in the production Clarinha wandered through the Drummond's house until the moment Moema confesses she had drowned her sister. The decision to include Clarinha's lost soul gave a "real" phantasm to this story in which the dead are present through the living's fears. On another level, Clarinha's ghost appeared as an echo of Sônia, the dead girl in Rodrigues' monologue *Waltz no. 6*. On the second week of performances, I also added another ghost: from the furthest point in the sea/seating area, the Drummond girl Dora watched as her sister Clarinha drowned.

These choices are but a few possibilities in staging of *Lady of the Drowned*. What the creative process showed me was that, while in Brazil one does not need to reinforce or clarify the "Brazilian-ness" of Rodrigues' tragedy, at Wesleyan I had to bridge the play's mythical world and an American audience. By disrupting the popular images of Brazil while proposing elements from the African Diaspora that are not part of the original script, I hoped to create a balance between the story's inherent potential for theatricality and elements that could speak to the audience's already-existing perceptions of mysticism in Latin America. The non-realistic approach helped us avoid a melodramatic reading and restate the play as a tragedy. I believe that these cross-cultural and mythical associations opened the spectator's imagination, thus creating an environment that welcomed Rodrigues' perception of a world simultaneously peopled both by Beauty and the Grotesque, guided by reality and delirium, and unapologetically filled with repressed and "unpleasantly" expressed desires.

The idea of directing Rodrigues' comedy *The Deceased Woman* stemmed both from my interest in pursuing a play radically different from *Lady of the Drowned* and from the realization that the Spring of 2006 fell somewhere between the 25th anniversary of Nelson Rodrigues' death in 2005 and the 2006

World Soccer Cup. A man happily consumed by his obsessions, Rodrigues developed a lifelong devotion to Rio de Janeiro's soccer team Fluminense, not to mention that he was a fervent sports writer. A fixation on soccer is at the core of *The Deceased Woman*. Lead character Tuninho's fascination for the Vasco soccer team reaches an epic proportion similar to those present in incestuous love triangles in other plays belonging to Rodrigues' "unpleasant theatre." For Tuninho, the upcoming soccer match between his team Vasco and Rodrigues' Fluminense is far more significant than the loss of his job or his wife Zulmira's illness. At the same time, his wife Zulmira's excitement about her own impending funeral transforms this character's own death into the culmination of Zulmira's competition with her blonde cousin Glorinha. Timbira, the sorry funeral home clerk who sells coffins with the enthusiasm of a wedding planner, becomes the vehicle for Zulmira's linking of death to sexual desire.

If we are to speak of cultural differences, then the unconditional love for soccer games or lack thereof clearly distinguishes North and South American spectators. Stemming from a concrete socio-political history, Brazil's love for soccer is far more complex than it may appear at first. The 1940s populist government of Getúlio Vargas sought to transform Brazil's subaltern identity as a former colony of Portugal into that of a promising and independent young nation. In that, Vargas heavily appropriated soccer as an unquestionable symbol of national pride. Brazil's loss of the 1950 World Soccer Cup came as a tragic blow to that emerging national identity, a wound that lasted until the Brazilian team's victory in the 1958 cup games. Tuninho's boundless love for the Vasco team, as well as the mass hysteria generally associated with World Cup games, does not seem at all exaggerated or particularly theatrical to a Brazilian theatre spectator. As Nelson Rodrigues himself wrote, "the Brazilian [World Cup] team is the nation in shorts and sneakers." As a fan, Tuninho's fortune lies in Vasco's hands, and as such the team of eleven players takes on a role similar to that of a metaphysical fortune teller. *The Deceased Woman's* plot is driven by the idea that Tuninho's future and happiness depends exclusively on Vasco's victory.

Marcela Oteíza's few set pieces consisted of simple and elegant chairs, desks, and bed. In contrast, the objects she used to create the funeral home, such as gigantic flower wreaths, were quite exaggerated and colorful. Oteíza also experimented with video images—including original footage of older actors playing Zulmira's parents and the family doctor and period shots of the crowd at Rio's Maracanã soccer stadium. Lighting designer John Carr supported my idea of placing each scene in a small playing area in Wesleyan's grand black stage by creating small and bright pools of light. Short soccer vignettes were developed with the men in the cast by assistant director Jessica Chayes. I devised this performance's sound design with period songs, short instrumental pieces, and soccer game spoken narrations in Portuguese.



Plate 1: “**Zulmira and Doctor**”: Sitting on a stool surrounded by colorful confetti, *The Deceased Woman*’s main female character Zulmira (Daphne Schmon) speaks to the family doctor (Karl Scheibe, on video), secretly hoping that her constant cough is the symptom of a fatal illness.

At the beginning of the play Zulmira comes to a fortune teller to find out when her husband Tuninho will finally land a job; after all, he has been unemployed for long and the couple is broke. Meanwhile, Zulmira has developed a persistent cough. Making clear that the fortune teller is a charlatan, Rodrigues has this bizarre woman warn Zulmira against a “blonde woman.” Such commonplace cliché—that husbands are more likely to cheat on their wives with blond lovers—causes a deep impression on Zulmira, who spends great part of the first act wondering “who could that blond woman be.” It is Tuninho who brings to her attention that the couple only knows *one* blonde woman: Zulmira’s cousin Glorinha. The two women used to be close friends, but without explanation Glorinha had severed her friendship with Zulmira. It is only close to the end that the audience finds out that Glorinha had caught her cousin with a lover, Pimentel, and decided that Zulmira was no longer morally worthy of being her friend. In act two Tuninho finds out from the indiscrete family doctor that Glorinha had secretly undergone a mastectomy that left her with “only one breast.” Unaware of his wife’s affair, Tuninho assumes that his wife’s cousin shied away from Zulmira out of shame.

I decided that the best way to resist Rodrigues’ poor taste in having Zulmira repeatedly make fun of Glorinha’s physical condition was to explore the Carnavalesque and the world of drag. Having a man play Glorinha actually

mocked Rodrigues' confessed homophobia and created an almost Brechtian critique of the play's many sexist lines. But since Zulmira had become the only woman in a team/cast of men, I had to ask myself the same question that plagues the character for most of the play: "Who could that blonde woman be?" I had originally intended to cast ten actors and one actress to play Zulmira; that is how performers were listed in the program. But in time I decided to introduce another twist to the performance: in my production Zulmira's lover Pimentel was played by a blonde actress in male drag. The audience found the answer to Zulmira's question in the next to the last scene, when Tuninho comes to ask some money from Pimentel to pay for Zulmira's funeral. In the end, the production counted on a cast of eleven actors—the same number of players on a soccer team.

Obsession comes to condemn the three characters to an irrevocable solitude: Zulmira is the solo star of her own funeral; at the end of the play, funeral home clerk Timbira remains single; and, feeling as if he were Vasco's only fan, Tuninho stands alone among two hundred thousand people at Rio de Janeiro's Maracanã stadium.

In the 1950s and 60s, as a crime reporter Rodrigues turned his first-hand contact with life's unbearable ugliness into short fictional stories for the daily newspaper column "Life as It Is" ("A Vida Como Ela É"). In these, the author craftily transforms seemingly quotidian episodes into turning points, and adds a surreal twist to otherwise realistic narratives. In 2006 I started working with Tantrum Theater, a company based in New York City. We dedicated the first months solely to actor training, namely physical and vocal work as well as the creation of individual physical actions based on various short prose. Needless to say, Tantrum Theater was truly excited when Lord Strange Company's Alex Ladd invited the group to stage his translation of Rodrigues' newspaper stories. *Pornographic Angel* was Tantrum Theater's very first performance, bringing together artists from different generations, expertise, and cultural backgrounds—Tantrum and guest team members were originally from Africa, Asia, Europe, North and South America. Tantrum Theater worked very collaboratively to bring Rodrigues' world to American audiences today. The performance used choreographed movement, Brazilian ballroom dance, puppetry, sparse set pieces, period music, children's songs, live soundscape, and video to contrast elements from Brazilian tradition with New York audience's contemporary and urban reality. The result was a very unique and unexpected interpretation of Rodrigues, a performance that simultaneously rang as foreign and familiar to Brazilian and American audiences alike. Sponsored in part by the Brazilian Consulate in New York, after previews at Yale 2007 Summer Cabaret, *Pornographic Angel* opened in New York City at the Ohio Theatre. The performance became a fortuitous incursion, a bitter and yet irresistible glance at "life as it is."

The script *Pornographic Angel* took as its point of departure a small selection of Rodrigues' wonderful short stories: "The Doll Cemetery," "Delicate," "The Silent Husband," "A Lost Case," "The Scorpion," "Thy Neighbor's Wife," "The Blind Cat," and "Ugly as Sin." As strange puzzle pieces, woven together these tales unraveled Rodrigues' troubled psychological world, and the innermost shames and desires of Rio de Janeiro's middle class of the time. They are also, and nonetheless, fragments of what could be any audience member's most feared nightmares. All stories possess an almost archetypal dimension in which unrequited love is a key player. As in Rodrigues' dramatic oeuvre, characters are torn apart between opposite feelings such as graciousness and jealousy, obsession and abandonment, violence and tenderness, life and death, betrayal and an endless craving for innocence lost. In "Life As It Is," Rodrigues' characters are always astonished, perplexed at how quickly one's fate can change. Each story is underscored by an eerie tone. In *Pornographic Angel* spectators saw characters wrestle with the most damned of all angels: passion gone wrong.

In creating and directing the script of *Pornographic Angel*, my focus was to make sense of the author's fiction and bring its very specific context to North American audiences. *Pornographic Angel's* script and performance assumed a non-linear and fragmented character, a dramatic structure that directly borrowed from two of Rodrigues' most intriguing plays: the first is his renowned *The Wedding Dress*, in which the main character Alaíde lies unconscious on the operating table after being hit by a bus; the spectator follows her thoughts, which hopelessly confuse reality, memory, and hallucination. The other is the monologue *Waltz no. 6*, in which a fifteen year old girl named Sônia attempts to piece together the events leading to her murder, committed by the family doctor. The characters in *Pornographic Angel* are but the recurring archetypes in Rodrigues' dramatic oeuvre: these child molesters, abusive parents, murderers, betrayed lovers, gigolos, and young girls experiencing sexual awakening appear multiple times in his plays, such as *The Seven Kittens*, *Family Album*, *Lady of the Drowned*. Inspired also by other Latin American visual artists and writers, the performance explored a heightened sense of the limits of memory and imagination, the beautiful and the grotesque, the real and the unreal.

Pornographic Angel's "prologue" exposed such recurring characters and relationships. The Ohio Theatre's long rectangular stage flanked by massive square columns lent a cinematographic feel to our performance. The entire space, set pieces, and objects were painted in different shades of blue. Also the costumes followed this monochromatic choice except for a few details in bright, contrasting colors. The repeating video images—of a young boy running, staring at the camera, looking away, and jumping or dancing with his mother—suggested a child's perspective onto a very troubled adult world.

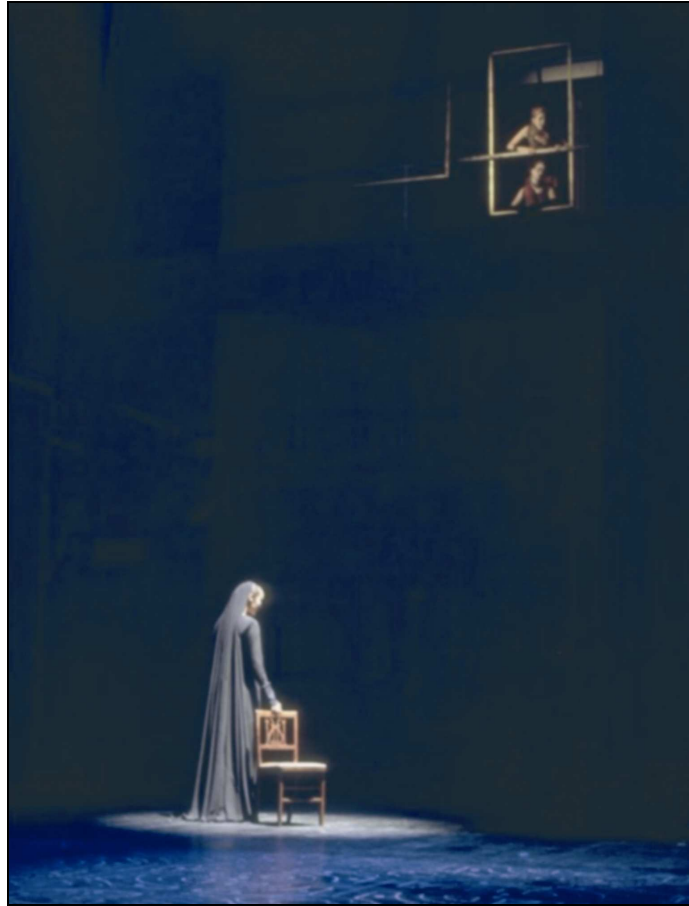


Plate 2: **“Eduarda and Prostitutes”**: *Lady of the Drowned*, one of Rodrigues’ “mythical plays.” In this non-realistic interpretation of the play, the Prostitutes (Kate MacCluggage and Allison Layman) were positioned above the Drummond house. As they “hover” over the house, they are able to watch Eduarda’s (Kaneza Schaal) every move.

The opening prologue was my loose recreation of other Rodrigues’ characters and relationships: it began as an innocent (though somewhat strange) birthday party for a young boy, the “pornographic angel.” His parents, relatives, and friends were there to celebrate. The party goes as planned until the boy fails to successfully blow out his birthday cake’s candles. From that moment on, the festivity takes an unsuspected direction: his father becomes violent and the mother invites the boy to hide under her gigantic skirt—lit from below, he resembles a fetus. While his little sister madly popped helium balloons, a

young friend suddenly turned into a journalist and his uncle stepped outside of the action to play a makeshift psychoanalyst—Rodrigues was a confessed though ignorant fan of Freudian psychoanalysis.

After bringing to American audiences one of Rodrigues' most beautiful tragedies, a "sports" comedy, and the adaptation of his short stories, my current project is *Waltz no. 6*, the author's only monologue and arguably his best dramatic work. In it Sônia, a fifteen year old dead girl, painfully tries to remember the events surrounding her sexual abuse, tries to understand how and why she was murdered. Roughly forty five minutes long, *Waltz no. 6* is a little gem. Relying solely on the dead girl's voice, this moving play reveals Sônia's personal process of making sense of the violence committed against her.



Plate 3: "**Strangle**": *Pornographic Angel*, with Tantrum Theater. In the story "Bathroom Scorpion," the character Belchior (Tom Rabstenek) strangles Elvira (Sara Bremen), his former lover.

Though this creative process is in its early stages, I can sat that I plan to use simple but striking visual elements: two picture frames, a music box (to play Chopin's waltz), and a red velvet chair. American audiences seldom have the chance to see a Brazilian play, and less so one in which a young girl is the protagonist. In an effort to continue to offer a truly cross-cultural experience to my expectators, onstage I will have two actresses share Sônia's monologue: Sophia Jackson is American, though Portuguese is her mother-tongue; Julia

Furlan is Brazilian, and yet she was raised in the United States. The opportunity to delve into Sonia's tragic story with actresses familiar both with the author's and the audience's cultural backgrounds, as well as fluent in both languages, is quite exceptional. In the past, I have closely collaborated with the other two core members of this production's creative team: Fernando Rocha and Roberta Pereira. Rocha, an Assistant Professor of Portuguese at Middlebury College, was the dramaturg for *Lady of the Drowned*. Pereira, an MFA in Theatre Management at Yale School of Drama this Spring, was that production's assistant director and co-producer of *Pornographic Angel*.

Yet, *Waltz no. 6* is still just a dream. As its creative team waits to hear from grant agencies and funding, and as I continue to look around, I curiously try to understand what goes on in the minds of my young students and talk to former students who by now are not that young; I follow the country's presidential elections and continue to figure out what are the connections between Rodrigues, a man so immersed in my home country's culture, and this shifting United States peopled by citizens outspokenly dissatisfied with their right wing government. In the end, what can we call beautiful and what stands as grotesque? As a foreigner in "the land of the free," I try to make sense of "life as it is." At night I often have nightmares and wake up certain that these are not any less real than the day that awaits for me—just as Rodrigues himself would have imagined reality should be, we have become its angels and yet there is no doubt that also we are, irrevocably, damned.

REFERENCES

1. Rodrigues, Nelson. *Lady of the Drowned*. in *The Theatre of Nelson Rodrigues*. Joffre Rodrigues and Toby Coe, trans. Rio de Janeiro, Brazil: FUNARTE (Ministry of Culture, Brazil), 2001. 199-288.
2. ---, *The Deceased Woman*. in *The Theatre of Nelson Rodrigues*. Joffre Rodrigues and Toby Coe, trans. Rio de Janeiro, Brazil: FUNARTE (Ministry of Culture, Brazil), 2001. 333-403.
3. ---, *Waltz no. 6*. in *The Theatre of Nelson Rodrigues*. Joffre Rodrigues and Toby Coe, trans. Rio de Janeiro, Brazil: FUNARTE (Ministry of Culture, Brazil), 2001. 289-331.
4. ---, "Unpleasant Theatre." Elizabeth Jackson, trans. in the performance program of *Pornographic Angel*. Perf. Tantrum Theater. The Ohio Theatre. New York City, United States. 7-30 September, 2007.
5. Tatinge Nascimento, Claudia, with Tantrum Theater. "Pornographic Angel." Script based on eight short stories by Nelson Rodrigues. *The Dirty Goat* 17 (2007): 90-119.

D'UNE PHÈDRE L'AUTRE ET LE VERTIGE DE LA REPRÉSENTATION THÉÂTRALE

DOMNICA RĂDULESCU*

ABSTRACT. *From One Phaedra to the Next and the Vertigo of Theatrical Representation.* Taking as a starting point two famous performances of Racine's *Phaedra*, one at the Comédie Française in Paris (1996), the other at the Albery Theatre in London (1998), the present article explores «the crisis of representation» of the character of Phaedra at the performative level and suggests a model for a possible transcendence of this «crisis». I base my comparative analysis of the two performances and the elaboration of a new performative model, on the notion that while analyses of performances deepen our understanding of the text, so a deep understanding of the inner workings of the text are vital to the quality of a performance, and that a deeper look into the mythic origins of the character have the potential of enriching the performative choices of the actress playing this role. I develop my argument by deconstructing the very notion of «crisis of representation» and by unfolding the layers of myth and intertextuality that have led to the creation of Racine's *Phaedra*. I engage in a comparative analysis of Phaedra's death throughout theater history, from Euripides to Seneca to Racine and develop the thesis that the character's suicide in the Racinian play both contains and transcends the two previous ones, thus leading to a modern representation in which Phaedra takes possession of her own death and thus to a degree of her own tragic fate, thus also overcoming it.

Deux représentations de la *Phèdre* de Racine constituent le point de départ de cet article: la première, à la Comédie Française, dans la mise en scène d'Anne Delbée (1996), et la deuxième dans la mise en scène de Jonathan Kent, en 1998, à Londres (Albery Theatre, avec Diane Rigg dans le rôle de Phèdre). Il y a

* **Domnica Rădulescu** holds a Ph.D. in French and Italian literature from the University of Chicago and is currently a Full Professor at Washington and Lee University, where she teaches European literature and theatre (particularly French and Italian), women's studies and Medieval Renaissance Studies. She is the author of the book *Sisters of Medea. The Tragic Heroine across Cultures* (2002), the editor of the collection „Realms of Exile. Nomadism, Diasporas and East European Voices” (2002), the co-editor of the recent collection "Gypsies" in European Literature and Culture among others, and has authored numerous articles on European literatures and theatre. She has also worked in the theatre for two decades, directing plays by Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Fernando Arrabal, Jean Tardieu. Domnica Rădulescu is the director and founder of the National Symposium of Theatre in Academe in the US. Her first novel *Train to Trieste* is forthcoming with Random House (August 2008).

des ressemblances et de profondes différences entre les deux mises en scène, mais malgré le caractère grandiose de chaque représentation, aucune, à mon avis, ne réussit à contenir ou à évoquer la Phèdre de Racine, dans l'entier de sa grandeur mythique et tragique. La Phèdre française est languissante, elle combine la sensualité avec la passion et donne un sentiment de profonde mélancolie; la Phèdre anglaise est dure, effrayante, sa passion explose dans des tons presque masculins, sa fureur fait penser à sa cousine Médée¹. Le décor d'Anne Delbée, un triangle énorme qui s'amincit vers le fond de la scène, est fait de miroirs, suggérant l'enfer intérieur de Phèdre; dans la mise en scène de Kent la scène a aussi une forme triangulaire, mais au lieu de miroirs il y a des fenêtres et la statue d'Aphrodite, à gauche, de l'autre côté des fenêtres, suggère l'éternelle malédiction que la déesse de l'amour a jeté sur l'héroïne. La Phèdre française est habillée en soie rouge, l'anglaise en velours noir, et les deux glissent comme dans un rêve à travers la scène, sous le fardeau de leur douleur, de leur désir et des jugements des dieux et des ancêtres.

La Phèdre du texte racinien, un vrai palimpseste des héroïnes précédentes², contient ces deux Phèdres et d'autres encore. Philip Lewis³ a remarqué, dans son commentaire de la Phèdre de Racine, qu'il y a une „crise de la représentation” au centre du personnage racinien, qui, à son avis, provient „du motif de la monstruosité”; ce motif définit largement le personnage racinien, et il est directement lié au mouvement acharné de Phèdre vers la mort, d'un côté, et à son défi contre le regard patriarcal de Thésée, de l'autre côté. Je vais examiner cette crise de la représentation dans le moment final de Phèdre: sa mort/suicide et ensuite je vais exposer quelques moyens de dépasser cette crise à travers la représentation théâtrale. Je vais interpréter la mort de la Phèdre de Racine comme un apogée qui contient les deux morts précédentes: de la Phèdre d'Euripide et de celle de Sénèque.

Dans le cri de fureur de Phèdre devant sa destinée, dans son désir de mourir, dans son emprisonnement, il y a le désespoir et le fardeau de toutes les autres Phèdres qui essayent de fuir et de s'échapper de leur enfer: „Le ciel, tout l'univers est plein de mes aïeux. /Où me cacher? Fuyons dans la nuit infernale”⁴.

¹ Dianne Rigg a joué aussi dans le rôle de Médée d'Euripide, dans une représentation donnée à New York en 1998. En plus la Phèdre de Racine mentionne Médée à la fin, en avouant que le poison qu'elle a utilisé pour mettre fin à sa vie fut apporté à Athènes par sa cousine, Médée.

² C'est à dire la Phèdre du mythe ancien qui est mentionné pour la première fois dans l'*Odyssée* d'Homère, celle de la pièce d'Euripide, et celle de Sénèque. La pièce d'Euripide s'appelle en fait *Hippolyte*, et celle de Sénèque porte les deux noms comme titre: *Hippolyte ou Phèdre*.

³ P. Lewis, „La Mort de Phèdre,” *La Mort dans la littérature du XVIIe siècle*, Jean Charon & Mary Lynne Flowers, Editeurs Paris, *Papers on French Seventeenth Century Literature*, 1995.

⁴ Racine, *Phèdre*, H. P. Salomon, Editeur, Paris, 1966, vers 1276-77. Ces vers fameux soulignent la malédiction de l'héroïne ainsi que son emprisonnement dans un univers hostile, où les lois humaines ainsi que celles divines s'opposent à son bonheur.

Le fardeau de la tradition classique semble peser aussi sur la Phèdre de Racine qui a mené le mythe ancien à une certaine immobilité ou fixité. Germaine Brée a fait la remarque suivante:

«après la Phèdre de Racine, le couple tragique s'immobilise. Au vingtième siècle nos dramaturges nous donnent nombre de héros de légende: Oedipe, Orphée, Antigone, Oreste, Thésée paraîtront sur nos scènes, mais point Phèdre. Il semble que pour un temps assez long, sinon définitivement, Racine en ait épuisé les possibilités dramatiques du mythe. C'est la Phèdre de Racine et non pas une autre Phèdre encore à créer qui vit dans notre imagination»⁵.

Cette même immobilité dans la recréation du mythe s'est fait sentir, à travers les siècles, de nos jours, dans la monotonie, dans le manque de vraie expérimentation théâtrale en ce qui concerne la mise en scène du texte racinien.

Les plus grandes actrices du monde ont joué le rôle de Phèdre au dix-neuvième et au vingtième siècles: Glenda Jackson, en 1984 (Old Vic Theater), Marie Bell en 1962 (au Théâtre du Gymnase), Maria Casarès, au Théâtre National Populaire, en 1958; Sarah Bernhardt, à la Comédie Française en 1873, Elizabeth Felix en 1855. En 1962, Jules Dassin a créé le film *Phèdre*, avec Melina Mercouri. Toutes ces représentations ont utilisé généralement soit un décor et des costumes suggérant l'antiquité grecque, soit le style néo-classique du dix-septième siècle. Quant aux deux représentations qui forment le sujet de la discussion présente, elles démontrent une certaine modernité dans le choix des décors et des costumes, mais restent toujours figées dans le style de jeu classique, super-théâtral à la Sarah-Bernhardt, et ne font pas preuve d'une grande expérimentation au niveau de la mise en scène (ex.: effets sonores, utilisation de l'espace scénique, jeu des acteurs). *Phèdre* de Racine a été aussi la première pièce présentée à la Comédie Française, en 1687. Elle a été en plus la pièce la plus jouée à la cour de Louis XIV, et la plus jouée de toutes les pièces de Racine. Durant les trois siècles écoulés depuis sa création, *Phèdre* a eu un record de plus de mille cinq cents représentations. George Steiner⁶ a raison d'affirmer que „*Phèdre* est la clé du théâtre tragique français” et que le génie de la pièce est représentatif de la plus haute forme du style néo-classique. Mais les critiques ainsi que les metteurs en scène ont été intimidés à travers les siècles devant ce monstre sacré du théâtre classique, et n'ont pas assez bien réussi à faire surgir et à mettre en relief la grande modernité de Phèdre.

Dans une représentation idéale encore à être créée, les deux représentations récentes que je viens de mentionner, s'uniraient en une seule, et peut-être réussiraient-elles ainsi à suggérer la dualité tragique de Phèdre, ainsi que sa profondeur mythique. Le rouge et le noir, le pas ralenti et langoureux de la représentation

⁵ Cette citation se trouve dans la *Phèdre* de Racine, éditée par H.P. Salomon, p. 6.

⁶ G. Steiner, *The Death of Tragedy*, New York, Knopf, 1961.

française, le rythme essoufflé de la représentation anglaise, les miroirs et les fenêtres ensemble pourraient créer un spectacle d'où surgirait avec plus de force la dualité de ce personnage en lutte avec lui-même, avec le monde et l'univers entier, cette héroïne qui, selon les critiques, nous donne la révélation de l'amour maudit, le paradoxe de „la force frêle”, „le masque démoniaque”⁷ et la fureur érotique, „le paradoxe étrange de la gloire féminine”⁸, mais aussi le déchirement intérieur d'une héroïne moderne qui se révolte contre les lois imposées aux femmes par la société et contre une image idéalisée de la vertu féminine. Alain Lipietz⁹ maintient que le personnage de Phèdre illustre l'exploration du labyrinthe du moi, dans une tentative de renoncer à l'image ancienne d'une féminité passive, et de proposer par contre, l'image d'une féminité active et mûre.

Le „paradoxe étrange de la gloire de Phèdre” acquiert une réalité dramatique profonde, dans le dialogue des deux visions de la mort de Phèdre dans les deux représentations; le même paradoxe se déploie en plusieurs couches à travers une analyse comparative des suicides de la Phèdre d'Euripide, celle de Sénèque et celle de Racine. La Phèdre d'Euripide se pend, celle de Sénèque se poignarde, et celle de Racine s'empoisonne. La Phèdre racinienne française meurt au milieu de la scène, en style grandiose, tournée sur elle-même, et face au public. La Phèdre anglaise meurt de manière simple, humble, de profil, sur une chaise, à gauche. Le caractère ambigu de la gloire de cette héroïne tragique¹⁰ serait mieux suggéré si on imaginait les deux morts côte à côte, dans un mélange de mouvements larges et grandioses et à la fois retenus et austères.

La mort de la Phèdre racinienne contient la mort des deux Phèdres anciennes: la mort par pendaison (étranglement) et la mort par l'épée. Le poison est une forme renversée de pendaison: il passe par la gorge et tue de l'intérieur, tandis que la pendaison tue de l'extérieur de la gorge, par une action violente sur le cou, par étranglement. La Phèdre de Racine elle-même

⁷ Charlotte Brontë décrit ainsi la Phèdre jouée par Rachel ou Elizabeth Félix, en concluant qu'elle offre au spectateur un formidable spectacle „d'Horreur” et de „Folie.” Cette citation se trouve dans le programme de la représentation de *Phèdre* à Albery Theatre, avec Dianne Rigg.

⁸ Nicole Loraux, *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris, Hachette, 1985. Dans son livre, Loraux analyse le personnage de Phèdre comme représentatif d'un paradoxe de la gloire féminine dans la tragédie grecque, selon lequel la gloire de la femme réside dans son manque de gloire ainsi qu'entendu pour les héros tragiques, et où la seule manière pour une femme d'obtenir une gloire semblable à celle des personnages masculins serait précisément la mort violente par meurtre ou suicide.

⁹ A. Lipietz, *Phèdre. Identification d'un crime*, Paris, Métailié, 1992.

¹⁰ Selon Loraux, chez Euripide, Phèdre meurt à cause d'avoir perdu sa réputation en tant que femme de Thésée, mais sa mort reste toujours un acte de *metis* (mot grec pour ruse, intelligence) car le noeud autour de son cou mène aussi au piège d'Hyppolyte, sous la forme de la note d'accusation contre Hippolyte; en même temps, son nom acquiert de la gloire à cause de cet amour et de son suicide.

explique le remplacement de l'épée par le poison dans les vers 1634-35 (elle avait déjà essayé de se tuer une fois en prenant l'épée d'Hyppolite). Lewis remarque le fait que le suicide de la Phèdre de Racine porte les empreintes de la masculinité qu'elle a volée à Hippolyte, en lui prenant son épée. Loraux nous fait remarquer le fait que dans la tragédie grecque, la mort par l'épée est la mort des hommes braves et des femmes masculines, tandis que la mort par étranglement ou pendaison est la mort des femmes féminines, sous différentes variantes: avec des voiles, ceintures, écharpes – des instruments de séduction devenus instruments de mort. La Phèdre de Sénèque meurt de la mort des hommes courageux, par l'épée, en criant sa rage contre Thésée et contre les dieux¹¹: La Phèdre de Racine essaie seulement d'utiliser l'épée d'Hippolyte, mais finit par se tuer avec le poison de Médée. On a montré aussi que la mort par le poison „est une mort interne et totale. Elle est lente et insidieuse. Elle décompose et rien ne reste à la fin. Le poison est la métaphore de la disparition totale du moi”¹². Racine complique même plus la mort de son héroïne, en impliquant la cousine de Phèdre, Médée, avec son art magique: avant de se tuer, la Phèdre de Racine avoue qu'elle a pris le poison apporté à Athènes par Médée. En même temps, la Phèdre de Racine prend le poison dans les coulisses, pour respecter les bienséances, mais elle meurt sur la scène. La Phèdre d'Euripide se tue et meurt dans les coulisses, la Phèdre de Sénèque se tue et meurt sur scène. La Phèdre de Racine regagne sa centralité, en revenant sur scène, après avoir pris le poison.

Racine combine, dans la mort de son héroïne, trois systèmes dramatiques, esthétiques et éthiques différents: la manière de l'héroïne grecque de se donner la mort dans les coulisses, par un moyen apparenté à la corde, la manière de l'héroïne romaine qui se tue et meurt sur scène, par un moyen qui ressemble à l'épée, et la contrainte esthétique du dix-septième siècle d'éviter la représentation directe de la violence, ou dans ce cas, de l'action qui cause la mort, sur scène. Étant donné le choix complexe de Racine, la mise en scène de la mort de l'héroïne peut diminuer ou servir à sa gloire. La mort de Phèdre dans la représentation française est lente et grandiose, ponctuée par ses derniers mots. En la regardant des loges de la Comédie Française, on la voit comme un oiseau qui s'effondre, enveloppée dans

¹¹ „Audite, Athenae, tuque, funesta pater / peior noverca: falsa memoravi et nefas, / quod ipsa demens pectore insano hauseram, / mentita finxi. vana punisti pater, / iuvenisque castus criminae incesto iacet, / pudicus, insons - recipe iam mores tuos. / mucrone pectus impium iusto patet / cruorque sancto solvit inferias viro.” Cf. Seneca, VIII, *Tragedies*, Edited and Translated by John G. Fitch, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, London, England, 2002. [Edition Bilingue]

¹² G. Montbertrand, „La mort dans les genres, une biocritique du théâtre de Racine: *La Thébaïde et Phèdre*”, in *La Mort dans la littérature du XVIIIe siècle*, eds. Charron and Lynne Flowers, Paris, *Papers on French Seventeenth Century Literature*, 1995.

les draps de sa robe rouge pareils à d'immenses ailes. La Phèdre anglaise s'assoit humblement sur une chaise, ses derniers mots sont faibles et on n'est sûr de sa mort qu'au moment où les derniers mots de la pièce sont prononcés.

La métaphore de l'oiseau joue un rôle important dans la création du personnage: le texte grec utilise plusieurs fois le mot *broctois* en relation avec sa mort (ce qui veut dire *lacet* pour les oiseaux). La Phèdre anglaise elle aussi a un moment où elle a l'air d'un oiseau mort, aux ailes tendues. C'est le moment où elle apprend l'amour d'Hippolyte pour Aricie. Cet épisode, invention de Racine par rapport aux versions anciennes, intensifie le tourment de l'amour non-partagé, avec le tourment de la jalousie, et représente pour Phèdre une mort symbolique qui anticipe sa mort réelle. Symboliquement, Phèdre est emprisonnée dans les *lacets* de sa jalousie, ce qui ne peut mener qu'à sa mort, tout comme l'oiseau pris dans le lacet, qui se débat jusqu'à sa fin.

Loroux interprète l'image de l'oiseau dans la tragédie en relation avec le suicide des femmes, comme métaphore de la libération et de l'évasion. Elle affirme que les femmes qui s'envolent sont celles qui ont plus de féminité. La mort par la corde est une forme de vol, interrompu, où le corps reste suspendu entre la terre et le ciel. C'est la Phèdre d'Euripide. Celle de Racine oscille entre la gloire masculine de l'épée et une féminité excessive, car sa mort, tout en suggérant la possibilité du vol, représente en effet l'interruption du vol, son corps étant déchiré de l'intérieur sous l'action violente du poison.

L'immobilité scénique et critique dans laquelle on a figé ce personnage depuis des siècles réduit en effet la polyphonie de ses voix intérieures. Elle est toujours interprétée soit langoureuse et mélancolique, soit féroce et en pleine fureur de la passion. Phèdre, dont le nom vient du mot grec *faïdros*, qui, ironiquement, signifie „radieux de joie”, est en effet un personnage en mouvement, qui essaie constamment de dépasser l'immobilité créée par les fameuses dichotomies entre la passion et le devoir, Eros et Thanatos, et de définir sa propre gloire et son amour dans le geste courageux de sa mort.

La nouvelle Phèdre à créer

C'est une autre Phèdre encore à créer sur scène qui m'intéresse. Une Phèdre de Racine qui porte aussi les traces des autres Phèdres, avec leurs *faïdros*, radiance, leur agressivité ainsi-dite masculine, avec leur vol interrompu d'oiseau attrapé dans le *broctois*¹³ ou lacet de leur passion. Une Phèdre qui serait plus moderne parce qu'elle s'ouvrirait vers ses soeurs anciennes, vers d'autres époques et périodes historiques, vers certaines émotions et certains

¹³ *Broctois* en grec signifie noeud, lacet, et c'est le mot utilisé par Euripide pour noter la mort de Phèdre par pendaison.

gestes qui dépassent le temps et qui sont communs aux femmes tragiques des époques et des cultures différentes, y compris la culture occidentale du vingt-et-unième siècle.

Je propose donc une réécriture de la Phèdre de Racine au niveau de la représentation théâtrale, qui tienne compte du fait que la Phèdre de Racine est une réécriture de plusieurs textes et mythes. Je mettrais d'abord Phèdre sur une scène vide, en costumes qui changeraient d'une scène à l'autre, une Phèdre qui serait parfois moderne, parfois démodée, parfois relevant sa féminité, parfois la camouflant. Une des techniques suggérées par des critiques féministes de la mise en scène pour la représentation des personnages de type classique est de trouver un jeu et des costumes qui soient une critique du style d'une certaine période et de la manière de certaines époques de contrôler les corps des femmes¹⁴. Ces Phèdres des grands théâtres doivent aussi soutenir le fardeau de leurs robes trop lourdes, elles sont piégées dans des corsages trop serrés, et la grandeur des décors inutilement grandioses et coûteux les accablent et les dominent.

Je vois Phèdre sur une scène vide, avec rien d'autre que les lumières de scène: un espace qui libérerait Phèdre de toute association temporelle et culturelle, et qui lui permettrait d'être seule dans son espace intérieur, dans la réalité atemporelle du mythe. Je vois le rôle de Phèdre joué par plusieurs actrices, chacune représentant une voix du personnage. La nature complexe et ainsi-dite „monstrueuse” du personnage serait ponctuée, séparément, par chaque actrice. Cette méthode de „briser le rôle” ou de partager le même rôle était aussi utilisée dans le théâtre grec. Ainsi que l'a remarqué G. M. Sifakis¹⁵, soit un acteur jouait plusieurs rôles au cours du même spectacle, soit le contraire, le même personnage était joué par plusieurs acteurs, au cours de la représentation, phénomène moins accepté par le goût moderne qui favorise la centralité de l'actrice-vedette, ainsi que la représentation réaliste. Par contre, la nature extrêmement stylisée et non-réaliste du théâtre grec ou du théâtre

¹⁴ Voir les études suivantes sur les différents moyens d'interpréter les rôles classiques de manière féministe: L. Hart & P. Phelan, *Acting out: Feminist Performance*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1993; Donkin & Clement, *Upstaging Big Daddy*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1993. E. Aston, *Feminist Theater Practice*, London, Routledge, 1999; A. Ubbersfeld, *L'école du spectateur*, Paris, Editions sociales, 1981. Anne Ubbersfeld fait la remarque suivante au sujet d'un jeu qui puisse s'opposer aux conventions d'une certaine idée de beauté féminine: «la laideur, c'est à dire la non-conformité au code actuel du beau, dont se sert telle comédienne, comme l'indice non seulement d'une violence subie dans sa féminité, mais aussi d'une révolte contre toute féminité convenue» (p. 140).

¹⁵ G. M. Sifakis, „The One-Actor Rule in Greek Tragedy,” *Stage Directions, Essays in Ancient Drama in Honour of E. W. Handley*, Alan Griffiths, Editeur, London, Institute of Classical Studies, 1995.

japonais Nô, où l'on emploie des masques et un style de jeu plus détachée, plus générique rendrait possible que les acteurs jouent plusieurs rôles, ou bien partagent le même rôle.

Le rôle de Phèdre, joué par plusieurs femmes, serait en même temps une forme de libération de son enfer intérieur, de la crise de représentation, il pourrait déployer „le motif de monstruosité” à plusieurs voix, représentant différents aspects psychologiques et moraux du personnage. Il y aurait par exemple la Phèdre enragée contre les dieux et Hippolyte, la Phèdre amoureuse, la Phèdre qui veut se suicider et qui désire toujours la mort, la Phèdre vertueuse, la Phèdre rusée, la Phèdre joyeuse qui aime la vie et qui dit „Vivons, si vers la vie on peut me ramener” (363-64). Le spectateur garderait ainsi l'image de gestes fondamentaux, l'expression des émotions profondes et parfois contradictoires du personnage, et sa compréhension du drame ne serait pas limitée au visage d'une seule actrice, tout comme dans les spectacles de la Grèce antique, le masque rendait le visage de l'acteur presque inexistant, afin de souligner les émotions et les mouvements du personnage aux prises avec sa destinée.

A la fin, toutes ces Phèdres se rencontreraient et la scène de la mort serait représentée en plusieurs postures différentes, avec des voix qui s'uniraient dans un chœur de malédiction et de libération à la fois. Cela représenterait ce que Luce Irigaray¹⁶ a appelé „un enchaînement des moi irréconciliables”¹⁷, où les limites entre intérieur - extérieur, objet - sujet, moi et autre deviendraient fluides et subversives contre l'immobilité dans laquelle on a figé cette héroïne depuis des siècles. En déployant le motif de la monstruosité et de la mort de l'héroïne en plusieurs corps et voix, „la crise de représentation” serait ainsi renversée et transformée dans ce que Nietzsche¹⁸, en parlant du côté Dionysiaque de la tragédie, a appelé un „excès” de représentation, où les spectateurs seraient plutôt confrontés à une orgie de la mort, où les Phèdres multiples, mourant l'une après l'autre, subvertiraient leur propre mort. Ce serait une expérience théâtrale dans la ligne des expériences suggérées par Antonin Artaud¹⁹, dans *Le Théâtre et son double*, une expérience qui bouscule les sens, ayant la valeur d'un exorcisme, et qui ferait exploser la mimésis et créer une autre sorte de réalité virtuelle: le double de la vie.

¹⁶ L. Irigaray, *An Ethics of Sexual Difference*, traduction de Carolyn Burke and Gillian C. Gill, Ithaca, NY., Cornell University Press, 1993.

¹⁷ Voir cette citation dans l'article de Elin Diamond, dans la collection de Hart & Phelan, *Acting Out*.

¹⁸ F. Nietzsche, *The Birth of Tragedy*, traduction de Walter Kaufmann, New York, Vintage Books, 1967.

¹⁹ A. Artaud, *Le Théâtre et son double*, traduction de Mary Caroline Richards, New York, Grove Press, 1958.

Pour donner au personnage sa valeur mythique on pourrait insérer dans le texte de Racine, des passages, des fragments des répliques des autres Phèdres: la grecque et la romaine (par exemple la tirade de Phèdre à Athènes dans la pièce de Sénèque). Cette héroïne, qui a amassé à travers les siècles le fatalisme et le rationalisme grec, le stoïcisme romain, le jansénisme racinien, deviendrait aussi plus ouverte vers la modernité. A travers cette expérimentation d'intertextualité dramatique, on obtiendrait le dialogue des Phèdres à travers les siècles, on ferait ressortir la modernité de l'héroïne et on pourrait souligner ce qui est resté constant dans la situation et le destin tragique des femmes à travers les siècles et dans les différentes cultures. Car les éléments de la modernité existent déjà dans l'héroïne racinienne et n'attendent qu'à être découverts et ressuscités. Comme l'affirme Alain Lipietz, „en illustrant la passion des femmes, et tout en faisant semblant de souligner leur damnation éternelle, Racine travaillait en silence à leur libération” (157).

Dans les derniers mots qu'elle prononce avant sa mort, Phèdre donne voix de manière indirecte à sa propre répugnance envers son mari («Ma vue se noircit et ne laisse plus voir/ mon mari que ma présence répugne»). Même si le sens literal de ses mots renvoie à la répugnance qu'elle inspire à Thésée, le contraire est aussi suggéré dans le sentiment de libération qu'elle ressent à l'idée de ne plus voir son mari (vers 1642-23). Sa vue se noircit et elle finit par ne plus voir Thésée, pendant que le poison de Médée coule dans ses veines. On ne représente jamais la mort de Phèdre du point de vue de sa conscience, du point de vue de sa subjectivité, mais toujours du point de vue de Thésée qui la voit mourir. Mais si on prenait le point de vue de Phèdre dans ces derniers moments, on pourrait attirer les spectateurs dans la conscience de Phèdre dans une catharsis finale, où ce serait Thésée et le monde qui disparaîtraient du champ de vision de l'héroïne. On devrait donc faire disparaître Thésée de la scène, pour suggérer la disparition du monde de la subjectivité de l'héroïne²⁰. Les derniers mots de Phèdre où elle parle avec joie de la pureté qu'elle est en train de regagner, de ses veines qui se refroidissent après avoir tellement brûlé d'un amour maudit, de la lumière qu'elle rend au jour, seraient l'expression de la possession lucide par Phèdre de sa propre mort. En fin de compte la mort est irréprésentable. Comme le disent Rosencrantz et Guildenstern dans la pièce de Tom Stoppard, „la mort n'est pas”²¹, et toute tentative de la représenter sur scène finit toujours par être un échec. Mais ce qu'une bonne mise en scène pourrait faire de nos jours serait de pousser le caractère non-représentable de la mort à l'extrême et en faire un spectacle véritablement moderne, avec, au centre, une héroïne moderne et mythique à la fois.

²⁰ Dans les *Batisseurs d'Empire* de Boris Vian, ou dans le *Roi se meurt* de Eugène Ionesco, la mort du héros est suggérée par la disparition du monde et des autres personnages dans le noir de la scène.

²¹ T. Stoppard, *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, New York, Grove Press, 1967.

L'ARRIÈRE PAYS OU L'AILLEURS DE L'ACTEUR

GEORGES BANU*

«... une des énigmes humaines: le prestige de la présence»
Jean Cocteau

ABSTRACT. The Far off Realm or the Elsewhere of the Actor. Georges Banu dedicates his essay to the stage actor placed beyond boundaries, who manages to raise above performing a role on stage, without embracing, however, the film actor's purely autobiographical type of acting. This kind of actor is interesting to be studied exactly because he „is not the marionette of his role”, nor is he his own confident. He is a poet-actor that has to deal with a pre-established character, but, this time, he is haloed by the far off realm, the elsewhere he carries within and whom the fascinated spectator perceives as situated beyond the role. An actor who places himself in an interstitial space, between fiction, on one side, and his Ego, on the other. Both of them are equally present, as this actor possessing a far off realm, an elsewhere, appears on stage as inseparable from his shadow.

A l'acteur on arrive... à l'acteur on arrive au terme d'un chemin. Chemin du spectateur séduit d'abord par les textes ou les espaces, par la mise en scène ou les exploits du visible. Comme au Japon, où l'on dit du comédien quand il n'a plus pour longtemps à vivre, qu'il est vraiment bon, le spectateur aussi – à quelques rares exceptions près – parvient tardivement à apprécier cette essence du théâtre qu'est l'acteur dans sa vérité subtile et ses aveux furtifs. Ce qui le captive alors, c'est l'acteur pour ce qu'il dégage d'unique, pour l'ambiguïté particulière qu'il instaure entre lui et le rôle, pour sa manière d'être sur un plateau... Le spectateur qui arrive à l'acteur l'entend ou le voit sans le rapprocher de nul autre, cet acteur-là lui apparaît comme irréductible et réfractaire à toute comparaison. C'est ce dont témoignait Gordon Craig quand il évoquait le jeu d'Henry Irving qu'il érigea en modèle. Stanislavski n'éprouvait-il

* **Georges Banu**, Ph. D., essay writer and professor, dedicates his work to analysing the relationships between theatre and other arts. He is particularly interested in discussing the performance arts of the 20th century and, more recently, in the specificity of the actor. He teaches at Sorbonne Nouvelle – Paris III and has published an important number of works that deal with contemporary theatre and the main transformations it suffers: *Peter Brook, vers un théâtre premier*, *Notre théâtre*, *la Cerisaie*, *Le théâtre ou l'instant habité*, *Exercices d'accompagnement*, *d'Antoine Vitez à Sarah Bernhardt*, *L'homme de dos* and others.

pas, certes, autrement, le même éblouissement face à Salvini, de même que Barthes lorsqu'il découvrit Helene Weigel? Et combien d'autres encore... Ces acteurs-là tiennent de l'ordre de l'apparition. «Il ne ressemble à personne. Il est unique», criai-je excédé lorsqu'il y a longtemps déjà un ami s'efforçait de comparer Allan Howard, l'interprète d'Obéron dans *le Songe d'une nuit d'été* mis en scène par Peter Brook, à un autre comédien. L'acteur unique ne joue pas seul, mais, exemplaire, malgré lui, il surgit d'un ensemble et donne à voir le clair-obscur d'une identité qui se laisse deviner à cet entre-deux où le rôle et le moi communiquent. Et le spectateur, souvent âgé et averti, se réjouit de cette incertitude... elle brouille le jeu et tempère l'aveu. L'être qu'il a sous ses yeux, n'est pas d'ici, sans qu'il soit d'ailleurs tout à fait non plus.

L'acteur unique «n'est pas la marionnette du rôle», pour reprendre la formule de Georg Simmel, il ne se soumet pas au rôle, il n'entretient avec lui ni une relation de dépendance explicite, ni un lien d'efficacité immédiate; le rôle, pour lui, n'a rien de massif et d'homogène, il ne souhaite pas le jouer en entier, il laisse des zones non-traitées, il s'imisce parmi les plis du rôle qu'il feuillette. Ainsi il s'affranchit de la servitude du matériau préalable, le personnage à interpréter, sans s'ériger lui-même, comme au cinéma, en «matériau»: cet acteur-là est présent, toujours présent, mais en retrait. Et de cette réserve le spectateur averti tire son plaisir, il décèle les coups de canif portés par le comédien au rôle et se laisse happé par les trous dégagés pour mieux revenir ensuite au personnage. Rapiécée, la performance est, en utilisant un terme cher à Jean-Pierre Sarrazac, «rhapsodique», conjugaison de fiction et d'autobiographie. Les deux ne se présentent pas comme des strates distinctes sagement rangées, mais s'entremêlent, tressent une performance composite. Cet acteur est composite, fracturé, impur. Ni évanoui dans l'oubli de l'incarnation, ni sécurisé par la distance protectrice. Il n'est pas double, mais, plutôt, il pratique cette *esthétique de l'intervalle* dont Andrei Pleșu, réputé essayiste roumain, fait le propre des anges, agents de circulation cosmique. L'acteur, dans ce sens-là, mais dans ce sens-là seulement, est un ange. Il évolue entre le rôle et lui-même.

Un tel acteur sera toujours plus qu'acteur, il assume le rôle, tout en le débordant, il assume la mise en scène, tout en se libérant. Il assume ses responsabilités sans en subir la servitude, assises fécondes et jamais prisons emmurées. Pareille apparition sur la scène n'est pas non plus le fait d'une subjectivité qui s'expose; elle est la conséquence d'un affrontement tacite, avec le rôle, avec la mise en scène. De l'autre côté du plateau nous suivons ce face-à-face exigeant, d'un texte et d'un projet, ce frottement et cet échange. Si le travail collectif peut produire, au théâtre, des effets communautaires et des groupes effervescents, c'est l'autorité d'une œuvre et la décision d'un metteur en scène qui conduisent vers l'affirmation du comédien dans son identité de «Janus bifrons» la sienne et

celle du rôle. Cet acteur captive par tout ce qu'il révèle du texte et de la mise en scène, mais il ne se plie pas à leurs commandes de même qu'il ne les nie pas tout à fait. Pour qu'on puisse les subvertir, elles doivent exister et s'imposer. C'est leur résistance qui met à l'épreuve l'acteur et lui permet, s'il réussit à surmonter le poids du programme, d'approcher la condition d'artiste. Brecht l'avait dit, il n'y a pas d'affirmation de soi sans combat avec la loi.

Terrain fragile et incandescent, par «la présence» d'un tel acteur on nomme ce qui tient du miracle, de son «génie» dont le spectateur éprouve la fascination indicible. Souvent *la présence* surgit grâce à une déviation de la norme, à une faiblesse, à une voix éraillée, à une manière propre de perturber la syntaxe, de dévoiler un regard en larmes, de marcher autrement... la présence est indissociable de l'effraction. Signature poétique d'un acteur qui, en creux, se laisse percevoir comme sujet poétique apte à s'affirmer isolément. Mais à cette présence que l'on pourrait qualifier de *présence à long terme* s'en ajoute une autre, épisodique, ponctuelle, «présence» qui, au cœur d'un spectacle bien précis, surgit telle une «apparition». Alors le spectateur se laisse emporter par «l'instant habité» du théâtre. Il y a d'un côté la présence de l'acteur qui va au-delà du simple jeu à la première personne, jeu autobiographique, et de l'autre l'éblouissement fulgurant qui déborde la représentation et suscite un imaginaire personnel. Alors dans la nuit du théâtre brille *le punctum* barthésien, filament lumineux qui strie l'obscurité et absorbe le regard. «La présence», et c'est la raison de la haine que lui vouent les sémiologues, se dérobe aussi bien au volontarisme de l'acteur qui «surjoue», en fournissant les «stéréotypes» d'une intensité de foire, qu'à la démarche analytique des militants du «signe». «La présence» a à voir plutôt avec le non-agir oriental, avec le «sous-jeu» qui permet au spectateur de s'insinuer dans *le sfumato* que l'acteur dégage. Il plonge dans une bouche d'ombre... Ariane Mnouchkine affirmait qu'il y a un lien étroit «entre la présence et la capacité de l'acteur de se dénuder... là où l'acteur se masque, l'homme se démasque» car alors le comédien, dépourvu de la moindre défense, se situe à la mi-pente, entre le rôle et lui-même. «La présence» est un don que l'acteur offre sans préméditation.

L'acteur qui existe c'est l'acteur qui résiste. C'est l'acteur qui, à nous, dans nos fauteuils, envoie des messages d'un hors-scène personnel, propre à lui. Acteur qui se place à l'entrebâillement du rôle et de lui-même, qui se nourrit de leur rivalité jamais entièrement surmontée... et son génie provient justement de là, de cet inconfort, de cette inaptitude à se satisfaire de la scène sans pour autant l'inonder d'autobiographie. Il est présent par défaut, en creux... et le spectateur se laisse séduire par cette complicité du rôle et ces aveux illicites. Les deux l'attirent... la conduite fictive du personnage et l'essoufflement du jeune acteur qui joue ces jours-ci le Cid dans un spectacle d'Alain Ollivier ou de

Gérard Philipe qui, dans le Prince de Hombourg, avance, presque malgré lui, sur scène: voilà la source de la plénitude du jeu. Personne n'est absent, mais personne ne l'emporte non plus sur l'autre. Le jeu est une tension inassouvie.

Ces acteurs uniques captivent dans la mesure où ils n'échouent pas dans un impudique jeu à la première personne, ni ne s'abritent derrière des compositions strictement maîtrisées. Ils se démarquent et du... Living Theatre et son refus du rôle et de... Michel Bouquet qui ne se fie qu'au rôle. Ils sont bâtards. Acteurs qui ne peuvent être ni réduits aux charmes séducteurs de la prestation subjective, ni salués pour le contrôle infallible de leur jeu. Ils pratiquent un art de la composition, mais brouillée légèrement, décalée, troublée: elle est là, rempart contre la déroute des affects et la montée de soi-même sur le plateau, mais, en même temps, elle n'a rien d'une citadelle étanche... elle subit les effets d'un investissement personnel de ces acteurs hors-normes, acteurs subtilement déviants au sein même du contour scénique a priori établi. Le spectateur se laisse prendre justement par de pareils glissements. Si l'interprétation correcte tient du but nettement assigné au comédien, ses «déviations» lui appartiennent et elles procurent la même satisfaction que «la pâte» dans la peinture ancienne, cette matière où l'on repère la main qui travaille et qui à jamais échappe aux moyens mécaniques de reproduction. Par-delà tout, elle se constitue en «signature» du peintre. Il faut la regarder toujours de près, elle appelle le face-à-face de la toile et du visiteur, leur co-présence. Comme dans une salle de théâtre.

L'acteur insoumis renvoie à un ailleurs sur lequel le plateau n'a pas d'emprise. Il laisse entrevoir, malgré lui, ce que Yves Bonnefoy nomme «l'arrière pays», ses paysages personnels, sa géographie familiale, ses pulsions propres. Il échappe ainsi au rôle et le spectateur se réjouit d'être le témoin de cette insubordination. Il perçoit à travers la pliure imparfaite de l'acteur et du rôle les contours d'un horizon autre, d'une contrée habituellement dérobée et cela l'entraîne dans des voyages uniques, vers un dehors qui respire, vers un ailleurs non seulement imaginaire, mais précisément identifié grâce à ces «diamants» de présence dont certains acteurs ponctuent, avec génie, leur jeu. Jeu «bougé», jeu qui affirme l'écart aux dépens du personnage, jeu qui s'épanouit sur la scène sans s'en satisfaire tout à fait... des acteurs plus qu'acteurs! Eux seuls disposent d'un «arrière pays» dont, de la salle, séduits, nous faisons la découverte. Ils sont les seuls à même de l'évoquer surtout dans ces instants du passage de la scène aux coulisses ou inversement, de ce passage que marque les entrées et les sorties. A quoi renvoient-ils lorsqu'ils regagnent le hors-scène ou lorsqu'ils s'avancent sur le plateau après avoir franchi ce Rubicon qui sépare les deux espaces? Il y a un «arrière pays» également accessible et inaccessible que l'acteur plus qu'acteur fait ressortir. C'est ce qu'il apporte au-delà du rôle. Son ailleurs c'est l'ombre portée dont nous, de la salle, nous décelons le contour incertain, mais bien réel. Et ainsi nous surprenons un aveu retenu, nous assistons à une

découverte de soi qui nous entraîne vers un territoire de l'acteur dont nous devinons l'existence sans en avoir tout à fait la possibilité d'y accéder. Je ne m'identifie pas à l'acteur, mais je l'accepte comme guide vers l'inconnu. Ce qui fascine alors c'est... l'au-delà de l'acteur, son ailleurs. Comme le grand acteur russe dissident Vladimir Vissotski lorsque, jouant Hamlet, dans les années 70, quand il se lançait sur les traces de son père qui l'entraînait aux confins du monde. Il portait déjà en lui cet appétit d'ailleurs et c'est aussi en son nom propre qu'il s'avancit si loin. Le personnage comme l'acteur éprouvent un égal besoin de vérité: l'imposture leur est insupportable. Si Hamlet disait, avec une phrase énigmatique, «les acteurs ne savent pas garder le secret», il n'est pas interdit de retourner sa mise en garde pour se déclarer épris de l'acteur plus qu'acteur au nom du secret qu'il ne dévoile pas mais dont il nous fournit les indices. Ce n'est pas son déchiffrement qui compte, mais le sentiment aigu de sa réalité, de sa présence. Le secret de l'acteur. Sa part d'ombre.

Chez la plupart des comédiens hors-pair, la présence peut s'imposer d'emblée de même qu'il arrive parfois qu'elle se retire durant le cours de leur vie, qu'elle s'évanouisse et se perde ou, au contraire, qu'elle s'impose sur le tard. Il y a souvent une mouvance de ce nuage d'aveux surgi du plus profond de l'acteur... il n'est pas toujours immobile. L'acteur plus qu'acteur vit sous la menace que le don de sa présence tarisse. Crainte à laquelle échappe l'acteur-interprète maître de ses outils, efficace et appliqué puisqu'égal à lui-même, il ne vit pas sous la menace d'une extinction, d'une perte de ce qui le rend unique. Par contre, l'acteur plus qu'acteur, l'acteur unique n'est guère sécurisé par un savoir laborieusement capitalisé. Il reste vivant et mobile, soumis à des dangers, prêt à s'égarer ou à se retrouver. Il ne reste pas égal à lui-même.

L'acteur unique peut détruire ou enrichir son don suite à l'aide du metteur en scène ou, au contraire, à ses interventions malheureuses. Et ne déplorai-je pas la prestation stéréotypée d'Allan Howard, idole de jeunesse, dans le Coriolan dirigé par Thierry Hands? Et David Warrilow ne devint-il pas un acteur plus qu'acteur surtout au terme de sa carrière en compagnie de Joël Jouanneau? Et Fiona Shaw ne s'accomplit-elle pas seulement en collaboration avec Deborah Warner? Et Niels Arestrup ne se révéla-t-il pas dans Lopakhine, sous la direction de Brook, comme un acteur plus qu'acteur pour échouer ensuite parmi les comédiens vidés qui s'imitent eux-mêmes? L'acteur plus qu'acteur apporte seul son don, mais s'il reste seul il y a risque d'excès de subjectivité, de constance monotone des aveux, de personnalisation abusive. Son accomplissement passera toujours par le rendez-vous avec une équipe et un metteur en scène. Ni Gérard Philipe sans Vilar et l'équipe du TNP, ni Edith Clever sans Stein et la Schaubühne ne seraient devenus ce qu'ils ont été: acteurs uniques, certes, mais acteurs qui révèlent leur «arrière pays» parmi d'autres. C'est ce qui a manqué à quelqu'un appartenant à leur famille, Laurent Terzieff qui resta à tout jamais un acteur

monologal. On aurait tant aimé le voir jouer, lui, l'irréductible, en compagnie de Chéreau ou Bondy. Et Philippe Clevenot n'a-t-il pas bénéficié justement de l'alternance entre ses prestations solitaires et l'immersion dans un spectacle?

Cette présence secrète indissociable d'un acteur lui est, sans doute, propre, mais elle prend parfois appui sur d'autres éléments, liés à son origine, à sa condition d'étranger venu d'ailleurs. Parce que géographiquement repérable, ce surplus vient s'ajouter à l'arrière pays qu'il porte avec lui-même: ce n'est parce qu'il est Japonais que Yoshi Oida fascine, mais étant Japonais il apporte une couleur propre, supplémentaire qui s'ajoute à son jeu. Et pour ce qui est de l'incomparable Sotigui Kouyaté, son appartenance à une culture africaine orale n'ajoute-t-elle pas un surplus d'étrangeté poétique? Sans doute. Et c'est la raison qu'invoquait Peter Brook lorsqu'il le distribua dans *Prospéro*. Il y a un ailleurs personnel, mais il y en a un autre, culturel, «civilisationnel». Il n'intéresse pas en tant que tel, mais comme prime ajoutée à la présence de l'acteur plus qu'acteur, l'acteur poète qui réactualise sur un plateau le legs de son origine, de sa culture.

Ces pages se réclament d'une approche prismatique et fragmentaire qui réunit un certain nombre de réflexions sur l'acteur insoumis, sur l'acteur qui ne fait taire ni son corps, ni sa subjectivité, sur l'acteur qui, par-delà la logique de l'interprétation, produit chez le spectateur le bonheur d'une présence proche et lointaine, d'un être d'ici et d'ailleurs. Être écartelé, mais pas tragiquement, bien au contraire, être des contraintes assumées et surmontées...

Les entrées et les sorties... les régler c'est soit les traiter comme une banale question de circulation, soit s'interroger sur le Grand Extérieur et l'interstice des coulisses. D'où vient-on? Où part-on? L'acteur japonais qui glisse sur le pont du nô et, ensuite, s'en va de même n'est-il pas la métaphore parfaite de ce voyage entre ici et ailleurs? Tout grand acteur lorsqu'il parvient à la scène ou la quitte renvoie à cet ailleurs dont il atteste le besoin et confirme la réalité. Sinon il risque d'essuyer le reproche de ce poète qui, insatisfait, disait: «Tu es trop d'ici!». Comment partir, comment revenir... l'ailleurs de l'acteur n'est que l'expérience d'un voyage sur place, voyage immobile. D'une révélation intérieure et d'une aventure mentale. Et le spectateur attentif tout en suivant un texte, tout en dispersant son regard sur l'intégralité d'une distribution érige l'acteur unique en bonheur secret et chance d'un dialogue rêvé avec un être qui tout en restant dans le théâtre le déborde. Parce que les frontières se brouillent, alors une autre communication s'instaure, communication qui enfreint le pacte de clôture que fonde le théâtre pour dégager l'espace d'un sas pour une communication inédite, imprévue et non programmée, une communication seconde.

COMEDIANTUL DIN SALA DE BILIARD

MIRIAM CUIBUS*

*„Sunt sigur că am fost, sub imperiul roman,
director al vreunei trupe de actori ambulanti,
unul din acei aventurieri care cumpărau femei
din Sicilia ca să le facă actrițe și care erau totodată
profesori, proxeneți și artiști.”*

Flaubert, *Corespondență*

ABSTRACT. The Comedian in the Billiards Hall. The article deals with a forgotten aspect of Flaubert's biography: as a child he acted on stage. He can thus be placed in the line of writers (Rousseau, Goethe, Mme de Staël, Stendhal) for whom the theatrical adventures of their childhood represented a period of intellectual training. Exploring pages of literary history, analyzing biographical, psychological and aesthetic aspects of Gustave Flaubert's life and work and, at the same time, taking into account Sartre's „existential psychoanalysis”, the author of this essay reveals the transformations of the *unfulfilled calling*, the actor's calling as an actor, seen as a source of inspiration for Flaubert's bovarysme.

1. L'Hôtel-Dieu și Théâtre de Billiard

Sala de disecții a spitalului din Rouen și scena teatrului improvizat au fost locurile obișnuite de joacă ale copilului Gustave Flaubert. Flaubert s-a născut și a copilărit la Hôtel-Dieu din Rouen unde tatăl său, doctorul Achille-Cléophas Flaubert, era chirurg-șef. Familia ocupa un apartament destinat medicului-șef, în aripa stângă a spitalului, pe strada *Le cat*, nr. 17. Doar un zid despărțea locuința familiei Flaubert de spital, așa că ne putem lesne imagina că cei doi copii mai mici ai doctorului Flaubert, Gustave și Caroline, socoteau spitalul tot un loc de joacă, unul interzis, dar tocmai de aceea mai ademenitor și totodată tulburător. Achille, primul născut dintre copiii Flaubert, nu a fost tovarăș de joacă pentru frații săi, datorită diferenței mari de vârstă. Fratele mai mare, care va păși pe urmele tatălui, îmbrățișând cariera medicală și care va

* **Miriam Cuibus** is a leading actress at the "Lucian Blaga" National Theatre and a professor at the Faculty of Theatre and Television, Babes-Bolyai University, in Cluj. Since the foundation of this faculty, in 1991, she has been head of many graduating classes of student actors. She is preparing a Ph. D. on *Bovarysme. The tricks of bovaric fiction*. Her thesis focuses on revealing the theatricality of the bovaric illusions, the ambiguity of the "staged" identities, analyzing the parallels between the fictions of the bovaric character and the fictions of the actor.

ajunge peste ani doctor-șef la același spital, s-a născut în 1813, era așadar cu 8 ani mai mare decât Gustave și cu 11 ani mai mare decât Caroline, născută la 15 iulie 1824. În raport cu frații săi, Achille se situa în poziția confortabilă și de râvnit a fratelui mai mare, succesor desemnat prin însuși actul botezului. Achille era cel ce se bucura de privilegiile primului născut și, ca atare, va moșteni de la tatăl său nume, carieră, poziție și recunoaștere socială.

În amplul studiu de „psihanaliză existențială” consacrat lui Flaubert, *L'Idiot de la famille*, Sartre caută să înțeleagă un „scandal”: cum un idiot devine geniu. „Il faut chercher à comprendre ce scandale: un idiot qui devient génie.”¹ Figura de „idiot” îi este atribuită de Sartre micului Gustave, din pricina faptului că acesta a fost în întârziere cu scrisul și cititul, pe care și le-a însușit doar între 7 și 8 ani. Față de Achille, „elev studios și strălucit, student distins”, mezinul Gustave, prin natura lui liniștită, prin stările lui de năuceală și reverie, cu aerul aproape tâmp², îngrijora familia.

Între Gustave și Caroline diferența era doar de trei ani, așa că Gustave a avut în sora mai mică un aliat și un bun camarad de joacă, de vise și improvizații teatrale. Caroline sau „șoricelul”, cum îi plăcea lui Gustave să-și alinte sora, avea părul creț și zburlit, gropițe în obrajii proaspeți și tari ca scoicile și obișnuia să-și murdărească bluza dinadins, ca să fie mai șic! Așa o evocă Gustave în scrisoarea din 10 iulie 1845³, cu câteva luni înainte de moartea ei prematură⁴.

Exegeza flaubertiană recunoaște în experiența unei copilării petrecute în vecinătatea spitalului, cu tot ce aduce acesta – boală, suferință, sânge, agonii, cadavre pe masa de disecție – o circumstanță ce va influneța natura și opera viitorului scriitor. Flaubert recunoaște singur că aerul lui cinic și funebru, ironia

¹ Jean-Paul Sartre, *L'Idiot de la famille: Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, Édition Gallimard, Bibliothèque de philosophie, Collection fondée par Jean-Paul Sartre et Merleau-Ponty, dirigée par Jean-Paul Sartre et Pierre Verstraeten, 1971, vol I, p. 51.

² Pentru anii copilăriei lui Gustave, Sartre analizează pe toate părțile relatările nepoatei scriitorului, Caroline Commanville, suspectându-le adesea de ușoare falsificări sau de rea credință. Reproducem relatarea Carolinei Commanville, pentru portretul pe care-l face micului Gustave: «L'enfant était d'une nature tranquille, méditative et d'une naïveté dont il conserva des traces toute sa vie. Ma grand'mère m'a raconté qu'il restait de longues heures un doigt dans sa bouche, absorbé, l'air presque bête. A six ans un vieux domestique qu'on appelait Pierre, s'amusant de ses innocences, lui disait quand il l'importunait: "Va voir... à la cuisine si j'y suis." Et l'enfant s'en allait interroger la cuisinière: „Pierre m'a dit de venir voir s'il était là”. Il ne comprenait pas qu'on voulût le tromper et devant les rires restait rêveur, entrevoyant un mystère.» *Apud* Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 17.

³ Flaubert, *Corespondență*. Selecția și traducerea textelor de Liliana Alexandrescu-Pavlovici. Ediție critică, vol. 4. Note de istorie literară, comentarii, bibliografie selectivă de Irina Mavrodin. București, Editura Univers, 1985, p. 49.

⁴ Anul 1846 a fost an de mare doliu în familia Flaubert. La 15 ianuarie moare doctorul Achille-Cléophas Flaubert, tatăl lui Gustave, de un flegmon la coapsă, iar la 24 martie e îngropată Caroline, moartă în urma unei febre puerperale.

sa, gustul pentru grotesc se datorează acestei experiențe. La începutul prieteniei epistolare cu domnișoara Leroyer de Chantepie, Flaubert îi scrie acesteia, în 30 martie 1857: „M-am născut într-un spital (din Rouen – unde tatăl meu era chirurg-șef, a lăsat un nume ilustru în meseria lui) și am crescut în mijlocul tuturor mizeriilor omenеști – de care mă despărțea un zid. Copil fiind, m-am jucat într-o sală de disecții. De aceea, poate, am aerul totodată funebru și cinic[...]”⁵. În faimoasa serie de scrisori a anului 1853, adresate Louisei Colet, deci după moartea tatălui și a Carolinei, la 7 iulie, Flaubert descrie muzei sale, nebunele văzute la Salpêtrière pe când avea doar șase, șapte ani. E impresionat de imaginile „frumoasei expoziții a mizeriei omenеști”, de bietele femei așezate și legate în celule, goale până la brâu, care urlau și-și zgâriau obraji cu unghiile. O asemenea amintire se alătură alteia de aceeași natură: „Amfiteatrul de la Hôtel-Dieu dădea spre grădina noastră. De câte ori, împreună cu sora mea, nu ne-am cățarat până la zăbrele și, agățați printre vrejurile de viță sălbatică, n-am privit curios cadavrele înșirate! Soarele cădea peste ele; aceleași muște care zburau pe noi și pe flori se duceau să se așeze acolo, se întorceau, bâzâiau! Cum m-am mai gândit la toate astea când am vegheat-o două nopți pe biata, draga și frumoasa fată! Îl văd încă pe tata ridicând capul și întrerupându-se din disecție ca să ne spună să plecăm. Și el, acum, alt cadavru...”⁶. Scriitorul considera că asemenea impresii avute de copil „te virilizează”. Pe Louise, pornită să surprindă „culoarea locală” la Salpêtrière, necesară poemului ei *Slujnica*, Flaubert a sfătuit-o, într-o scrisoare anterioară, să aibe grijă să nu se lase *influențată prea mult* de o asemenea vizită, să nu scrie imediat, deoarece „culoarea” are nevoie să fie „digerată și amestecată în sângele gândurilor”.

Dacă în vremea copilăriei spațiul spitalului era dominat în mod absolut de un *pater familias* autoritar, de doctorul Achille-Cléophas, dacă fratele mai mare Achille se pregătea să-și secondeze tatăl și să preia puterea, micul Gustave inventează un spațiu al lui unde numai el va fi *meneur de jeu*, iar parteneră, drăgălașa Caroline. Spațiul evadării nu e prea departe: e sala de biliard. Aici, suit pe masa de biliard, începe Gustave o altă aventură, un joc de-o altă natură. Trecerea de la un spațiu la altul, prin simpla acțiune a urcatului pe masa de biliard, semnifică trecerea de la joacă la joc. Noul joc îndeamnă la ruperea de realitate și la instaurarea domniei imaginarului și a iluziei: în noul joc Gustave se irealizează în fel și fel de personaje, noul joc se numește teatru iar Gustave comediant. E prima tentativă a copilului de a se sustrage autorității paterne, obligând-o să-i recunoască adevărata vocație, aceea de comediant.

După cum știm, Flaubert a urmat studii de drept fără prea mare tragere de inimă și fără mare succes. Era sau nu predestinat din naștere acestei profesii? După René Dumesnil, doctorul Flaubert alesese pentru fiul mai mare

⁵ Flaubert, *op.cit.* p. 259.

⁶ *Ibidem*, p. 181.

profesia de doctor, iar din mezin vroia să facă un procuror regal. Sartre înclină mai mult în a crede că și Gustave era destinat medicinei: „Achille-Cléophas avea proiecte cu familia. Când tații au proiecte, copiii au destine. Doctor, *pater familias* s-a căsătorit cu medicina și nu vrea să zămislească decât doctori”⁷. În analiza progresiv-regresivă pe care o face Sartre asupra vieții și operei lui Flaubert, un loc central îl acordă relației lui Gustave cu tatăl său. În *Cuvintele*, Sartre exprimă clar opinia sa despre rolul tatălui: „Nu există tată bun, asta-i lege; să nu fie învinuiți bărbații, ci legătura paternității, care este putredă. [...] Dacă tata ar fi trăit, m-ar fi strivit sub greutatea lui. [...] Nu știu, dar subscriu bucuros la verdictul unui eminent psihanalist: eu nu am Supra-eu”⁸.

Gustave nu se află însă în situația lui Sartre, are un tată doctor, provine dintr-o familie de doctori și i se impune o profesie, ceea ce deschide calea martirajului. Între șapte și nouă ani, el simte altceva, se simte actor și se suie pe masa de biliard, semnalând astfel că nu acceptă destinul impus. A doua sustragere de sub decretul parental, cea definitivă, va avea loc mult mai târziu. La 23 de ani, în 1844, într-o seară de ianuarie, pe drumul spre Pont-l'Évêque, aflat împreună cu fratele lui într-o cabrioletă pe care o conducea singur, Flaubert cade brusc la picioarele fratelui său. Acesta îl crede mort. E debutul unei crize nervoase, probabil epileptice, ceea ce-i va schimba radical viața.

Sartre consideră că Flaubert și-a ales nevroza ca soluție la problemele lui. Care este problema tânărului Flaubert la 23 de ani? Aceeași care-l macină de câțiva ani: fără literatură, fără scris, viața este stearpă. Studiarea dreptului îi face silă. Se simte pierdut, simte că îngerul poeziei l-a părăsit. La 18 ani, în 1839, îi relatează, în scrisoarea din 24 februarie, lui Ernest Chevalier, starea lui disperată: „[...] Existența mea pe care o visam atât de frumoasă, de poetică, de vastă, de amoroasă, va fi ca toate celelalte, monotonă, cuminte, stupidă, *am să urmez dreptul, am să ies avocat* și pe urmă, ca s-o închei demn, am să mă duc să trăiesc într-un orașel de provincie ca Yvetot sau Dieppe, cu un post de locțiitor de magistrat ori de procuror al regelui. Biet nebun care visasem gloria, dragostea, laurii, călătoriile, Orientul, mai știu și eu? Tot ce are lumea mai frumos, cu modestie mi-l dăruisem dinainte. Dar n-o să ai, la fel cu toți ceilalți, decât plictiseala în timpul vieții, un mormânt după moarte și putreziciunea drept eternitate [...]”⁹. Teza lui Sartre este că atacul nervos de la Pont-l'Évêque este pregătit de patru ani, nevroza fiind o strategie de salvare, pentru că, „atingând prin decizie nebunia, el evită să cadă în ea de-adevărat”¹⁰; ea reprezintă, în

⁷ Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 107.

⁸ Jean-Paul Sartre, *Cuvintele. Greața*. Traducere Teodora Cristea, în *Cuvintele. Greața*. Traducere din limba franceză Teodora Cristea, Marius Robescu. București, Grupul Editorial RAO, 2005, p. 44.

⁹ Flaubert, *op. cit.*, p. 31.

¹⁰ Jean-Paul Sartre, *L'Idiot de la famille*, vol. I., ed. cit., p. 265.

același timp, uciderea simbolică a tatălui. Nevroza este și o adaptare la probleme, un răspuns problemei, este o „somatizare-răspuns”. „Dovada este că Bovary a sa, mai târziu, va face în mod explicit o somatizare-răspuns: abandonată de Rodolphe, ea cade în boală, un teribil puseu de febră pare să-i pună viața în primejdie; și apoi, la sfârșitul câtorva săptămâni, ea se simte vindecată și de febră, și de dragoste totodată. Sau dacă preferăm, dragostea *s-a făcut* febră pentru a dispărea prin suferințe fizice.”¹¹

Vocația de comediant este, după Sartre, o specificație parțială și momentană a opțiunii sale fundamentale de *Maestru al Irealului*. „Exercițiile” teatrale ale *Maestrului* încep foarte devreme, pe la opt, nouă ani, după cum reiese din corespondența scriitorului cu cel mai bun prieten din copilărie, Ernest Chevalier. În scrisoarea din 31 decembrie 1830, Gustave îi promite prietenului său să-i trimită comedii sale și-i propune să se asocieze: „eu am să scriu comedii și tu ai să-ți scrii visele [...]”¹². Splendidă împletire, de la bun început, între teatru și vis! După patru zile, într-o nouă epistolă își anunță prietenul că a „aranjat biliardul și culisele”. Peste un an, îi scrie lui Ernest: „Biliardul a rămas părăsit, nu mai joc teatru pentru că nu ești tu aici”¹³. Dar, după câteva luni scrie: „ne-am urcat din nou pe Masa de biliard, am aproape 30 de piese și pe multe din ele le jucăm în doi cu Caroline”¹⁴. Vroia atunci să scrie comedii sau „proverbe dramatice”, pe care să le pună în scenă. Ironia și sarcasmul amar de mai târziu se fac simțite deja în nevoia copilului Flaubert de a satiriza „prostia” unor persoane venite în vizită „la tata”. La 11 ani a compus câteva piese, printre care *Anticarul ignorant*, în care „își bate joc de anticarii nepricepuți și o alta care e *cu pregătirile pentru primirea regelui*, care e plină de haz”. [E vorba de vizita regală a lui Louis-Philippe la Rouen, în 1833.] Mica lui trupă avea un „repertoriu”, urmau să joace Molière, Scribe, Berquin, Carmontelle. Gustave, luându-se foarte în serios, se ocupa de tot, de punerea în scenă, de decoruri, de cortină, de figurație, până și de controlorul de bilete. La 22 aprilie 1832, printr-un mare strigăt de *victorie*, plin de entuziasm, își anunță prietenul să vină să-i vadă spectacolul, pentru că „scena, afișele, totul e gata” și se vor da „4 piese”. Iată-l pe Gustave suit cu mica lui trupă pe masa de biliard și pornit în marea aventură teatrală! După aproape un an, scrie cu mândrie aceluiași Ernest: „Teatrul meu e gata, eu și Caroline (sau Caroline și cu mine ca să fiu politicos) jucăm piese, adică facem repetiții”¹⁵. Așa a luat ființă *Théâtre de Billiard*!

¹¹ *Ibidem*, vol. II, p. 1810.

¹² Flaubert, *op. cit.*, p. 21.

¹³ *Ibidem*, p. 22.

¹⁴ *Ibidem*, p. 22.

¹⁵ *Ibidem*, p. 23.

Trupa lui Gustave era alcătuită în special din Caroline și Ernest Chevalier, cărora li se vor alătura Alfred Le Poittevin și sora acestuia, Laure Le Poittevin¹⁶. Visând gloria și vrând, cum ar zice Starobinski, să „atragă celebritatea” prin „șansele fonetice” oferite de un pseudonim, Gustave își ia la 14 ani un pseudonim bizar: Gustave Kocloth sau Gustave Anturesékothi Kocloth. «Pseudonimul – spune Starobinski – exclude sperjurul și permite invocarea pluralității „eurilor” ca pe un alibi admirabil.»¹⁷ Pseudonimul e dat uitării; mai târziu, însă, se va prezenta în scrisorile adresate intimilor cu fel și fel de nume, dovadă a unei disponibilități ludice mustind de euri multiple.

În vocația de comediant a lui Gustave, Sartre distinge două momente. Primul, în care copilul este stăpânit de dorința de a juca teatru și de a interpreta personaje prefabricate și al doilea, decizia reflexivă. Gustave vrea să devină comediant după ce descoperă că este deja comediant. El trece, astfel, de la copilul imaginar la actor. „Era timpul. Rupt de realitate, el se închipuie la întâmplare, fără succes; începuse să caute, în fața oglinzii, acest El de negăsit de care ceilalți își bat joc. În orice caz, această *persona* îl neliniștește și îi scapă; variabilă, inconsistentă, ea este atât de diafană încât vede lumina prin ea și apoi în zadar se zbate, se chinuiește, el nu poate nici să o includă în sine, nici să iasă din sine spre ea: în orice caz, ceilalți sunt cei care dețin secretul ei. Or, abia strecurat într-un rol prefabricat, o amețeală de fericire îl cuprinde, are o incredibilă revelație: el este convins că a găsit protecția cea mai sigură împotriva fragilității *personei* sale improvizate. Între aceasta și *personajul* unei opere scrise, nu există o diferență atât de mare: este vorba, în orice caz, de o a treia persoană singular care se joacă la persoana întâi, de un El care spune Eu.”¹⁸

[În psihanaliza analitică a lui Jung, termenul de *persona* desemnează rolul social sau de gen al omului. Rolul apare ca mască. Este mediator între eu și lumea exterioară, facilitează stabilirea de relații și schimburi, favorizează relația colectivă. Ea este desemnată uneori ca „arhetip social”, ce cuprinde compromisurile sociale. „Termenul derivă din cuvântul latin ce desemnează masca purtată de actorii din epoca clasică. *Persona* se referă așadar la masca sau fața pe care o adoptă un individ în conformitate cu lumea. *Persona* se poate referi la identitatea de gen, la stadiul de dezvoltare (cum ar fi adolescența), la statutul social, la slujbă sau la profesie. De-a lungul vieții un om va purta mai multe *personae*, iar acestea se vor combina între ele în diverse feluri. Jung concepe *persona* ca pe un Arhetip, aceasta însemnând că ea prezintă un caracter

¹⁶ Laure Le Poittevin este mama lui Guy de Maupassant, de aici și legătura afectuoasă a lui Flaubert pentru confratele mai tânăr.

¹⁷ Jean Starobinski, *Stendhal pseudonim*, în Jean Starobinski, *Textul și interpretul*. Traducere și prefață de Ion Pop. București, Editura Univers, 1985, p. 359.

¹⁸ Jean-Paul Sartre, *L'Idiot de la famille*, vol. I, ed. cit., p. 776.

de inevitabilitate și de ubicuitate”¹⁹. În *Tipuri psihologice*, Jung relevă fenomenul disocierii personalității cauzate de mediul social, care determină modificări de comportament, exprimate foarte plastic și sugestiv de proverbul „înger pe stradă, diavol acasă”. Această disociere a caracterului poate avea loc și în ce privește individul normal. Individul adoptă atitudini în funcție de anumite „rațiuni de adaptare sau de comoditate”, de anumite cerințe și relații sociale. „Identificându-se mai mult sau mai puțin cu cu fiecare din atitudinile sale, el îi înșeală cel puțin pe cei din jur, adesea și pe sine, în legătură cu caracterul său real; el își pune o mască despre care știe că răspunde, pe de-o parte, intențiilor sale, pe de alta, exigențelor și opiniilor mediului său, în așa fel încât în el predomină când elementul personal, când influența exterioară. Această mască, anume atitudinea adoptată ad hoc, o numesc *persona*. În Antichitate, acest termen denumea masca actorului.”²⁰ Atitudinea exterioară a individului este pentru Jung *persona*, iar cea interioară este *anima, suflet* ²¹. *Personae* sau *persona* desemna, așadar, în Antichitatea latină masca actorului. Masca întruchipând un personaj, în teatrul grec, se numea *prosopon*²². Monique Borie ne dă o referire întregitoare: „După unii teoreticieni, cuvântul latinesc *persona* („mască”) ar fi derivat din etruscul *Phersu*, echivalent al grecescului *Perseu*. *Phersu* este purtătorul de mască în ritul funebru organizat în cinstirea unui defunct”²³. Regizorul britanic Declan Donnellan face și el referire la această străveche denumire. „*Phersu* era termenul etrusc pentru om mascat, cuvântul fiind dezvoltat de romani în *persona*, care înseamnă mască”²⁴.]

Acest avatar al *personei* inconsistente a micului Gustave își găsește alinare în ființa unui personaj teatral. Imaginarul rezolvă așadar o problemă a socialului, problema copilului în mica lui societate, familia. Personajul teatral rezolvă o problemă a *personei* impuse de părinți. Înlocuind masca socială cu cea

¹⁹ Andrew Samuels, Bani Shorter, Fred Plaut, *Dicționar critic al psihologiei analitice jungiene*. Traducere din engleză și studiu introductiv de Corin Braga. București, Humanitas, 2005, p. 169.

²⁰ C. G. Jung, *Tipuri psihologice*. Traducere din germană de Viorica Nișcov. București, Humanitas, 1997, pp. 514-515.

²¹ *Ibidem*, p. 517.

²² Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, vol. 2. Coordonatori: Micaela Slăvescu, Laurențiu Zoicaș. Traducători: Daniel Nicolescu, Sanda Oprescu, Micaela Slăvescu, Doina Uricariu, Victor-Dinu Vlădescu, Olga Zaicik, Laurențiu Zoicaș. București, Editura Artemis, 1995, p. 276.

²³ Monique Borie, *Fantoma sau Îndoiala teatrului*. Versiunea în limba română: Ileana Littera. Iași: Polirom, București: Unitext, 2007, p. 67.

²⁴ Declan Donnellan, *Actorul și țința. Reguli și instrumente pentru jocul teatral*. Versiune în limba română: Saviana Stănescu și Ioana Ieronim. Asistenți documentare: Andrei-Luca Popescu și Filip Condeescu. București, Editura Unitext, 2006, p. 92.

teatrală problemele par a avea un sfârșit fericit. Dovadă sunt râsetele pe care le provoacă celor mari, succesul de care se bucură fiind o confirmare a schimbării de statut în familie. Maska teatrală fiind reușită, *persona* jubilează. O mască o susține pe cealaltă, „personajul nu este altceva decât *persona* sa creată și garantată de bunăvoința Celuilalt: protejat de o armură invizibilă, el se oferă loviturilor, exhibă, iresponsabil, transpoziția prestabilită a ridicolului și nefericirii sale”²⁵. Crezând că lucrează asupra realului, Gustave se va scufunda, însă, tot mai mult în imaginar.

Gustave simte personajul ca pe un El care spune Eu, spune Sartre. Prin această abordare, filozoful propune altă raportare a actorului la personaj. Actorul stanislavskian spune „eu sunt”²⁶ personajul, actorul brechtian spune „el personajul”²⁷, iar pentru actorul sartrian personajul este un El care spune Eu. Sartre continuă și dezvoltă în *L'Idiot de la famille* teza sa despre irealizarea actorului în personaj, exprimată prima dată în *L'Imaginaire*. Sartre tranșează acolo faimoasa discuție referitoare la paradoxul actorului, susținând că „actorul care joacă Hamlet se servește de el însuși, de întregul lui corp ca analogon al personajului imaginar” și că „nu personajul se realizează în actor, actorul se ionalizează în personajul său”²⁸. Actorul sartrian este înghițit, absorbit în întregime de ireal, el trăiește în întregime pe o lume ireală, el este *omul iluziei*, un muncitor specializat în imaginație, un cetățean-suport al irealității, ființa sa îi vine din socializarea nepuținței sale de a fi. Cercetarea psihanalitică asupra lui Gustave la vârsta *Teatrului Biliard*, îi prilejuiește lui Sartre o splendidă analiză a statutului actorului. De altfel, fragmentele respective sunt reluate, cu câteva omisiuni, respectiv pasaje referitoare la Flaubert, în *Un théâtre de situations*²⁹, în eseurile *L'acteur și L'acteur comique*.

Între 1832 și 1839 își face apariția la *Théâtre de Billiard* o fantoșă, o paiată, un personaj de teatru de marionete, celebrul *Garçon*. „Sunt prea mic pentru mine”, aceasta este deviza *Garçon*-ului, după Sartre, și aceasta este și deviza lui Flaubert la 15 ani. La originea personajului, filozoful vede nefericirea copilului Gustave care se crede un ratat, dar al cărui orgoliu vitriolat se

²⁵ Jean-Paul Sartre, *L'Idiot de la famille*, vol. I, ed. cit., p. 782.

²⁶ K.S. Stanislavski, *Munca actorului cu sine însuși. Însemnările zilnice ale unui elev*. București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1955, p. 201.

²⁷ Bertolt Brecht, *Noua tehnică de interpretare*, în Mihaela Tonitza-Iordache, George Banu, *Arta teatrului*, ediția a II-a revăzută și adăugită. Traducerea textelor inedite: Delia Voicu. București, Nemira, 2004, p. 283.

²⁸ Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire. Psychologie – Phénoménologique de l'Imagination*, Paris, Librairie Gallimard, Bibliothèque des Idées, Quatrième Édition, 1940, pp. 242-243.

²⁹ Jean-Paul Sartre, *Un théâtre de situations*. Textes rassemblés, établis, présentés et annotés par Michel Contant et Michel Rybalka, pour cette nouvelle édition. Paris, Édition Gallimard, 1973 et 1992. Folio, Essais.

desolidarizează de ratare prin răs și prin a fi altul. Nu se cunoaște cu exactitate data nașterii personajului. După Sartre, Flaubert face prima referire la acest personaj în scrisoarea către Ernest Chevalier din 24 martie 1837, dar personajul era demult apărut și jucat. În respectiva scrisoare, Gustave se grăbește să-i împărtășească prietenului o noutate și anume că un anumit domn M.C., *censeur des études*, a fost surprins la bordel. În veselia nebună care-l cuprinde pe Gustave, gândindu-se la figura *responsabilului cu disciplina* surprins asupra faptului, se aude râsul Băiatului („je fais entendre le rire du Garçon”). Paternitatea personajului este incertă, el fiind o creație colectivă, a lui Gustave și a camarazilor săi de la Collège Royal de Rouen. Piesa a primit o formă definitivă în 1839. Acestă fanteză, *Garçon*, s-a născut într-un grup de școlari, ca într-o asociație secretă de băieți, din care făceau parte Gustave, Ernest și alți colegi, printre care Sartre îl menționează pe Pagnerre. Sartre, contrar fraților Goncourt, îl scoate pe Alfred Le Poittevin dintre coautorii *Băiatului*, pentru că acesta terminase colegiul în 1834. Ceea ce este sigur este că Gustave era *le meneur de jeu*. Atmosfera ce domnea în acel grup de școlari nebunatici și puși pe farse este redată de Flaubert în prefața la *Ultimele cântece*, poeziile postume ale lui Louis Bouilhet, marele său prieten: „[...] Nu știu cum sunt azi visurile liceenilor, dar ale noastre erau de o superbă extravaganță, – ultime expansiuni ale romantismului ajunse până la noi. Comprimate de mediul provincial, ele stârneau în creierile noastre ciudate fierberi. [...] Dar nu eram numai trubaduri, revoluționari și orientali, eram înainte de toate artiști; odată terminate temele date la școală ca pedeapsă, începea literatura; și ne scoteam ochii citind, în dormitor, romane; purtam pumnale în buzunar ca Antony; [...] nu meritam prea multe laude, binețeles! Dar câtă ură pentru platitudine! Ce elanuri către tot ce e măreț! [...]”³⁰.

Personajul acesta inventat era o caricatură a stupidității și platitudinii provinciale, un guignol gălăgios, glumeț, plin de ifose, un celibatar cu o enormă forță corporală ce se deda exceselor rabelaisiene. El reflecta deopotrivă gândirea de-a gata, dând forță aceluia *lieu commun* flaubertian. Prin el, tiranica «*franc-maçonerie*» *garçonnière* (Sartre) lua peste picior seriozitatea, prostia și, pentru că vedea lumea ca pe o imensă bufonerie, considera că merită să i se răspundă doar prin farse și hohote mari de râs. „Or c’est cela d’abord, le Garçon: un point de vue sur le monde.”³¹ Sartre consideră acest „Mare Idol hilar” un personaj arhetipal, al cărui miez ar fi, în cea mai abstractă nuditate, râsul ca *Weltanschauung*³². La doar 13 ani, Flaubert consideră viața o „farsă caraghioasă” și, surprinzător pentru acea vârstă, știe deja că singurul mod în care poate îndura dezgustul vieții este scrisul.

³⁰ Flaubert, *Fragmente din prefața lui Flaubert la: Ultimele cântece*, poezii postume de Louis Bouilhet, Lévy, 1872, în Flaubert, *Corespondență*, ed. cit., pp. 586-587.

³¹ Jean-Paul Sartre, *L’Idiot de la famille*, vol. II, ed. cit., p. 1219.

³² *Ibidem*, p. 1220.

Unii critici (mai puțin Sartre) văd în *Garçon* sâmburele din care se va ivi peste ani, farmacistul din Yonville, Homais. Aceasta este opinia lui Llosa, care se alătură fraților Goncourt și lui A. Thibaudet, care îl considerau pe Homais descendent al *Băiatului*. În *Orgia Perpetuă*, Llosa îl descrie astfel: „*Garçon* era o paiată articulată, ale cărei hohote de râs, stridente și demente, depășeau orice măsură, rațiune și bune maniere, instaurând farsa sângeroasă, prostia, haosul și anarhia”³³.

În *Journal*-ul lor, frații Edmond și Jules de Goncourt consemnează la 10 aprilie 1860 vizita făcută de Flaubert, ocazie cu care le-a vorbit despre *Garçon*. Jules de Goncourt care a scris pagina acelei zile, îl aseamănă cu Pantagruel. Este foarte posibilă o influență rabelaisiană pentru că Flaubert avea o mare dragoste pentru „sacrosanctul, imensul și extra-frumosul Rabelais”³⁴. Prin *Garçon* se lua în derâdere atât materialismul, cât și romantismul, era o caricatură a filozofiei lui d’Holbach, el avea gesturi proprii, gesturi automatizate, un râs sacadat și strident care nu era câtuși de puțin un râs. El avea o istorie, o personalitate completă, trăsăturile unei persoane reale încărcate și încurcate de tot felul de prostii provinciale. Ifose bovarice *avant la lettre* îi dădeau târcoale – *Garçon* făcea poezii! El va sfârși prin a ține *Hôtel des Farces*, unde avea loc *La Fête de la Merde* și unde vidanțele aveau serios de lucru. În acest moment nu putem să nu ne gândim la „pompa de căcart” și la „cârligul de rahart” ale lui *Ubu*.

Albert Thibaudet era frapat de asemănarea dintre *Ubu* și *Garçon*-ul lui Flaubert. „Ca și *Ubu*, Holteiul e născocit de un creier de copil; a fost scos în lume la Rouen, la Teatrul Biliard, după cum *Ubu*, la Teatrul Phynanselor. Holteiul și *Ubu* sunt tipuri de prostie enormă, dar, de asemenea și mai ales, de prostie conștientă, de egoism și de ticăloșie mărturisite, care ajung să se confunde cu izbânda unei inteligențe descurcărețe, și care sfârșesc prin a coincide cu bucuria unui triumf, cu acest supraom imaginar, care proiectează atât de ușor, ca pe imaginea lui răsturnată, subomul copil. Holteiul și *Ubu* sunt Guignol.”³⁵ (Romulus Vulpescu, căruia îi datorăm splendida traducere și ediție dedicată lui Jarry și lui *Dom’Ubu* al său, traduce *Garçon* prin *Holteiul*.) Thibaudet găsește în acest personaj grotesc tot automatismul provincial și tot ridicolul omenesc care se vor dezvolta apoi în Homais, dar și în Bouvard și Pécuchet. Regretăm

³³ Mario Vargas Llosa, *Orgia perpetuă. Flaubert și „Doamna Bovary”*. Eseu. Traducere: Luminița Voina-Răuț. București, Editura Allfa, 2001, p. 95.

³⁴ Flaubert, *Correspondență*, ed. cit., p. 342.

³⁵ Albert Thibaudet, *Reflecții despre literatură*. XVII: *Afacerea UBU*, în Alfred Jarry, *Ubu. Rege. Încoronat. Înălțuit. În Almanah. Pe Colină*, cu prolegomenele și paralipomenele respective, cât și cu alte documente literare, istorice și iconografice privitoare la viața și opera și aventurile ilustrului bărbat, transfigurate patafizic în românește de Romulus Vulpescu. București, Editura pentru Literatură Universală, 1969, p. 566.

că Flaubert nu a revenit asupra lui *Garçon*, așa cum Jarry a revenit asupra personajului creat în copilărie, dând la iveală din *Dom'Ebé* pe unicul și strașnicul *dom'Ubu*, spre bucuria comedianților. Ar fi fost cu siguranță un mare personaj al literaturii dramatice.

Toată copilăria, Flaubert este în mod constant îndrăgostit și preocupat de teatru. Este animatorul unei mici trupe de teatru, este dramaturgul ei, este regizor și actor. Model îi este Molière. Are proiecte teatrale, vede teatru, are comentarii asupra spectacolelor, le critică sau se entuziasmează, ca atunci când o vede jucând pe celebra Domnișoară George. În jurnalul manuscris *Art et Progrès*, redactat în cadrul colegiului, ține o rubrică de teatru. Sunt anii de după marea bătălie pentru *Hernani*, din care romantismul iese victorios, Hugo este marele maestru, încununat de lauri și glorie, el este pontiful și modelul unei generații. Inspirat de acesta și de drama romantică, Gustave scrie, la 14 ani, o piesă cu subiect istoric, *Frédégonde și Brunehaut*, care nu s-a păstrat. E preocupat de teatrul lui Shakespeare, vrea să învețe mai bine engleza pentru a-și citi în original „dascălul”. Își formează acum obișnuința de a citi clasicii, „sorbindu-i până la măduvă”. Începe perioada unor lecturi serioase (Voltaire, Michelet, Rousseau, Calderón, Lope de Vega), lucrează mult, sculându-se la trei și jumătate dimineța. Începe perioada scrierilor de tinerețe. Declară că admiră profund doi oameni, pe Rabelais și pe Byron. *Don Quijote* îl fascinase de timpuriu. Această carte „zdrobitoare” este cartea asupra căreia va reveni, după cum atestă corespondența sa, cu dragoste și admirație sporită. [Bunicul Mignot îi citise *Don Quijote*, pe când nu știa să citească. În primele pagini din *L'Idiot de la famille*, Sartre subliniază importanța pe care a avut-o asupra copilului această lectură. „Un copil, dacă se incarnează devreme în *Don Quijote*, instalează în el însuși, fără știrea sa, principiul general al tuturor întrupărilor: el știe să se regăsească în viața altuia, să trăiască propria viață ca un altul.”³⁶ Relația Emma Bovary - *Don Quijote* este, după cum notează Irina Mavrodin, „locul comun al exegezei flaubertiene mai vechi și mai noi”³⁷.]

La 17 ani se simte la răspântie, nu știe ce cale să aleagă și i se confesează lui Ernest: „Am visat gloria pe când eram copil și acum nu mai am nici măcar orgoliul mediocrității, mulți vor vedea în asta un progres, eu văd o pierdere. [...] Nu mai am nici convingeri, nici entuziasm, nici credință; aș fi putut, bine îndrumat, să devin un excelent actor, simțeam în mine o atare forță lăuntrică, dar acum declam mai jalnic decât ultimul actoras, pentru că mi-am ucis pe nimic căldura, mi-am devastat inima cu tot soiul de lucruri factice și de bufonerii nesfârșite; nu va crește pe ele nici o recoltă! [...]”³⁸. Deși preocupările pentru

³⁶ Jean-Paul Sartre, *L'Idiot de la famille*, ed. cit., pp. 16-17.

³⁷ Irina Mavrodin, *Note de istorie literară*, în Flaubert, *Corespondență*, ed. cit., p. 459.

³⁸ Flaubert, *Corespondență*, p. 30.

teatru persistă, curând devine sceptic în privința succesului său în teatru: „Pun pariu că n-am să fiu niciodată tipărit, nici pus în scenă. Nu de teama unei căderi, ci pentru că sâcâielile editorului și ale teatrului m-ar dezgusta [...]”³⁹. Comediantul devenise deja autor. Aventurile teatrale ale comediantului Gustave la *Théâtre de Billiard* au fost anii de ucenicie ai scriitorului Flaubert. El se alătură lui Rousseau, Goethe, Doamna de Staël, Stendhal, scriitori pentru care teatrul a fost perioada de formare intelectuală.

L'Hôtel-Dieu și *Théâtre de Billiard* vor fi emblematice pentru natura duală a viitorului scriitor, pasionat de contrastele puternice și de armonia lucrurilor disparate. Spitalul, spațiul cruzimii adevărului, al mizeriei și nebuniei omenești, spațiul dominat de puterea și autoritatea tatălui, și teatrul, spațiul evadării, al puterii imaginarului, al existențelor mascate, Real și Imaginar, Adevăr și Iluzie, l-au învățat pe Gustave să meargă ca un saltimbanc peste acest dublu abis strigând: „O! Da, lumină! Chiar până-n măruntaie!”

În *Doamna Bovary*, sala de biliard a hanului *Leul de aur* va fi sală de operație pentru bietul Hippolyte, căruia i se cangrenase piciorul în urma intervenției ratate de Charles Bovary. „Atunci Hippolyte fu mutat în sala de biliard. Zăcea acolo, scâncind sub păturile groase, palid, cu barba lungă și ochi scobiți, răsucindu-și din când în când capul asudat pe perna soioasă unde se așezau muștele. D-na Bovary venea să-l vadă. Îi aducea cârpe pentru cataplasme și-l îmbărbăta, îl încuraja. În rest, nu-i lipsea tovărășia, mai ales în zilele de târg, când țărani împrejurul lui ciocneau bilele, se duelau cu tacurile, fumau, beau, cântau, răcneau.”⁴⁰ Doctorul Canivet, chemat spre a-l salva, îi va face amputarea de coapsă în sala de biliard: „și dl. Canivet, suflecându-și mâinile, trecu în sala de biliard”⁴¹.

De ce a ales Flaubert sala de biliard ca sală de operație pentru o amputare de coapsă? Doctorul Achille-Cléophas Flaubert a murit în urma unui flegmon de coapsă. Cel care l-a operat a fost Achille, desemnat de însuși tatăl lui. Achille și-a operat tatăl și acesta a murit. Să fie o revanșă a orgoliului vitriolat al lui Gustave, pentru că tatăl lui l-a ales pe Achille ca alter-ego al lui și nu pe el? Să fie o luare în derâdere a branșei medicale, transformându-i pe doctori în comedianți, în bufoni ai științei? Se prea poate. Și doctorul Larivière, de altfel, în care toată critica se grăbește să-l recunoască pe doctorul Achille-Cléophas Flaubert, după ce-și face o „mare intrare”, se retrage neputincios, fără să o salveze pe Emma Bovary.

³⁹ *Ibidem*, p. 31.

⁴⁰ Gustave Flaubert, *Doamna Bovary*. Traducere de D.T. Sarafoff. Ediție îngrijită și prefață de Ioan Pânzaru. Iași, Editura Polirom, 2000, p. 220.

⁴¹ *Ibidem*, p. 224.

Poate fi și un alt înțeles. Comediantul nu a uitat că scena este spațiul unei intervenții mai grave, al unei vivisecții când sângele pulsează cel mai năvalnic, că e un loc al febrei, al exaltărilor, dar și al delirului rece, că poate fi contaminare de Altul. Spațiul spitalului și al teatrului se suprapun, se înghit, își schimbă personajele, ca într-o distribuție încurcată. Cadavru, marionetă, actor trec lesne dintr-un spațiu în altul. Personajul, culcat printre literele replicilor dintr-o piesă, așteaptă cu corpul țepăn, imobil, ca al omului mort întins pe masa de marmură, ca o marionetă stricată, ca o statuie, ca un idol răsturnat, așteaptă suflul comediantului pentru a prinde viață.

2. „Exercițiile” teatrale

Din perioada copilăriei și a adolescenței, când se bucura să scrie și să joace teatru, până va fi pus în scenă în 1874, vor trece aproximativ 40 de ani. În pauzele de scris, care marchează terminarea unui mare roman și perioada pregătirii următorului, Flaubert mai exersează la această „groaznică galeră”⁴², teatrul. După succesul răsunător al romanului *Doamna Bovary*, publicat întâi în foiletoane de către Maxime du Camp în *La Revue de Paris* (1 octombrie – 15 decembrie 1856), editat de Michel Lévi în două volume în 1857, Flaubert este curtat de directorii de teatre. Aceștia mizau desigur și pe celebritatea obținută de roman, în urma procesului de la începutul anului 1857. În 1858, i se fac lui Flaubert propuneri foarte ademenitoare. La 23 ianuarie 1857, Flaubert îi scrie Domnișoarei Leroyer de Chantepie: „Lumea voia o piesă cu *Bovary*. Teatrul Porte-Saint-Martin îmi oferea condiții avantajoase, pecuniar vorbind. Nu trebuia decât să dau titlul și încasam jumătate din drepturile de autor. Chestia ar fi încropit-o vreun meșteșugar cu faimă, Dennery sau altul. Dar un asemenea amestec murdar de Artă și parale mi s-a părut nu prea convenabil. Am refuzat totul categoric și m-am întors în vizuină”⁴³. Ideea i s-a părut lui Flaubert total nefericită și, cât a trăit el, Emma Bovary nu a văzut scena. Scriitorul considera *Doamna Bovary* ca un subiect neteatral. Totuși, chiar în acel an, Emma lui apărea în două spectacole de revistă! Cumplit de indignat, Flaubert scrie în aceeași scrisoare: „De altminteri a și apărut pe două scene. Figurează în Revista de varietăți și în Revista de la Palais-Royal; două porcării ajung!”⁴⁴.

„Ursul”, cum obișnuia să-și spună Flaubert (una din numeroasele porecle pe care și le dă singur), se retrage în vizuină și visează la o piesă cu final fantastic. În 1862, îi scrie lui Jules Duplan: „Dar nu o feerie vreau să fac. Nu! Nu! Visez o piesă plină de pasiune în care la capăt să fie fantasticul; trebuie să ieșim din vechile cadre și din vechile refrene și să începem a izgoni

⁴² Flaubert, *Corespondență*, p. 270.

⁴³ *Ibidem*, p. 276.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 277.

frica lașă de care sunt îmbibați toți cei care scriu sau vor să scrie teatru”⁴⁵. Și totuși, piesa va fi o feerie. În 1863, scrie, în colaborare cu Louis Bouilhet și Charles d’Osmoy, feeria în zece tablouri *Les chateaux des coeurs* (*Castelul inimilor*), care este refuzată la teatrul Porte-Saint-Martin. Piesa aceasta va fi un soi de *ours*, în argoul culiselor, *urs* însemnând acea piesă care este refuzată mereu, și apoi, într-un final, acceptată cu mare greutate⁴⁶. *Castelul inimilor*, de care Flaubert se cam rușina, nu va fi acceptată de nici un teatru și nu va fi jucată niciodată.

Moartea prietenului său Louis Bouilhet, în 1869, îl readuce pe Flaubert la teatru. Face demersuri stăruitoare pentru ca piesa lui Bouilhet, *Aïssé*, să fie jucată la *Odéon*. Până la urmă o va pune el singur în scenă, în memoria bunului Bouilhet, în 1872, la *Odéon*. Între 1870–1873 lucrează la o veche comedie a lui Bouilhet, *Le Sexe faible* (*Sexul slab*), rescriind-o aproape în întregime. Această comedie boulevardieră, în cinci acte, va avea aceeași soartă. Flaubert însuși îi dă puțină importanță. Nu a fost jucată și a fost publicată doar în 1910.

Marele maestru al stilului, cel pentru care *les affres du style* (*atrocitatea*) este himera ce trebuie prinsă, simte acum doar dispreț pentru „dialogul viu și întretăiat” al teatrului. Boala, viața retrasă la Croisset, felul teribil de meticulos și de chinuitor în care scrie, durata facerii unui roman l-au îndepărtat de teatru. În 1873, Flaubert declară că a terminat cu „exercițiile teatrale”. Tocmai terminase de scris satira politică *Le Candidat* (*Candidatul*). În noiembrie 1873, în scrisoarea către Prințesa Mathilde, Flaubert îi scrie: „Abia aștept să termin cu arta dramatică. Munca asta febrilă și încordată îmi răsucesce nervii ca pe niște corzi de vioară; mi-e frică în unele clipe să nu plesnească instrumentul”⁴⁷. După nici o lună, la 2 decembrie, Flaubert îi scrie nepoatei sale Caroline: «Intru în repetiții pe 20 ale lunii! [...] Sunt dinainte enervat de tot ce o să îndur! Și regret acum că am compus o piesă! Ar trebui să facem artă exclusiv pentru noi: n-am avea atunci decât plăcerile ei; dar de cum vrem să ne scoatem opera din „tăcerea cabinetului”, suferim prea mult, mai ales un om ca mine, care sunt o carne vie. Cel mai mic contact mă sfâșie. Sunt, mai mult ca oricând, irascibil, intolerant, nesociabil, exagerat, precum sfântul Policarp...»⁴⁸.

În ciuda sumbrei confesiuni, contactul cu teatrul și repetițiile cu actorii, l-au bucurat. Dovadă, telegrama expediată nepoatei pentru a-i anunța prima lectură a piesei. Apoi, în aceeași zi, seara, îi scrie Carolinei, pe îndelete: «...lectura *Candidatului* a ieșit perfect. Am citit pe scenă, la lumina a două lămpi cu ulei și în fața celor douăzeci și șase de actori. Chiar de la pagina a doua, râsete în

⁴⁵ *Ibidem*, p. 311.

⁴⁶ Julien Barnes, *Papagalul lui Flaubert*. Traducere din limba engleză de Virgil Stanciu. București, Editura Nemira, 2006, p. 69.

⁴⁷ Flaubert, *Correspondență*, p. 382.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 383.

auditoriu și tot actul întâi i-a amuzat grozav. Efectul a scăzut la actul doi. Dar al treilea (salonul Florei) n-a fost decât un hohot de râs, eram întrerupt la fiecare cuvânt. Iar al patrulea a „întrunit toate sufragiile” [...] Într-un cuvânt, cred toți că va fi un mare succes»⁴⁹. Flaubert are mari speranțe în legătură cu piesa.

În 1874, la 53 de ani, Flaubert debutează în teatru, cu *Candidatul*, comedie în 4 acte, începută în iulie 1873 și terminată în noiembrie 1873. Piesa a fost jucată la *Théâtre du Vaudeville*, în 11, 12, 13, 14 martie 1874 și a fost un „eșec răsunător: actorii au părăsit scena cu ochii în lacrimi”⁵⁰.

Așa pare a se încheia relația lui Flaubert cu teatrul, cu o cădere. Meditând asupra *secretului teatral*, Flaubert îi scrie în aprilie 1874, lui George Sand: „Unul din lucrurile cele mai comice din vremea noastră este *secretul teatral*. S-ar zice că arta teatrului depășește granițele inteligenței omenești, că este un mister rezervat pentru cei care scriu ca birjarii. *Chestiunea succesului imediat* primează asupra tuturor celorlalte. Este o școală a demoralizării. Dacă piesa mea ar fi fost susținută de direcție, ar fi putut aduce bani ca oricare alta. Ar fi fost însă mai bună?”⁵¹. Flaubert era foarte conștient că teatrul trebuie scris cu „un fel de febră”, care dă mișcare, dinamism construcției. Dar în același timp nu era dispus la niciun compromis, pentru el, succesul era o consecință, și nu trebuia să fie un scop. În 1878, Flaubert caută, fără succes, un teatru care să-i monteze *Castelul inimilor*, care va fi publicată în 1880, în *La vie Moderne*, cu ilustrații, spre disperarea lui Flaubert.

După cum știm, nu teatrul i-a adus succesul și consacrarea. Retras în sihăstria sa de la Croisset, Flaubert nu ducea viața unui Shakespeare, Lope de Vega, Molière, Gozzi, Goldoni sau a altui dramaturg care a trăit în mijlocul unei trupe de comedanți și a scris pentru ei, dimpotrivă, el se ținea departe de viața teatrelor. Flaubert va fi însă un magnific *meneur de jeu* pentru personajele sale, cărora le va sădi în suflet un miez teatral, o fragilitate identitară care, ulterior, se va numi bovarism. Piese sale rămân, așa cum le numea scriitorul, doar niște „exerciții” teatrale, amintind de dragostea sa nemăsurată pentru scenă.

Totuși, primei lui vocații trebuie să-i atribuim „încăpățânarea ulterioară de a da celor trei versiuni ale propriei Ispitiri o formă teatrală pe care subiectul nu o cerea de loc”⁵². Flaubert însuși considera *Ispitirea Sfântului Anton* „o expunere dramatică a lumii alexandrine din veacul al IV-lea”⁵³. Și ea a fost opera întregii lui vieți!

⁴⁹ *Ibidem*, p. 383.

⁵⁰ Julien Barnes, *op. cit.*, p. 38.

⁵¹ Flaubert, *Corespondență*, p. 385.

⁵² Jean-Paul Sartre, *L'Idiot de la familie*, p. 775.

⁵³ Flaubert, *Corespondență*, p. 358.

3. La teatru cu Doamna Bovary

Doamna Bovary a tentat oamenii de teatru încă de la apariția romanului. Henry Monnier (1799-1877) se pare că a fost primul tentat de punerea în scenă a romanului, fiind atras de ideea de a juca rolul lui Homais. Scriitor, actor, desenator, litograf, Monnier era celebru în epocă mai ales datorită unui personaj, *Monsieur Prudhomme*, creat de el, întâi ca imagine (*Scènes populaires dessinées à la plume*, 1830), apoi ca personaj, în scenete dramatice. *Monsieur Prudhomme* personifica burghezul ridicol și cu aspirații. Asemănarea acestui personaj cu prostia pretențioasă a lui Homais este evidentă. Flaubert îl pomenește adesea pe *Prudhomme*, în *Correspondență*.

Raymonde Deslandes, George Taylor, Adolphe Dennery încearcă și ei să pună în scenă romanul, dar Flaubert refuză mereu. După aproape cincizeci de ani de la apariția romanului, William Busnach, care adaptase pentru scenă și *Nana* a lui Zola, încearcă să adapteze *Doamna Bovary*. Într-un articol rămas celebru, *La femme coupée en morceaux*, Lucien Descaves combate cu violență asemenea „profanare”. Busnach se vede nevoit să renunțe. Actrițe precum celebra Réjane sau Berthe Bady visau s-o joace pe Emma Bovary. La 20 februarie 1906, în sfârșit, *Doamna Bovary* apare pe scena teatrului din Rouen, la *Théâtre des Arts*. Eșecul a fost atât de mare, încât nu a mai fost reluată la Paris. Aceste informații privind anecdotică punerii în scenă a celebrei *Doamne*, sunt redată în articolul *Madame Bovary au théâtre Montparnasse*⁵⁴, în revista *La Petite Illustration*. Multe dintre ele sunt preluate dintr-un articol publicat de Gaston Baty în *Le Figaro littéraire*.

Gaston Baty (1885-1952), cunoscut om de teatru, adaptează și pune în scenă *Doamna Bovary*, în 1936, la *Théâtre Montparnasse* din Paris. Adaptarea are trei părți, douăzeci de tablouri, muzica este compusă de André Cadou. Revista *La Petite Illustration* din 28 noiembrie 1936 îi publică cu această ocazie textul integral al adaptării. Și această încercare provoacă revolta criticii literare. Împotriva ei năvălește furios Maurice Martin du Gard, care reproșa adaptării tăieturile făcute în text. Astfel, Maurice Martin du Gard era revoltat pentru că Baty renunțase, din rațiuni tehnice, la multe scene din prima parte a romanului, scene concludente, susținea criticul, de explicare nuanțată a personajelor. Baty era cunoscut pentru concepția sa privind relația regizorului cu textul. El a înlăturat supremația textului, adică „ceea ce el numea disprețuitor «Sire le Mot» (Măria sa Cuvântul), înlocuindu-l cu un adevărat cult pentru spectacol”⁵⁵. Baty credea în regizorul demiurg. Textul nu însemna totul, dincolo de text este

⁵⁴ *Madame Bovary au théâtre Montparnasse*, în *La Petite Illustration*, N° 799 – Théâtre N°401, Paris, *L'illustration*, 28 novembre 1936.

⁵⁵ Elena Gorunescu, *Dicționar de teatru francez contemporan*. Referent științific Irina Mavrodin, Universitatea București. București, Editura Albatros, 1991, p. 48.

misterul, acolo trebuie descoperită piesa, nu cea pe care a scris-o autorul, ci aceea pe care a vrut s-o scrie, piesa din spatele piesei. Baty credea că fiecare generație are dreptul la redescoperirea textului și că lectura și punerea în scenă a clasicilor nu este definitivă.

La 9 octombrie 1936, Emma Bovary a ajuns, în sfârșit, la Paris!

4. Flaubert și „teatrul” scriiturii

Vocația de comediant a lui Flaubert este o vocație refuzată de familie, așa că ea devine o „vocație nesatisfăcută”, „la vocation contrariée”, și este, după Sartre, simbolul unei castrări. Vocația contrariată va fi regăsită „în fiecare moment al vieții lui, în fiecare din scrisorile lui, în fiecare pagină a operei sale”⁵⁶. Ea se va dezvolta în trei direcții diferite:

1. Pentru că i s-a interzis să fie comediant la ore fixe, Flaubert va face teatru în viață, va juca roluri în public. El nu se va putea abține să nu facă din cei care îl înconjoară parteneri sau public. Dragostea sa nemăsurată pentru scenă nu poate să dispară, pentru că „teatrul a jucat rolul unui abces de fixație”⁵⁷.

2. Discursul scris este analogonul discursului oral. Cele 13 volume ale *Corespondenței* flaubertiene îi par lui Sartre „înregistrările unei conversații de o jumătate de secol”⁵⁸. Flaubert vorbește destinatarilor săi, le scrie noaptea când aceștia dorm, scrie sunete, convocând interlocutorii să-i devină parteneri. În această atitudine epistolară se abandonează pathosului, cuvintele urlă pe hârtie. Actorul decepționat găsește o altă manieră să folosească vocea⁵⁹.

3. Oratoria.

„Vocația nesatisfăcută” se face simțită și în scenele lui de „improvizații” sonore, când verifică textul scris prin rostirea lui cu voce tare, pândind asonanțele. Maestrul Irealului se deda atunci unui soi de ritual teatral, pentru că nu se mulțumea să rostească textul cu voce tare, dimpotrivă, de cele mai multe ori, striga, țipa, „urla ca un posedat”, de parcă ar fi jucat teatru. De altfel, avea o voce bună, remarcată de când studia dreptul. Atunci se considera că băiatul va pleda bine pentru că are umeri lați și voce vibrantă⁶⁰.

Pe când lucra cu înverșunare la *Salammbô*, în octombrie 1860, îi scrie lui Louis Bouilhet: „Nu merge prea rău în momentul ăsta. Dar mă dedau în tăcerea cabinetului meu la asemenea zbierete și la o asemenea pantomimă, încât am să ajung să-i seamăn lui Dubartas care, ca să descrie un cal, se punea în

⁵⁶ Jean-Paul Sartre, *L'Idiot de la famille*, vol. I, p. 875.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 876.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 877.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 878.

⁶⁰ Flaubert, *Corespondență*, p. 39.

patru labe, galopa, necheza și zvârlea din picioare”⁶¹. În anul următor, preocupat tot cu *Salammbô*, îi scrie lui Feydeau: „Zbier în cămașă, sub clar de lună, cu ferestrele deschise”⁶². În august 1865, lucrând la *Educația sentimentală*, se deda aceluiași ritual: „M-am culcat azi-noapte la ora patru și reîncep să zbier în tăcerea cabinetului, în felul știut. Îmi face bine”⁶³.

În *Plăcerea textului*, Roland Barthes imaginează *scriitura cu voce tare*, „care nu-i cătuși de puțin vorbirea”⁶⁴. Ea nu este un teatru al expresiei ca acela al oratorului-actor, ea „aparține geno-textului, semnificației, purtată nu de inflexiunile dramatice, de intonațiile incisive, ori de accentele amabile, ci de acel *grăunte* al vocii, amestec erotic între timbru și limbaj, reușind deci să devină el însuși, asemeni dicției, materie a unei arte: arta de a-și purta corpul (de unde, importanța sa în teatrul extrem-oriental)”⁶⁵. Pentru Flaubert, scrisul era existența totală. Scria, ștergea, corecta, avansa încet, chinuitor. Apoi urmau scenele în care „urla” textul, trecându-l prin *l'épreuve du gueuloir*. Flaubert spunea că nu știe dacă un text e bun până nu-l trece prin ceea ce el numea *l'épreuve du gueuloir*. Textul nu era destinat scenei, nu calitățile dramatice le căuta; el pătrundea în structura limbajului, în matricea cuvântului. Dar această pătrundere în „șesătura textului”, avea o aparență teatrală, poate extrem-orientală. Era o desfătare și un chin. *Scriitura cu voce tare* a lui Barthes presupune perspectiva desfătării, ea caută „limbajul învelit în piele”, „cocleala consoanelor, voluptatea vocalelor, o întreață stereofonie a cărnii, în adâncime: articularea corpului, a limbii, nu cea a sensului, a limbajului”⁶⁶. Flaubert căuta, încerca, verifica textura sonoră a cuvintelor, până ce ele deveneau text, pînă deveneau „o șesătură suplă ca mătasea și rezistentă ca o za”⁶⁷. Textul era căutat cu vocea, era o plăcere și un chin al trupului scriitorului descoperind trupul cuvintelor. Multe dintre metaforele folosite de Flaubert pentru literatură sunt din domeniul anatomiei medicale: „Literatura e o rană care mă mănâncă. O scarpin până la sânge”⁶⁸ sau „Ah! literatura! Ce mâncărime continuă! E ca un plasture pe care-l am pe inimă. Mă doare fără întrerupere și mi-l scarpin cu delicii”⁶⁹. Trupul „jupuit” de boală al scriitorului se contopește, printr-un act de cruzime extrem-

⁶¹ *Ibidem*, p. 299.

⁶² *Ibidem*, p. 304.

⁶³ *Ibidem*, p. 329.

⁶⁴ Roland Barthes, *Plăcerea textului*, în *Romanul scriiturii*. Antologie, selecție de texte și traducere: Adriana Babeți și Delia Șepețean-Vasilii. Prefață Adriana Babeți, postfață Delia Șepețean-Vasilii. București, Editura Univers, 1987, p. 208.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 208.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 208.

⁶⁷ Flaubert, *Correspondență*, p. 62.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 200.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 203.

orientală în maniera lui Artaud, cu trupul cuvântului. Amândouă trupurile se împerechează într-un unic corp teatral, un soi de ecorșeu însângerat. *Atrocitate* la Flaubert, *cruzime* la Artaud! În asemenea deliruri exaltate, Flaubert exersa *scriitura cu voce tare* a lui Roland Barthes sau *teatrul crud* al scriiturii.

5. Flaubert și paradoxul lui Diderot

Diderot visa un actor rece și sublim, căruia lacrimile să-i curgă din creier. În actor voia să găsească multă judecată și nici un pic de sensibilitate. Mai voia ca actorul să conțină în el un spectator rece și liniștit. În *Paradoxe sur le comédien*, Diderot susținea răspicat: „Una e să fii sensibil, și alta e să simți. Una e o chestiune sufletească, cealaltă de judecată. Fiindcă se poate să simți cu putere și să nu poți reda; fiindcă poți reda singur, în societate, la gura sobei, citind, jucând, pentru câțiva auditori, și nu poți reda nimic de preț pe scenă”⁷⁰. Pentru a juca cu unitate și cu egalitate, seară de seară la fel, e nevoie de o minte rece, de o judecată adâncă. „Sensibilitatea nu e deloc, însușirea unui mare geniu.”⁷¹

A scrie cu mintea rece este și obsesia lui Flaubert. Maestru al dedublării, Flaubert își sfătuia prietenii scriitori să scrie *rece*. Muzei sale îi pretinde de nenumărate ori acest lucru. Louisei Colet îi scrie în 1853: „Trebuie să scrii mai *rece*. [...] Cunosc însă balurile mascate ale imaginației de unde te întorci cu inima pustie, sleit, după ce ai văzut doar falsuri și ai debitat numai nerozii. Totul trebuie făcut la *rece*”⁷². Și tot Louisei: „Cu cât simți mai puțin un lucru, cu atât ești mai apt să-l exprimi așa cum e (cum e *mereu*, în sine, în generalitatea lui și desprins de toate contingențele efemere). Dar trebuie să ai facultatea *de a ți-l face ție însuși sensibil*. Această facultate nu este altceva decât geniu; a vedea, a avea modelul în față, pozând”⁷³. Textul pare desprins din *Paradoxul* lui Diderot. „Sângelui rece îi este dat să potolească delirul entuziasmului”⁷⁴, spune Diderot.

[„A-ți face obiectul sensibil”, „a vedea bine” este expresia unei relații dialectice între obiectiv și subiectiv. Sintagma flaubertiană „a vedea bine” este absorbția subiectului în obiectul cunoașterii și pătrunderea acestuia în subiectul cunoscător. Același drum dublu urmează și actorul. Personajul se realizează în comediant, în măsura în care el se irealizează în personaj.]

Flaubert urmărește același mecanism al relațiilor dintre sensibilitate și capacitatea de expresie, ca și Diderot. Se regăsește la ambii scriitori, același apel la o răcire a minții, la dedublare, același refuz al amestecului emoțiilor personale

⁷⁰ Denis Diderot, *Paradox despre actor*, în *Opere*, vol. 2. În românește de Gellu Naum. București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1957, p. 460.

⁷¹ *Ibidem*, p. 410.

⁷² Flaubert, *Correspondență*, pp. 146-147.

⁷³ *Ibidem*, p. 121.

⁷⁴ Denis Diderot, *op. cit.*, p. 410.

în operă. „Publicul nu trebuie să știe nimic despre noi. [...] Destul că-i diluăm în cerneală inima noastră fără să-și dea seama.”⁷⁵

Admiratoarei lui, Domnișoarei Leroyer de Chantepie, care se îndeletnicea și ea cu scrisul, Flaubert îi dă un sfat desprins din aceeași concepție: „Și pe urmă, Arta trebuie să se înalțe deasupra afecțiunilor personale și a susceptibilităților nervoase! E timpul să-i dăm, printr-o metodă necruțătoare, precizia științelor fizice”⁷⁶. Poezia cere precizia geometriei, îi scrisese și Muzei sale, mai demult. Michelangelo spusese că „nu se pictează cu mâna, ci cu capul”. Flaubert spune și el că „nu se scrie cu inima, ci cu capul”⁷⁷. Această răceală a minții ține sub control febra și frisonul inspirației, dându-i o altă calitate.

Flaubert scria „jupuindu-se”, era „carne vie” în urma contactului cu himera sa turbată, stilul. El și-a desăvârșit natura duală, moștenire a *vocației nesatisfăcute*, cea de actor, scriind *Doamna Bovary*. Trudind la facerea romanului, Flaubert a reprimat în el ultimele rămășițe ale elanurilor romantice, care îi fuseseră reproșate de Louis Bouilhet și Maxime du Camp, cu ocazia lecturii primei versiuni a *Ispitirii Sfântului Anton* (jumătatea lui septembrie 1849). Exercițiul dedublării, început în copilărie pe masa de biliard, ca actor, este amplificat și desăvârșit de scriitor. O anume „răceală”, distanțare față de propriile emoții o semnalează la 25 de ani lui Maxime du Camp: „E ciudat. Pe cât mă simt de expansiv, de fluid, de bogat și de revărsat în durerile fictive, pe atât cele adevărate îmi rămân în suflet aspre și colțuroase; se cristalizează pe măsură ce pătrund acolo”⁷⁸. Aceasta era, deja, vocea rece a dublului instalat ca un colocatar flotant.

Poetica obiectivității, a impersonalității se bazează pe scrierea cu capul rece, și pe dedublare, ca semn al forței. În *Scara temperaturilor. Lectura corpului în Doamna Bovary*, Jean Starobinski îl citează pe Baudelaire, care avea ca și Flaubert ambiția măiestriei artistice reci ca gheața. «Să ai capul rece și inima caldă: versiunea post-romantică a „paradoxului” lui Diderot»⁷⁹, conchide criticul. „Am citit jumătate din volumul lui Diderot. E ciudat și încântător pe alocuri. Îl mai țin câtăva vreme, căci am intenția să iau note după el.”⁸⁰ Nu știm, din aceste rânduri scrise Louisei Colet, în septembrie 1851, dacă respectivul volum era *Paradoxul*. Ne place să credem că da.

⁷⁵ Flaubert, *Corespondență*, 124.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 257.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 130.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 52.

⁷⁹ Jean Starobinski, *Scara temperaturilor. Lectura corpului în Doamna Bovary*, în *Textul și interpretul*. Traducere și prefață de Ion Pop. București, Editura Univers, 1985, pp. 429-430.

⁸⁰ Flaubert, *Corespondență*, p. 93.

6. Flaubert – bufon amar

În sihăstria de la Croisset, cu complicitatea elementului său natural – cerneala, Flaubert se imbarca în lungi și aspre călătorii literare. Trăia monahal și visa la orizonturi îndepărtate. Noaptea, după terminarea lucrului, scria prietenilor. Dincolo de poetica lui, admirabil exprimată în scrisori, acestea dezvăluie „viețile alternative” ale scriitorului, „viața care nu a fost trăită”⁸¹.

În scrisorile adresate prietenilor, își dă singur fel și fel de porecle, ca un actor care joacă felurite roluri. Comediantul din sala de biliard a reapărut! Conform listei întocmite de Sartre, el este pe rând: „Trubadurul”, „Nătărăul”, „Părintele reverend Cruchard”, pentru George Sand; „Bătrâna ta doică”, „Bătrânul”, „Canonicul din Sevilla”, „Nătăflețul”, pentru nepoata sa Caroline Commanville; „Sfântul Policarp”, pentru familia Lapierre și pentru George Sand; „Excesivul”, pentru doamna Brainne; „Uriașul”, pentru Laporte. Se pot adăuga respectivei liste și alte măști: „Bătrânul căpcăun”, pentru Jules Duplan, „Eremitul de Croisset” și „Ursul”, pentru alții. Aceste nume înșiruite par a fi lista unei lungi distribuții, cu multe personaje, dar cu un singur actor pentru toate: Flaubert.

Sartre observa că „de la un capăt la altul al vieții sale, el își dă porecle și le păstrează diferite, conform spectatorilor”⁸². Prin diferitele denumiri, el crea diferite roluri menite să fie recunoscute de către cei cărora li se adresa. Ele nu reprezintă aspecte diferite, învecinate sau complementare ale unei singure și aceleiași *persona*, ci roluri aparte create pentru a fi recunoscute de destinatar. Însăși *persona* lui are o mare disponibilitate ludică, este pusă pe jocuri, schimbându-se în funcție de *destinatarul-spectator*. Pentru fiecare *destinatar-spectator* are o mască aparte.

Natura sa proteică profundă și extravagantă apare și în viețile alternative imaginate. Aici, originea însăși este suspectată și trucată. „Civilizația n-a tocit la mine instinctul sălbaticului, și cu tot sângele strămoșilor (despre care nu știu nimic și care erau fără-ndoială niște oameni foarte la locul lor), cred că am în mine ceva de tătar și de scit, de beduin, de piele roșie. Sigur e că am ceva de călugăr.”⁸³ Originea adevărată este refuzată și schimbată cu una fabuloasă: „Eram născut să fiu împărat al Cochinchinei, să fumez din pipe de treizeci și șase de stânjeni, să am șase mii de femei și o mie patru sute de tineri desfrânați, iatagane ca să retez scăfârliia tipilor a căror mutră îmi displace, iepe de Numidia, bazine de marmură [...]”⁸⁴. Cu cât se claustrează mai mult, cu atât existențele mascate sunt proiectate mai departe. Se aruncă în ele cu voluptate, ca și cum ar

⁸¹ Julian Barnes, *op. cit.*, p. 163.

⁸² Jean-Paul Sartre, *L'Idiot de la famille*, vol. I, p. 771.

⁸³ Flaubert, *Corespondență*, pp. 212-213.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 37.

regăsi vechi vise uitate. La 21 de ani, visează sudul însorit: „Aș vrea să fiu păzitor de catări în Andaluzia, lazzarone la Napoli sau măcar vizitiu pe diligența care face drumul de la Nîmes la Marsilia”⁸⁵. În 1866, la 45 de ani, Flaubert îi scrie lui George Sand despre aceste destine multiple, la timpul trecut, ca și cum ce proiectase la 21 de ani trăise deja: „Am fost plutaș pe Nil, *leno* la Roma în vremea războaielor punice, apoi retor grec în Suburria, pișcat de ploșnițe. Am murit într-o cruciadă mâncând prea mulți struguri pe o plajă a Siriei. Am fost pirat și călugăr, saltimbanc și vizitiu. Poate și împărat al Orientului”⁸⁶. În metamorfozele acestea imaginare, în defilarea aceasta extraordinară de măști, în acest spectacol fără sfârșit, apar frecvent portretele lui de saltimbanc, împărat, călugăr, proxenet, director de teatru, vizitiu, proiectate pe un fundal meridional sau oriental. Irina Mavrodin interpretează asemenea ipostaze ca fiind dovada „bovarismului” lui Flaubert⁸⁷.

Cea mai tulburătoare figurare a scriitorului este cea a saltimbancului, pentru că îi simți tristețea în *râsul care nu e râs*. Este râsul saltimbancului „trivial, măscărici și obscen cât vrei, și totuși lugubru”⁸⁸. Este râsul *Garçon*-ului, râsul pietrificat al unei măști. În lumea care este doar o bufonadă, el nu poate fi decât saltimbanc. În august 1846, într-una din primele scrisori adresate Louisei Colet, Flaubert se destăinuia: „Fondul naturii mele este, orice s-ar zice, saltimbancul. Am avut în copilărie și în tinerețe o dragoste nemăsurată pentru scenă. Aș fi fost poate un mare actor, dacă m-aș fi născut mai sărac”⁸⁹. Cu două luni înainte de a muri, exprimă aceeași credință: „Artistul trebuie să conțină un saltimbanc”⁹⁰. Așa sună concluzia unei predici estetice, pe care i-o ține nepoatei sale Caroline Commanville, care se ocupa cu pictura.

Jean Starobinski spune în *Portrait de l'artiste en saltimbanque* că, începând cu romantismul, bufonul, saltimbancul și clownul au fost imaginile hiperbolice și cu bună știință deformate, pe care artiștii și le-au dat lor înșiși și condiției înseși a artei lor. Analizând reprezentările alegorice ale lui Baudelaire, Starobinski observă „ispita pe care au încercat-o scriitorii de a construi o reprezentare mitică a Artistului, de a inventa un *alter ego* spectacular și travestit; [...] scriitorul își proiectează declasarea socială și izolarea, când în condiția princiara, când în abjecția unui paria, și, îndeosebi, în a aceluia paria spiritual care este bufonul”⁹¹.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 41.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 333.

⁸⁷ Irina Mavrodin, *Note de istorie literară*, în Flaubert, *Corespondență*, p. 470.

⁸⁸ Flaubert, *Corespondență*, p. 268.

⁸⁹ Flaubert, *Corespondență*, p. 55.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 447.

⁹¹ Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 442.

Într-o posibilă serie a portretelor artistului Flaubert ca saltimbanc, unul ar trebui să fie o anamorfoză manieristă care să surprindă într-un joc ironic natura sa duală, gustul contrastelor puternice, ca acea scurtă autobiografie: „am treizeci și cinci de ani, sunt înalt de 1.87 m., am umeri de hamal și iritabilitatea nervoasă a unei cochete. Sunt celibatar și solitar”⁹². Pe un fundal având culoarea elementului său natural – cerneala – ar trebui surprinse și figurările lui în roluri extreme: Împărat al Orientului, al Cochinchinei și, mai ales, bufon, saltimbanc, mășcărici. Cuplul rege-bufon „caracterizează mitologia romantică a artistului”⁹³, spune Starobinski.

Suportul evadării din real în destine multiple și nesfârșite este melancolia. Chiar și în imaginar, îi este greu să aleagă o mască definitivă, de aceea se concepe mereu altul. Melancolia este însăși neputința de a alege ultima mască. De aceea rupe într-una din el măști, ca un Proteu nebun care nu se mai poate opri din cursa deghizărilor. De altfel, doar comediantul prost își obosește publicul cu aceeași mască. El, care n-a fost doctor la Hôtel-Dieu, a fost Doctor în melancolie la Théâtre de Billiard. Dar, ca orice mare bufon exersat în arta dedublărilor, are ironia ca remediu. „Melancolia, efect al unei despărțiri îndurate de suflet, este vindecată prin ironie, care este distanță și răsturnare activ instaurate de către spirit, cu ajutorul imaginației.”⁹⁴ În scena de pe drumul spre Pont-l'Évêque, subconștientul a simulat „nebulia”/epilepsia ca strategie salvatoare. Apoi, Maestrul Irealului, Prințul Irealului s-a interpretat el pe el însuși, cu ironia crudă a unei conștiinței exacerbate. „Prințul melancoliei poartă în sine pe bufonul salvator.”⁹⁵

Viața alternativă, viața netrăită a „nesociabilului Marat”, a „Ursului”, a „Eremitului de la Croisset”, este una foarte mișcată și colorată, cu aspect de mare spectacol teatral, de carnaval, de mascaradă, de bălci, un amestec contrastant de sublim și grotesc. În spectacolul existențelor mascate, printre propriile măști, Flaubert se vede pe sine ca pe un bufon amar. „Grotescul trist are pentru mine un farmec nespus; corespunde nevoilor intime ale firii mele de bufon amar. Grotescul nu mă face să râd, ci să visez îndelung.”⁹⁶

Demonul teatrului nu l-a părăsit nicicând pe Flaubert, doar că a luat alt chip. Unii i-au spus bovarism. Figurările proteiforme din viețile alternative amintesc dragostea nemăsurată pentru teatru a comediantului din sala de biliard și par a ne spune că Flaubert nu acceptă viața decât ca un spectacol unde el însuși este saltimbanc.

⁹² Flaubert, *Corespondență*, p. 258.

⁹³ Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 443.

⁹⁴ Jean Starobinski, *Melancolie, nostalgie, ironie*. Traducere de Angela Martin. Selecția textelor și prefață de Mircea Martin. București, Editura Meridiane, 1993, p. 123.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 125.

⁹⁶ Flaubert, *Corespondență*, p. 57.

LES VIERGES FOLLES, UNE PIÈCE DE BAUDELAIRE?

IOAN POP-CURȘEU*

ABSTRACT. *Les vierges folles, a play by Baudelaire?* This article aims at showing the importance of literary projects in Baudelaire's work. The example I have chosen is a theatrical project, *Les Vierges sages et les vierges folles*, inspired by a passage of Matthew's Gospel (25, 1-13). The baudelairian manuscripts keep only the title, and, in order to analyze what this project would have been, I compare it to other works dealing with prostitutes (= "vierges folles"): Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne* (1863), Alphonse Esquiros, *Les Vierges folles* (1840). Then, I try to establish a link between Baudelaire's "play" and a medieval liturgical drama, called *Sponsus* and based on the same evangelical theme. Eventually, I enumerate some possible sources for the baudelairian text, paintings and sculptures well known to the art critic, which might have given him the idea of such an interesting project.

Dans les éditions d'*Ceuvres complètes* de Baudelaire, le lecteur peut trouver – en dehors des textes achevés sur lesquels s'acharnent d'habitude les exégètes – de nombreuses ébauches de nouvelles ou de pièces de théâtre qui, à une lecture poussée, peuvent s'avérer hautement significatives. Si les projets de nouvelles se matérialisent parfois dans les poèmes en prose du *Spleen de Paris*, les projets de pièces de théâtre que Baudelaire élabore tout au long de sa vie littéraire (surtout entre 1843 et 1863) constituent la partie la plus déroutante et la plus énigmatique du corpus de ses écrits: déroutante parce qu'inachevée, malgré l'effort constant du poète d'écrire pour la scène; énigmatique parce que traversée des grands thèmes baudelairiens, mais néanmoins très éloignée et différente du reste de l'œuvre. Les quatre principales ébauches de pièces

* **Ioan Pop-Curșeu** (b. 4.02.1978, Ocna-Mureș) has defended his Ph. D. at the University of Geneva in December 2007 (*De l'homme hyperbolique au texte impossible: théâtralité, theatre(s), ébauches de pièces chez Baudelaire*). His research interests are concerned with nineteenth-century literature and culture, as well as magic and witchcraft (he is preparing a second Ph.D. at the „Babeș-Bolyai” University on the second matter). He is the author of *Nu știe stânga ce face dreapta. Două eseuri despre șovăielile gândirii critice*, Pitești-București, Editura Paralela 45, 2004, and of some articles on various themes and authors (Gellu Naum, B. P. Hasdeu & Victor Hugo, Éliphas Lévi & Allan Kardec, L.-F. Céline, Baudelaire, Flaubert). In collaboration with Ștefana Pop-Curșeu, he translated numerous books from French to Romanian (Jean Cuisenier, *Memoria Carpaților*, 2002; Patrick Deville, *Femeia perfectă*, 2002; Gustave Thibon, *Diagnostic*, 2004; L.-F. Céline, *Convorbiri cu Profesorul Y*, 2006; H. Michaux, *Viața în pliuri*, 2007), and from Romanian to French (Lucian Blaga, *Le Grand passage*, 2003; Ion Pop, *La Découverte de l'œil*, 2005).

baudelairiennes (*Idéolus*, 1843, *La Fin de Don Juan*, 1852-1853, *L'Irrogne*, 1854-1859 / 1863, *Le Marquis du 1^{er} Housards*, 1858-1861) sont suffisamment développées pour se prêter à une lecture critique à même d'en saisir les nuances et les rapports avec *Les Fleurs du mal* ou *Les Paradis artificiels*. En plus de ces quatre projets principaux, Baudelaire traîne dans ses carnets une longue liste de pièces à faire, *Falkland*, *La Femme entretenue sans le savoir*, *Les Vierges sages et les vierges folles*, *Histoire de brigands*, *Un drame romain*, *Une pièce à femmes*, *Le Club des Cocus*, *La Jeunesse de César*, *Un drame sur les bohémiens*, *Le Prometteur sans crédit*, sur lesquelles les informations manquent presque complètement et qui s'avèrent extrêmement difficiles à interpréter, étant parfois réduites à un titre ou à une brève didascalie.

Pour montrer à quel point l'interprétation des ébauches «brèves» de Baudelaire est ardue, je m'arrêterai sur un seul exemple, *Les Vierges sages et les vierges folles*, titre que l'écrivain consigne deux fois sans aucune autre mention ou précision: dans le *Carnet* daté entre 1861-1863, le titre est amputé de moitié (*Les Vierges folles*), tandis que dans une liste de *Drames* il apparaît dans sa forme complète¹. Les deux titres font référence à un épisode de la vie de Jésus, ce qui donne à penser que *Les Vierges sages et les vierges folles* aurait pu être un drame allégorique basé sur la réinterprétation de la parabole christique rapportée dans l'Évangile de Matthieu 25, 1-13. Dix vierges, qui forment un cortège nuptial vont à la rencontre de l'époux. Cinq d'entre elles, sages, se munissent de lampes et d'huile, tandis que cinq autres, folles, prennent des lampes sans prendre de l'huile. Or l'époux se fait attendre, les dix vierges s'assoupissent, et lorsque le moment vient d'aller à sa rencontre – vers minuit – les folles découvrent qu'elles n'ont pas d'huile et en demandent aux sages. Celles-ci, par prudence et par peur que le combustible vienne à manquer à toutes les dix, refusent d'en donner et envoient les folles acheter de l'huile chez les marchands. Entre temps, l'époux arrive, les cinq vierges sages entrent avec lui dans la salle de noces et la porte se referme. Quand les folles sont de retour de chez les marchands et veulent entrer à leur tour, l'époux leur répond qu'il ne les connaît pas et les laisse dans l'obscurité du dehors. Le sens de la parabole est assez évident: ceux et celles qui sont sages se tiennent prêts pour la venue du Christ et entreront avec lui dans le Royaume des Cieux, tandis que les fous et les folles supporteront les conséquences de leur manque de prudence.

Comment Baudelaire aurait-il interprété scéniquement la parabole tirée de Matthieu? Dans le même sens que l'exégèse biblique classique? C'est Saint Augustin, dans son 93^{ème} sermon, qui donne le modèle canonique d'exégèse de

¹ CEC I, pp. 645 (*Drames*), 745 (*Carnet, Sujets de drames*). Toutes les citations des textes littéraires de Baudelaire proviennent de l'édition critique des *Œuvres complètes* réalisée par Claude Pichois, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1993, marquées comme dans ce premier cas (sigle CEC, numéro du volume en chiffres romains, I ou II, page où se trouve la citation). La datation du *Carnet* a été proposée par Jacques Crépet.

la parabole évangélique des dix vierges. L'interprétation d'Augustin est centrée sur le sens allégorique de l'huile et sur les intentions des dix vierges. Au début, rien ne les différencie: elles sont toutes appelées à former le cortège nuptial et elles ont toutes des lampes, qui représentent allégoriquement les bonnes œuvres. La différence réside dans le fait que les vierges sages portent leur sagesse avec elles, dans leur cœur et dans leur âme, et qu'elles font brûler leurs lampes avec cette huile, tandis que les vierges folles recherchent leur huile à l'extérieur, dans les échoppes des marchands, ce qui amène leur perte. Le sens du sommeil des dix vierges est aussi pris en considération par Saint Augustin pour montrer que le chrétien authentique doit veiller en attendant le Christ, sans céder aux faiblesses du corps et au désir de s'enfoncer dans le sommeil².

Le titre gardé dans la liste du *Carnet*, amputé de moitié, suggère que Baudelaire se serait concentré sur les vierges folles, sur les imprudentes à qui le bonheur éternel auprès de l'Époux céleste est interdit. L'écrivain en aurait-il fait des figures prométhéennes ou sataniques, des figures d'opposition et de lutte sacrilège? Aurait-il imaginé une vengeance des exclues contre le Roi qui ne les reçoit pas à la fête spirituelle donnée dans le Royaume des Cieux? Toutes les suppositions sont permises, surtout si l'on songe à des poèmes comme les trois qui composent le cycle *Révolte* dans *Les Fleurs du mal*. Les vierges folles «renient» Jésus à l'instar de Saint Pierre et elles «font bien», elles sont les descendantes de la «race» maudite de Caïn (bien que le premier meurtrier n'ait pas eu de descendance après le déluge), et lancent des hymnes vibrants à la gloire de l'éternel révolté: «Bâton des exilés, **lampe des inventeurs**, / Confesseur des pendus et des conspirateurs, / Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !»³

Jusqu'à quel point Baudelaire aurait-il détourné l'exégèse orthodoxe augustiniennne en centrant son intérêt sur les folles? Aurait-il donné une interprétation ironique et parodique à la parabole des dix vierges? Le *Salon de 1846* où le critique d'art décrit – ou plutôt invente – un tableau, *L'Aumône d'une vierge folle*, pour se moquer de «la littérature *Marion de Lorme*, qui consiste à prêcher la vertu des assassins et des filles publiques», fait entrevoir toutes les virtualités parodiques du thème des vierges folles⁴. Elles sont, selon toute

² Voir M. Marin, *Ricerche sull'esegesi agostiniana della parabola delle dieci vergini (Mt 25, 1-13)*, Bari, Quaderni di «Vetera Christianorum», 16, 1981.

³ *Les Litanies de Satan*, ŒC I, p. 125, souligné par moi. Les vierges folles éloignées de Dieu et savourant leur impiété font penser à la confession du premier poème rimbaldien de la série *Délires*, *Vierge folle. L'époux infernal*, cf. Arthur Rimbaud, *Œuvres*, Texte établi et présenté par Marcel Raymond, Lausanne, La Guilde du Livre, 1957, p. 239: «Je suis esclave de l'Époux infernal, celui qui a perdu les vierges folles. C'est bien ce démon-là.»

⁴ Voir *Salon de 1846*, XIII «De M. Ary Scheffer et des singes du sentiment», ŒC II, pp. 476-477 pour le passage intégral: ««L'Aumône d'une vierge folle. – Elle donne un sou gagné à la sueur de son front à l'éternel Savoyard qui monte la garde à la porte de Félix. Au-dedans, les riches du jour se gorgent de friandises. – Celui-là nous vient évidemment de la littérature *Marion de Lorme*, qui consiste à prêcher la vertu des assassins et des filles publiques.»

vraisemblance, des «filles publiques» qu'on doit décrire faisant l'aumône ou aimant des jeunes gens de mérite (comme Didier, personnage masculin principal du drame *Marion de Lorme* de Victor Hugo) seulement avec une pointe d'humour et de moquerie.

L'équivalence entre les vierges folles et les «filles publiques», posée dans le *Salon de 1846*, renvoie à un ouvrage publié sans nom d'auteur en 1840 chez l'éditeur Auguste Le Gallois. Intitulé *Les Vierges folles*, le livre a été écrit par Alphonse Esquiros, saint-simonien et occultiste, que Baudelaire nomme parmi les «secondes liaisons littéraires» aux côtés de Sainte-Beuve, Hugo et Gautier, dans des notes qu'il prend en vue de sa «biographie»⁵. *Les Vierges folles* est un traité socialisant sur les prostituées, sur les ravages causés par la prostitution, sur les causes du mal et sur les moyens de le pallier (intervention de l'État qui ne doit pas exclure les femmes perdues des structures sociales et institutionnelles, développement de l'instruction publique, rétribution correcte du travail de la femme, affermissement de la famille). Esquiros adopte la position d'un réformateur social, presque d'un prophète chrétien, en affirmant haut et fort qu'«il voudrait verser un peu d'huile pour rallumer la lampe éteinte aux mains des vierges folles»⁶.

Le livre d'Esquiros ne se limite pas à une visée sociologique. Il a parfois des accents romanesques très forts, rappelant le style de Balzac dans ses taxonomies. Par exemple, dans les premières pages des *Vierges folles*, avant d'en venir aux filles à soldats qui traînent dans les rues, Esquiros se préoccupe de faire des distinctions parmi «une foule de femmes de mauvaise vie», qu'il partage en «femmes entretenues», «femmes galantes», «femmes à parties»⁷. Dans cette échelle descendante qui mène fatalement à la maison de tolérance, les «femmes entretenues» occupent la première place. Il faudrait citer quelques-uns de leurs traits, tels qu'ils sont soulignés par Esquiros, en relation avec le projet de pièce baudelairien de *La Femme entretenue sans le savoir* (qui n'est d'ailleurs pas beaucoup plus développé que celui que je suis en train d'analyser). La femme entretenue vit à la charge d'un homme, sans travailler (exactement comme Mme Baudelaire, mère du poète, après son remariage avec le colonel Aupick !), elle a pour unique tâche «d'être jolie et de plaire», elle est «un objet de luxe, d'orgueil et de plaisir qu'on se procure, quand on est riche», «leur goût dominant est l'amour de l'or, non qu'elles en soient avares, mais avides»⁸.

⁵ CEC I, p. 785. Baudelaire a connu Esquiros et l'abbé Constant (futur Éliphas Lévi) dans le milieu hétéroclite où ont été conçus - à plusieurs mains - les *Mystères galans des théâtres de Paris*, 1844, dont le projet a été primitivement élaboré par le même éditeur Auguste Le Gallois, cf. les notes de Claude Pichois CEC II, pp. 1532-1536.

⁶ [Alphonse Esquiros], *Les Vierges folles*, Paris, Auguste Le Gallois, Éditeur, 1840, p. 126.

⁷ *Ibidem*, p. 10.

⁸ *Ibidem*, p. 11.

Leur chute est amenée par leur haine envers l'homme qui les paie et par l'humiliation qu'elles ressentent «devant ses bienfaits onéreux comme devant les chaînes dorées d'un maître»: elles deviennent des «femmes galantes» qui se donnent à plusieurs hommes, avant de se vendre carrément aux passants hasardeux des rues parisiennes⁹. La femme galante n'est pas encore la fille que l'on peut acheter pour quelques sous et la bafouer. Elle travaille de manière discrète, recrute ses clients dans le monde et il faut un œil assez perçant pour la deviner: «Elle ne s'affiche pas dans la rue autant que les prostituées: à peine quelques regards en coulisse, une tournure fringante, un mouvement particulier de la croupe, une manière à elle de draper le schall ou le mantelet et de marquer un pli savant autour des reins la décèlent aux yeux exercés.»¹⁰ Au bas de l'échelle, après les «femmes à parties», qui se vendent dans des maisons privées sous prétexte de rencontres, se trouve la pauvre fille qui est obligée d'accrocher les hommes dans des venelles sordides, qui se vend pour un morceau de pain, qui ne possède rien et finit toujours sur un grabat d'hôpital.

Il est facile «aux yeux exercés» de voir que Baudelaire s'est parfaitement bien souvenu des *Vierges folles* d'Esquiros au moment d'écrire *Le Peintre de la vie moderne* (1863) et de se pencher sur les diverses catégories de prostituées des dessins et aquarelles de Constantin Guys:

Dans cette galerie immense de la vie de Londres et de la vie de Paris, nous rencontrons les différents types de la femme errante, de la femme révoltée à tous les étages: d'abord la femme galante, dans sa première fleur, visant aux airs patriciens, fière à la fois de sa jeunesse et de son luxe, où elle met tout son génie et toute son âme, retroussant délicatement avec deux doigts un large pan du satin, de la soie ou du velours qui flotte autour d'elle, et posant en avant son pied pointu dont la chaussure trop ornée suffirait à la dénoncer, à défaut de l'emphase un peu vive de toute sa toilette; en suivant l'échelle, nous descendons jusqu'à ces esclaves qui sont confinées dans ces bouges, souvent décorés comme des cafés; malheureuses placées sous la plus avare tutelle, et qui ne possèdent rien en propre, pas même l'excentrique parure qui sert de condiment à leur beauté.¹¹

Dans le passage cité du *Peintre de la vie moderne*, au moins trois idées essentielles viennent - en dehors de la classification elle-même - en ligne directe des *Vierges folles*. Tout d'abord, le fait de présenter les prostituées comme des «révoltées» qui s'opposent par tous leurs moyens à une société impitoyable qui les a déjà rejetées et qui entretiennent un esprit révolutionnaire dans les masses

⁹ *Ibidem*, pp. 11-12 et sqq.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 12-13.

¹¹ *Le Peintre de la vie moderne*, XII «Les Femmes et les filles», CEC II, pp. 720-721.

populaires¹². Baudelaire emprunte ensuite à Esquiros l'idée que la femme galante se trahit aux yeux des connaisseurs par certains détails vestimentaires, par des gestes et des mouvements qui lui sont propres, ainsi que par un goût évident de la mise en scène («l'emphase un peu vive de toute sa toilette»). Enfin, Baudelaire trouve dans *Les Vierges folles* l'idée de la prostitution comme esclavage¹³. La maîtresse de la maison de tolérance exploite les filles, leur arrache tous les gains, les frappe lorsqu'elles refusent de se soumettre. La maquerele, «grosse mégère dont la tête, serrée dans un foulard», projette sur le mur «l'ombre de ses pointes sataniques», garde soigneusement l'entrée de l'enfer luxurieux et contrôle tout dans son royaume de perdition¹⁴. Le dénuement des filles est extrême, rien ne leur appartient, ni les vêtements, ni les parures, ni les bijoux¹⁵.

D'autres points de contact prouvent que Baudelaire a lu *Les Vierges folles* et qu'il s'est profondément nourri de cette lecture. En premier lieu, le livre d'Esquiros, tout comme le fera Baudelaire plus tard, développe une réflexion pertinente sur le mal, dans une tentative constante de remonter jusqu'aux origines. Mais à la différence d'Esquiros, qui fournit une interprétation purement sociale du mal dans la condition humaine, Baudelaire propose des explications d'ordre métaphysique. Le saint-simonien pense que la damnation¹⁶ des prostituées a des remèdes, et que le sentiment religieux combiné avec l'amour peut mener à une véritable rédemption. La figure tutélaire de la rédemption est Marie Madeleine, pécheresse qui verse de l'huile parfumée sur les pieds du

¹² Voir là-dessus [Alphonse Esquiros], *Les Vierges folles*, *op. cit.*, p. 83: «Il y a deux sœurs naturelles au monde, c'est la prostituée et l'émeute. Cette pauvre créature, repoussée avec dégoût et horreur par la société, lui oppose la résistance, la rébellion et la haine. Comme tous les êtres souffrants et mal à l'aise, la prostituée rêve un renversement; elle entretient ce qui l'entoure dans cet esprit de révolte. Ce sont en effet ces bouges enfumés et ces allées douteuses qui, au jour du tocsin, vomissent dans la rue des combattants. La vengeance et la pique sortent de là avec des baisers.»

¹³ Cf. *ibidem*, p. 23 («la fille publique est la dernière trace de l'esclavage dans les sociétés modernes»), pp. 27-28 (servitudes des prostituées plus dure à supporter que celle des Noirs).

¹⁴ Même l'image de la mégère, employée dans *Le Peintre de la vie moderne* (d'où notre citation provient, CEC II, p. 721), est empruntée par Baudelaire à Esquiros, *Les Vierges folles*, *op. cit.*, p. 24: «Les pauvres prostituées sans gages travaillent en effet à la fortune de la *dame de maison* (c'est le nom qu'on donne à une sorte de mégère hideuse et féroce), qui leur rend largement en cris, en injures, en voies de fait le gain de chaque jour. Plusieurs ont été transportées ainsi à l'hôpital, toutes noires de meurtrissures et de coups d'ongle.»

¹⁵ Cf. aussi [Alphonse Esquiros], *Les Vierges folles*, *op. cit.*, p. 23: «Le mendiant a ses haillons, le sauvage a sa hutte, l'esclave a ses chaînes, la fille n'a rien: la chemise qui la couvre lui est prêtée sur gage. Tous les vêtements des prostituées passent de l'une à l'autre au gré de la maîtresse, qui en reste la seule propriétaire.»

¹⁶ Sur la damnation, *ibidem*, p. 57: «Les vêtements qu'elle porte sont à la maison de tolérance; son corps est à tout le monde; son âme est à Satan.»

Seigneur (Luc, 7, 36-50), et qui est témoin de la résurrection en dépit de ses péchés (Matthieu, 28, 1-10)¹⁷. Le poème du jeune Baudelaire, [*Je n'ai pas pour maîtresse une lionne illustre*], porte - à mon sens - la marque d'une double inspiration: il se nourrit de l'amour du poète pour Sarah La Louchette, petite putain du Quartier Latin, tout comme il garde la trace de la lecture des *Vierges folles* d'Esquiros (livre auquel Baudelaire emprunte l'idée de la rédemption par la religion et par l'amour, qu'il traite cependant de manière ironique et parodique)¹⁸.

À ce point, il faut souligner la force du thème de la prostitution dans l'œuvre de Baudelaire, où il fait figure de révélateur du mal citadin, tout en jouant le rôle de meilleur *analogon* pour le statut et le travail du poète, qui - dans l'échelle idéale des êtres - occupe une place privilégiée entre la courtisane et le comédien. Dans ses écrits intimes, l'écrivain fait de la prostitution le principe même d'une définition de l'amour, du plaisir et de l'art: «L'amour, c'est le goût de la prostitution. Il n'est même pas de plaisir noble qui ne puisse être ramené à la Prostitution. Dans un spectacle, dans un bal, chacun jouit de tous. Qu'est-ce que l'art? Prostitution.»¹⁹ Prostitution, c'est-à-dire - dans les termes du *Peintre de la vie moderne* - jeu, ruse, combat, enveloppe d'apparat, théâtralité, mise en scène perverse pour séduire et dominer un public «hypocrite» dont l'existence se consume tout entière dans l'horizon étroit du désir de posséder. L'artiste qui veut séduire ce public goulé et avide doit se prostituer, mais en gardant son originalité: «La gloire, c'est rester *un*, et se prostituer d'une manière particulière»²⁰.

Malgré les similitudes entre la réflexion de Baudelaire et celle d'Esquiros, on voit que la prostitution est traitée de manière moins socialisante, plus complexe et plus raffinée à la fois, dans bon nombre d'écrits baudelairiens. Alors quel est le sens du rapport à Esquiros, qu'on devine à travers le titre de la pièce projetée par Baudelaire, (*Les Vierges sages et les vierges folles*)? Est-ce un rapport qui repose sur l'ironie, comme le *Salon de 1846* peut le laisser entendre? Baudelaire aurait-il voulu détourner et ironiser les théories progressistes et

¹⁷ Sur Marie Madeleine, [Alphonse Esquiros], *Les Vierges folles, op. cit.*, p. 113.

¹⁸ Baudelaire, [*Je n'ai pas pour maîtresse une lionne illustre*], ŒC I, p. 204: «Et bien qu'elle n'ait pas souvent même une obole / Pour se frotter la chair et pour s'oindre l'épaule - / Je la lèche en silence avec plus de ferveur, / Que Madeleine en feu les deux pieds du Sauveur - // La pauvre Créature au plaisir essoufflé / A de rauques hoquets la poitrine gonflée, / Et je devine au bruit de son souffle brutal / Qu'elle a souvent mordu le pain de l'Hôpital. // [...] // Messieurs, ne crachez pas de jurons ni d'ordure, / Au visage fardé de cette pauvre impure / Que déesse Famine a par un soir d'hiver / Contrainte à relever ses jupons en plein air.»

¹⁹ *Fusées*, ŒC I, p. 650.

²⁰ *Mon cœur mis à nu*, ŒC I, p. 700. Sur l'amour comme prostitution, sur Dieu comme l'être le plus prostitué du monde, voir encore *Mon cœur mis à nu*, ŒC I, p. 692.

socialisantes de son contemporain? Vraisemblablement, Baudelaire aurait opéré un détournement ironique des théories d'Esquiro, mais pas jusqu'aux dernières limites de l'ironie: de la tendresse s'y serait mêlée, comme le laisse entrevoir le poème de jeunesse [*Je n'ai pas pour maîtresse une lionne illustre*].

Est-ce qu'il y a aussi des raisons purement dramaturgiques du choix de Baudelaire en faveur des vierges folles? Sans doute les préférerait-il parce qu'elles sont beaucoup plus théâtrales que les vierges sages, et que la pièce ainsi conçue aurait eu plus d'impact sur les spectateurs. En cela, il n'aurait fait que suivre la tradition du théâtre religieux médiéval, qui aborde assez souvent le thème des vierges sages et des vierges folles dans les cycles eschatologiques, en liant la parabole évangélique à l'idée d'une fin du monde imminente dont la pensée ne doit pas abandonner le vrai chrétien. Un manuscrit provenant du monastère Saint Martial de Limoges garde une pièce bilingue (latin-roman), datée des XI^{ème}-XII^{ème} siècles, intitulée *Sponsus*, et que les historiens du théâtre s'accordent à considérer comme marquant le début de l'emploi de la langue vulgaire dans le théâtre religieux²¹. Malheureusement, il est impossible de savoir si Baudelaire (grand latiniste !) a lu le manuscrit du *Sponsus*, publié pour la première fois en 1893²², bien que l'étude sur *Richard Wagner et «Tannhäuser» à Paris* (1861) montre en lui un connaisseur – au moins indirect – du théâtre médiéval. Par voie de conséquence, on ne peut pas déterminer si Baudelaire aurait suivi le modèle offert par la pièce médiévale dans la construction de sa propre pièce, et les quelques détails que je donnerai ci-dessous n'ont qu'une utilité analogique.

Les personnages du *Sponsus* sont ceux de la parabole de Jésus, mais repensés pour les besoins de la représentation: la pièce s'ouvre sur des paroles du chœur suivies par une intervention de l'archange Gabriel qui demande aux vierges de veiller dans l'attente du Christ, dont la venue est imminente: «Gaire noi dormet ! / Aisel espos que uos hor atendet.» En entendant l'archange, les vierges folles (*fatuae*) s'adressent aux vierges sages (*prudentes*) en leur demandant de l'huile dans des strophes latines où seulement le très émouvant refrain est roman: «Dolentas, chaitiuas, trop i auem dormit !» Suit le refus des sages et les folles vont chez les *mercatores* chercher de l'huile, mais ceux-ci les renvoient chez leurs «sœurs»: c'est à ce moment précis de la pièce que les *fatuae* se rendent compte qu'elles seront exclues de la fête des bienheureux, et que surgit le

²¹ Voir là-dessus Karl Young, *The Drama of the Medieval Church*, Volume II, Oxford, At the Clarendon Press, 1951, pp. 361-369 (le texte de la pièce accompagné d'une analyse); Gustave Cohen, *Anthologie du drame liturgique en France au Moyen Âge*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1955, pp. 259-274 (la traduction en français moderne de la pièce dans le rythme original, accompagnée d'une analyse).

²² La publication a été faite par W. Cloetta, in «Romania», XXII, 1893, Paris, Émile Bouillon, pp. 177-229.

Christ en majesté qui refuse de les reconnaître parce que la lumière leur manque, laissant les diables les emporter en Enfer: «Modo accipiant eas Demones, et precipitentur in infernum.»²³

À la lecture du *Sponsus* il est évident que les vierges folles occupent le devant de la scène, et que l'auteur anonyme s'est concentré sur leur tragédie intolérable. De plus en plus conscientes de leur chute et de leur perte, elles essaient néanmoins de s'y opposer par tous les moyens et leur lutte est celle de nombreux chrétiens. Encore «joué» (ou plutôt chanté) dans l'église, le «drame semi-liturgique» du *Sponsus* commence à exploiter les stratégies spécifiques du théâtre²⁴. Des éléments de mise en scène aident les croyants à mieux comprendre l'action de la pièce (Young et Cohen pensent que la gueule de l'Enfer apparaît ici pour la première fois dans le théâtre médiéval, ou que le moine qui joue l'archange Gabriel a des ailes). Le *Sponsus*, tout en s'inscrivant dans la grande tradition de l'exégèse augustinienne de la parabole des dix vierges, apporte une dimension nouvelle: au moment où la parabole est jouée devant des spectateurs (fût-ce dans une église), elle devient vivante, capable de leur parler directement, et l'incarnation des types abstraits par des «acteurs» parle mieux que vingt traités de théologie écrits en latin.

Baudelaire aurait-il pensé sa pièce sur les dix vierges à travers la peinture ou la sculpture, afin de donner encore plus de poids aux images scéniques? On sait que *Les Vierges sages et les vierges folles* font le sujet de nombreuses œuvres d'art allégoriques, pour ne citer que les statues de la façade occidentale de la cathédrale de Strasbourg, les fresques *a tempera* du Parmesan à l'Église Santa Maria della Steccata à Parme, ou un tableau de 1813 signé par Peter Cornelius, peintre nazaréen allemand que Baudelaire connaît bien²⁵. Dans le roman de Huysmans, *Là-bas* (1891), Durtal – adepte de la magie noire et du satanisme avant son évolution vers un catholicisme fervent – orne son logement d'une estampe de Bruegel gravée par Cock, qui représente justement *Les Vierges sages et les vierges folles*. La description vaut d'être citée, tout d'abord parce qu'elle saisit parfaitement la nature allégorique du sujet et de la composition, ensuite parce que Huysmans – grand admirateur de Baudelaire – pastiche jusqu'à un certain point les critiques d'art de celui-ci, et enfin parce qu'elle fait voir ce que la pièce rêvée aurait pu être visuellement:

²³ Toutes les citations proviennent de Karl Young, *op. cit.*

²⁴ Le terme «drame semi-liturgique» appartient à Cohen, *op. cit.*, p. 260.

²⁵ Baudelaire émet des opinions assez positives sur Peter Cornelius, cf. GEC II, p. 177, *Leconte de Lisle* («les robustes figures de Cornelius»), p. 374, *Salon de 1845* («les bonnes compositions de Pierre de Cornélius»), p. 599, *L'Art philosophique* (le peintre, comme son contemporain Kaulbach, étudie la beauté dans le passé pour mieux enseigner l'histoire et la philosophie).

Puis une estampe de Breughel, gravée par Cock: *les Vierges sages et les Vierges folles*, un petit panneau, coupé, au milieu, par un nuage en tire-bouchon, flanqué, aux deux coins, d'anges bouffis sonnant, les manches retroussées, de la trompette, pendant qu'au centre du nuage même, un autre ange, au nombril indiqué sous une indolente robe, un ange sacerdotal et bizarre, déroule une banderole sur laquelle est écrit le verset de l'Évangile: *Ecce sponsus venit, exite obviam ei*. Et au-dessous de la nuée, d'un côté, les Vierges sages, de bonnes Flamandes, sont assises, dévident le lin, tournent, en chantant des cantiques, auprès de lampes allumées, des rouets; de l'autre, sur l'herbe d'un pré, les Vierges folles, quatre commères en liesse se tiennent par la main et dansent en rond, tandis que la cinquième joue de la cornemuse et bat la mesure avec son pied, près des lampes vides. Au-dessus de la nuée, les cinq Vierges sages mais effilées alors, charmantes et nues, brandissent des lumignons en flammes, montent vers une église gothique où le Christ les fait entrer, cependant que de l'autre côté les Vierges folles, nues aussi sous leurs pâles toisons, frappent vainement à la porte close, en tenant d'une main fatiguée des flambeaux morts.²⁶

Les questions soulevées tout au long des quelques pages consacrées aux *Vierges folles*, laissées parfois sans réponses, mettent en évidence la complexité supposée par chaque projet de pièce baudelairien, élaboré au carrefour de la littérature antérieure et des arts plastiques, dans une vision à la fois profondément chrétienne et subtilement ironique. Si les «vierges folles» du titre de la pièce baudelairienne étaient bien des prostituées, l'effet dans le monde du théâtre du XIX^{ème} siècle aurait été colossal. Présenter des tableaux de débauche dans des salles habituées à la tragédie (néo-)classique, au théâtre bourgeois ou au drame romantique aurait été une originalité suffisante par elle-même, sans compter le goût protéiforme de la provocation qui anime toutes les entreprises baudelairiennes. À un niveau plus général – celui de l'allégorie –, les «vierges folles» à qui le bonheur éternel est inaccessible, qui gaspillent tous les trésors de leur âme, sont des emblèmes de l'homme moderne dépossédé de lui-même et de Dieu, obligé de se prostituer chaque jour aux regards des autres dans la «fourmillante cité», aux professions, à l'amour, à la vie.

²⁶ Joris-Karl Huysmans, *Là-bas*, Paris, Georges Crès et Cie, «Les Maîtres du livre», 1912, pp. 125-126.

PIRANDELLO ȘI DRAMATURGIA SECOLULUI XX

MIKLÓS BÁCS*

ABSTRACT. Pirandello and the 20th century Drama. The art of the early 20th century substituted the image of the ideal order with the image of fragmentation, of a uniform whole broken into billions of pieces, an image reflecting the scientific theory of relativity. Pirandello's theatre breaks away from tradition and opens the door to new methodologies and techniques. He wants to prove through his works that only Art can be more real than reality itself. The relation between the self and the unconscious, between the self and the outside world is reflected exclusively through the relation between life and art. Pirandello's influence can be recognized in the art of acting, as various acting schools have embraced in their methodology elements of Pirandello's philosophic discourse on theatre. The technique of *play within play*, or *theatre within theatre*, the theme of improvisation questioned by Pirandello became fertile sources of topics for contemporary playwrights. The representatives of the theatre of the absurd have as well adopted Pirandellian themes. Pirandello's contribution to the development of the theatre phenomenon has been underlined by several literary critics. Martin Esslin states that Pirandello is in the very lead in revolutionizing man's attitude towards the world. Further from the dramatic literature, Pirandello has influenced Aesthetics and Philosophy. His theory of form became the core of the contemporary anti-romantic and anti-idealistic theory in Aesthetics. Furthermore, it is necessary to mention Pirandello's contribution to psychodrama. The relation Pirandello-psychodrama is a tight one, with reciprocal influences.

Gândirea și creația lui Pirandello ocupă azi un loc aparte în istoria teatrului contemporan. Este considerată ca o gândire cu adevărat revoluționară de către Arcangelo Leone de Castris, care susține că: „Pirandello nu numai că prefigurează și experimentează în mod original fazele progresive, succesivele proiectări de poetică și neliniștile și invențiile formale derivate de aici (expresionism, suprarealism etc.), ca urmări ale acelei complexe și necesare

* Miklós Bács, Ph.D., has been associate professor and head of an acting class at the Faculty of Theatre and Television at the Babes-Bolyai University in Cluj for more than sixteen years. He is also a well known and awarded actor working at the „Lucian Blaga” National Theatre and at the Hungarian State Theatre, both in Cluj. He is the founder of the annual graduating students' festival *Galactoria*. His Ph.D. thesis (dealing with the relationship between Moreno's psychodrama and Pirandello's Aesthetics) was published in 2007, in two volumes: *Mask and Role* and *The Great Masked*, at the Casa Cărții de Știință Publishing House in Cluj.

frământări a conștiinței artistice europene, care mărturisește obiectiv criza funcției «organice» a intelectualului burghez și revolta lui fără perspectivă împotriva sistemului responsabil de alienarea sa, dar mai ales mărturisește și dezvăluie, mai mult decât oricare altul, nucleul genetic, matca unitară și profundă, sesizându-i rațiunea și condiția istorică primară¹.

Nimeni nu mai contestă azi „prețioasa sa contribuție adusă la fundamentarea câtorva modalități esențiale ale artei teatrale a epocii noastre”², afirmă, pe de altă parte, Ileana Berlogea. Martin Esslin subliniază importanța lui Pirandello, susținând că Pirandello a fost unul dintre primii autori întru totul conștient de „Moartea Tragediei”, rezultată din declinul certitudinilor despre lume, natura umană și poziția omului în univers – consecință a ceea ce Nietzsche numea „moartea lui Dumnezeu”.

Influența lui poate fi urmărită de-a lungul dramaturgiei contemporane, unde se reflectă printr-un cuvânt, un personaj sau un procedeu. Putem regăsi influența pirandelliană și în arta actorului, diferitele școli de actorie conținând, în metodologia lor, elemente preluate din discursul său filosofic despre teatru.

A existat o perioadă, în partea de mijloc a secolului trecut, în care s-a vorbit despre o criză a teatrului născută tocmai din încercările de teatralizare, pusă pe seama celor ce doreau un teatru de prezentare și nu unul de reprezentare, punându-se sub semnul întrebării însăși valoarea și dreptul la existență a teatrului modern. John Gassner susținea, de exemplu, în 1956, că, în trecut, dezvoltarea teatrului formalist a coincis cu culmile atinse de dezvoltarea culturii și a societății în ansamblul ei, cum s-a întâmplat în cazul Atenei lui Pericle, al Angliei elisabetane ori al Franței Regelui Soare. Autorul citat deplânge, în schimb, faptul că teatrul nerealist al secolului XX a născut doar disensiuni, patimi și tensiuni. Teatralismul modern nu a fost și nu poate fi un stil organic – în opinia lui Gassner – deoarece forma sa nu s-a născut în mod natural, ci „a fost născocită și forțată la viață de către idealisti dotați, cum ar fi Craig sau Copeau, sau de oportuniști talentați ca Reinhardt”³.

Gassner dă ca exemplu și diferența dintre *Șase personaje...* și *Astă seară...*, susținând că cea de a doua lucrare ar constitui o mostră de teatralitate forțată. Dezvoltarea teatrului modern îi dă, desigur, câștig de cauză lui Pirandello, marile creații teatrale (spectaculare) ale secolului XX permițându-ne să descifrăm ecurile formaliste pirandelliene, dar această sentință a dobândit statutul definitiv doar prin verdictul posterității.

¹ Arcangelo Leone de Castris, *O istorie a lui Pirandello*, București, Ed. Univers, 1976, p. 213.

² Ileana Berlogea, *Pirandello*, București, Ed. pentru Literatură Universală, 1967, p. 355.

³ John Gassner, *Válság a színpadon*, trad. Bárd Oszkárné, Budapest, Színháztudományi Intézet, 1960, p. 16.

Numeroase pasaje din *L'Umorismo* constituie fundamentul teoretic al concepției lui Pirandello despre joc, concepție care a influențat în mod radical antiteatrul modern, de la Genet la Beckett sau Stoppard. Desigur că umorismul pirandellian este o altă manifestare a acelui fenomen de dedublare a psihologilor. În descoperirea, după smulgerea măștii, a adevăratei fizionomii a iluziei despre ceea ce părem și nu ceea ce suntem, se află esența atitudinii umoriste. Incoerența vieții, absența logicii, relativismul existenței, care trec drept adevăruri absolute, sunt noțiuni care, într-o piesă ca *Șase personaje în căutarea unui autor*, strâns legate de problematica jocului și a regiei, cu ajutorul structurilor metadramatice (jocul în joc), își găsesc cea mai adecvată formă artistică.

Din punctul de vedere al problematicii „teatrului în teatru” sau, mai precis, al „jocului în joc”, putem considera opera lui Pirandello ca o confirmare și ca un rezultat al evoluției unei practici teatrale observate la Schnitzler: refuzul naturalismului pur, întărirea încrederii în sine, dovedită de *homo ludens* față de instanțele anonime din teatru (destin, putere divină sau politică), caracterul distructiv al procedului „joc în joc”, când este vorba de o estetică sau de o viziune asupra lumii. Pirandello tematizează interdependența dintre „a fi” și „a părea”, dintre joc și non-joc. (Protagonistul duce o viață dublă, suferind de o disociere a personalității, n.n.). Metateatrul lui Pirandello extrage mult mai radical consecințele structurale, dramaturgice și filosofice ale cunoștințelor pe care actorul le dobândește prin teatralitatea polivalenței vieții moderne. La Pirandello, ideea de *theatrum mundi* pălește în fața faptului că modalitatea privirii de ansamblu asupra lumii și imaginea ce rezultă de aici sunt pe cale să-și piardă pentru totdeauna fixitatea și valoarea „eternă”. Universul pirandellian nu este numai universul comediei umane și al teatralității lumii empirice, în care protagonistul devine actor și spectator împotriva voinței sale. Raportul dintre sine și inconștient, între sine și lumea externă este reflectat exclusiv prin raportul dintre viață și artă.

Punerea în practică a jocului, teoria artei și concepția despre lume formează la Pirandello un tot unitar ideologic care dorește să fie perceput ca atare în raport cu teatrul burghez stabil. Prin punerea în practică a construcției de „joc în joc”, Pirandello combate, de fapt, teatrul burghez care fixează viața. În acest gen tragi-comic care poartă asupra sa amprenta ideologiei unei lumi haotice și alienate, putem deosebi pe de o parte un joc care în pofida reflexivității sale este angajat în viața politică, iar pe de altă parte un joc mai mult sau mai puțin narcisist, tematizând mai ales trăsăturile estetice și artistice ale iluziei teatrale.

Teatrul lui Pirandello este un metateatru dublu: reflectă, pe de o parte, situația teatrului tradițional – dimensiunea literară imanentă, dar reflectă și caracterul iluzoriu, relativ, al jocului și al vieții – deci dimensiunea ideologică. Pirandello se revoltă împotriva formelor dramatice, a rigorii intrigii lor, a

fixității personajelor sale, împotriva unității de acțiune, împotriva artei ca plan pre-conceput. Atacul lui Pirandello împotriva artei ca *mimesis* a fost atât de radical (debarasând conceptul aristotelic de dogmatism), încât ajunge până la crearea unor lucrări ce anunță absurdul, cum o dovedește *Fiecare în felul său*. „Mesajul scriitorului a stimulat hotărâtor întreaga dezvoltare a teatrului contemporan. Crearea, până la gradul de entitate a noțiunii de pirandellism, echivalează antonomasia meandrelor unei dialectici care oscilează permanent între polii contradictorii ai fanteziei și realității, o încleștare intensă între expresie și meditație, între logica moștenitoare a formelor și jocul imprevizibil al comportamentului uman care poate sfârâma, prin nerespectarea convențiilor, orice închidere în formă.”⁴

În ceea ce privește tehnica *jocului în joc* sau a *teatrului în teatru*, Schnitzler (cu al său *Der Grüne Kakadu*) poate fi considerat ca precursor al lui Pirandello, așa cum Genet poate fi considerat, la rândul lui, demnul urmaș al scriitorului sicilian. Genet „duce la desăvârșire relația dintre om și rolul jucat, clădindu-și întreaga operă dramatică pe acest principiu pirandellian”⁵.

Robert Brustein, în *The Theatre of Revolt*, susține că fundamentul estetic al teatrului lui Jean Genet provine din principiile artaudiene, însă modalitățile utilizate (cum ar fi: jocul aparențelor, care ajută la dezvăluirea adevărului, sau principiul de *construirsî*, această nevoie obsedantă a omului de a fi mereu altul, de a părea altul în fața societății, de a se reconstrui mereu) sunt fără doar și poate pirandelliene. Personajele lui Genet există doar pentru că s-au construit ele însele. Claire și Solange din *Cameristele* doresc atât de tare să devină conforme personajelor imaginate de ele, încât ajung să-și distrugă propria existență reală. Concepția pirandelliană despre nevoia de autoiluzionare, proprie naturii umane, este dezvoltată de Genet în lucrarea sa *Negrii*, afirmând că întreaga viață nu este altceva decât un joc de iluzii, din care omul nu se poate salva. La Genet, înclinația spre mistificare, visul, lumea reflexivității pure nu pun sub semnul întrebării problema teatrului, ci, mai degrabă, problema vieții, a ordinii sociale și politice. Dacă la Pirandello, contradicția dintre mască și om este funciar dureroasă, la Genet, această contradicție devine halucinantă, obsedantă. Tot pirandelliană este și tema inutilității luptei sau a tentativelor de evadare, pe care le regăsim în operele dramaturgului francez. Putem descoperi o dinamică a lucrărilor în care se revine inevitabil la punctul de plecare al cercului închis în mod implacabil. Tragicul pirandellian este profund a-dialectic, structura sa este circulară; este de fapt jocul ca repetiție a ceea ce nu se schimbă niciodată (și prin asta se aseamănă cu „eterna întoarcere” a lui Nietzsche și Eliade). Această temă a cercului închis o vom regăsi și în *Cântăreața cheală* a lui Ionescu și în majoritatea textelor din teatrul absurdului.

⁴ A. Balaci, *Luigi Pirandello*, București, Ed. Univers, 1986, p. 10.

⁵ I. Berlogea, *Pirandello*, București, Ed. pentru Literatură Universală, 1967, pag. 359.

Apariția eroilor pe scenă, eliberați de servituțiile de odinioară față de timp și spațiu, nu mai pare azi pentru nimeni o exagerare sau un fapt fals. Tehnica cinematografică, prin care Jean Anouilh face să apară personajele din viața Ioanei D'Arc înaintea autodafeului, are ca sursă de inspirație tehnica pirandelliană. Gaston, din *Călătorul fără bagaj* de același autor, își asumă o nouă personalitate pentru a scăpa de amintiri, asemeni lui Mattia Pascal. Eroina din *Sălbatica* se aseamănă, prin dorința arzătoare de sinceritate, cu Ersilia Drei.

Tema improvizației, pusă de Pirandello în discuție, va deveni, la rândul ei, unul dintre cele mai fertile subiecte pentru dramaturgii contemporani. Jack Gelber, în *The Connection* folosește ideea pirandelliană în chip de „centru motor” pentru acțiunile personajelor sale, iar spectacolul creat de Living Theatre pe acest text a introdus și în arta actorului cerințele pirandelliene. Matei Vișniec clădește eșafodajul dramatic al piesei de tinerețe *Bine mamă, dar ăștia povestesc în actu'doi, ce se-ntâmplă-n actu'ntâi* pe aceeași idee a improvizației și a relației cu publicul, care se găsește în *Astă seară se improvizează*. Rolul publicului (ca parte a sferei vitale) este determinat de idealismul artistic al lui Pirandello. Prin improvizație și participare, sfera publicului trebuie să „fuzioneze” cu sfera actorilor, devenind un ferment al unui teatru nou, avangardist, în care formele reflexive, împreună cu tema lui „a fi” și „a părea”, vehiculează un fel de poetică teatrală. Prin asta se afirmă intenția didactică a lui Pirandello – inexistentă la Schnitzler sau Genet – care experimentează forme artistice noi, în detrimentul celor vechi, fără a renunța la un mesaj care să exprime o concepție despre lume. Noile forme sunt aduse pe scenă și discutate. Din cauza acestei distanțări de joc (prin joc) se vorbește despre caracterul epic al teatrului pirandellian, un caracter epic care numai în aparență îl apropie de Brecht. John Willet, în *The Theatre of Bertolt Brecht*, amintește, alături de creațiile lui Meyerhold și de cele ale expresionismului german, montările pieselor lui Pirandello de către Max Reinhardt (acesta din urmă a pus în scenă, la Berlin, între 1924-1926, *Șase personaje în căutarea unui autor, Bucuria cinstei, Să-i îmbrăcăm pe cei goi*), subliniind importanța lor în crearea unei noi tipologii actoricești, bazată pe capacitatea actorului de a analiza cu răceală și luciditate propriile sentimente, de a-și vedea personajul cu sentimentul încercat în fața propriei imagini, reflectate într-o oglindă, tipologie care a contribuit în mod esențial la ideea „înstrăinării” actorului de rol. În toate acestea, noi putem vedea originile metodelor epice narrative ale lui Brecht și ale multora dintre ideile sale teoretice de mai târziu. Influența pirandelliană este evidentă în: *Un om este un om, Sfânta Ioana a abatoarelor* sau *Cele șapte păcate de moarte*. Brecht însă a pus un accent mai mare decât Pirandello pe problemele sociale și morale ridicate de schimbarea personalității sau chiar de asumarea unei alte personalități.

Erving Goffman, în cartea sa *Frame analysis*, susține că Pirandello a folosit trei forme teatrale în explorarea problemei mișcare *versus* fixitate, aparență *versus* realitate:

- în primul tip de teatru, „respectul tradițional pentru caracterele proiectate este susținut”. Acestei categorii îi aparțin piesele care urmează un format naturalist tradițional;

- în al doilea tip de teatru, „linia convențională interpret-personaj este atacată, dar atacul se oprește la muchia scenei”; în această categorie intră *Șase personaje...*

- celei de a treia categorii îi aparțin piesele în care Pirandello rupe bariera dintre public și scenă, cum ar fi *Astă seară se improvizează* sau *Uriașii munților*.

Relația dintre actor și personaj devine temă principală și pentru Michel de Ghelderode, la care putem observa influența pirandelliană, de exemplu, în opera *Moartea Doctorului Faust*. Regăsim în această operă ambiguitatea personajului actorului și un telescopaj al epocilor, care pune în lumină o reliefare singulară a piesei. Fascinat de personajul actorului aflat în spatele rolului (ca și în psihodramă, regăsim și aici balansul dintre joc și realitatea terapeutică), Ghelderode va folosi această ambiguitate și în piesele sale viitoare, cum ar fi *Trei actori, o dramă* și *Ieșirea actorului*. Renatus din *Ieșirea actorului* este rudă cu actorul profan al lui Pirandello, cu cel sacru al lui Genet și, nu în ultimul rând, cu cel absurd al lui Camus. Este, însă, adevărat că Ghelderode, în pofida observațiilor criticilor literari, se dezice de Pirandello, susținând că dramaturgia pirandelliană se sprijină pe forța spiritului, pe când dramaturgia sa pune în evidență ceea ce el numește „la primauté de l’instinct”.

Putem urmări influența pirandelliană și în operele lui Peter Weiss (*Persecutarea și asasinarea lui Jean-Paul Marat, reprezentată de grupul teatral al ospiciului din Charenton sub conducerea domnului de Sade*), Günter Grass (*Plebeii repetă răscoala*), W. Hildesheimer din Germania, A. Kopit, J. Gelber, E. Albee din Statele Unite, Max Frisch și F. Dürrenmatt din Elveția sau J. Saunders, H. Pinter (*Amantul, Îngrijitorul*) sau Tom Stoppard (*Rosencrantz și Guildenstern sunt morți*) din Marea Britanie, Pedrolo din Spania etc. Scrierile americanului Edward Albee, *Zoo Story*, *Visul American* sau *Cui i-e frică de Virginia Woolf*, conțin deja elemente comune lui Pirandello și Moreno. Tehnica „teatrului în teatru” se traduce aici în metateatru, în „jocul în joc”. Întâlnim personaje care – ca și în psihodramă sau ca și la Pirandello – se folosesc de jocul de rol pentru a putea explora abisul psihicului uman, ca în cazul piesei *Cui e frică de Virginia Woolf*. Aceleași elemente se regăsesc în piesa *Îngrijitorul* de Harold Pinter. Cele trei personaje (Ashton, Davies și Mike) pot fi considerate trei fațete, trei roluri ale unei singure personalități sau ca trei ipostaze diferite ale Sinelui, aflate în căutarea unui Sine transpersonal. Ashton și Mike sunt roluri create și definite

de relațiile din cadrul unei familii. Nevoia de a desemna un super-ego numit *îngrijitor* este, de fapt, tema centrală a piesei. Rolul de *îngrijitor* ar ajuta la aplanarea conflictului dintre elementele fundamentale ale personalității. Ca și în *Șase personaje...* caracterele din *Îngrijitorul* sunt în căutarea cuiva care să corespundă și să-și asume rolul Sinelui transpersonal. Crearea și întărirea acestui Sine (meta-rolul) este și scopul terapeutic al psihodramei. Putem vedea în acordarea premiului Nobel pentru literatură pe anul 2005 lui Harold Pinter și o recunoaștere a influenței lui Pirandello asupra literaturii dramatice contemporane. Este, de fapt, o dovadă a actualității reformei structurale și ideologice înfăptuite de Pirandello pe tărâmul dramei.

Contribuția lui Pirandello la evoluția fenomenului teatral a fost evidențiată de mai mulți critici literari. Francisc Fergusson susține că Shaw, ca artist teatral, a avut sentimentul unor lucruri pe care Pirandello le-a înfăptuit. Raymond Williams subliniază că, odată cu înaintarea în teatru a celor șase personaje în căutarea unui autor, prezumția centrală a obiceiului naturalist a fost brusc realizată și, în sfârșit, chestionată. Oscar Budel vede originalitatea lui Pirandello în faptul că a impus artei teatrale în sine principiile descompunerii analitice, pe care Ibsen s-a mulțumit să le aplice psihologiei umane. Pentru Martin Esslin, Pirandello este responsabil, mai mult decât oricare alt autor dramatic, de revoluția ce a avut loc în atitudinea omului față de lume, revoluție comparabilă cu aceea înfăptuită de descoperirile lui Einstein. Eric Bentley susține că, indiferent dacă suntem sau nu convinși de viziunea lui Pirandello asupra lucrurilor, indiferent dacă – odată cu trecerea anilor – filosofia sa, ca atare, va reține sau nu interesul, ea a creat o imagine vie care nu va muri niciodată – imaginea omului și a vieții ca joc al interpretării de rol.

Cubismul a fost și el de multe ori menționat în legătură cu teatrul lui Pirandello, o comparație perspicace, având în vedere că ne dă o imagine vizuală a fragmentării pirandelliene a individului.

Dar, poate, cea mai clară influență o putem observa la scriitorii italieni. Rosso di San Secondo este printre primii autori formați în același mediu socio-politic ca și Pirandello. Personajul Il nero della Zolfara din *La bella addormentata* (*Frumoasa adormită*) amintește, prin abilitatea de a înțelege și a sprijini spiritul feminin, de Liola. Massimo Bontempelli se înrudește cu Pirandello prin acel sentiment al existenței inutile pe care dramaturgul îl definește ca „pena di vivere cosi”. Eduardo de Filippo se recunoaște deja, în mod deschis, elev al marelui dramaturg. Nevoia de autoiluzionare pirandelliană capătă la el interesante accente lirico-comice în *Questi fantasmi* (*Aceste fantasme*), iar Filumena Marturano se dovedește a fi o eroină cu trăsături ce o fac asemănătoare personajelor lui Pirandello, Evelina Morli sau Anna Luna.

Pirandello, copleșit de ridicolul realității, a luptat pentru a crea o impresie a absurdului prin revoluționarea tehnicii dramatice: teatrul în teatru, folosirea dublului, mintea autorului în piesă, nuditatea scenei, folosirea multiplă a spațiului și fragmentarea timpului, prezentarea diferitelor etape ale procesului de creație, gradul forței vitale din cadrul unui personaj care îl delimitează de alt personaj și folosirea verbalității care nu ajunge niciodată la adresant deoarece nu poartă nici un fel de mesaj.

Reprezentanții teatrului absurd, la rândul lor, au preluat teme pirandelliene. Ionescu, în *Improvizație la Alma*, Beckett, în *Așteptându-l pe Godot*, au dezvoltat ideea de „joc în joc”, preluând și ideea pieselor auto-tematice în care conținutul se elaborează numai mulțumită raportului cu alte texte sau prin raportul cu propriul autor. Strategia narcisistă a lui Ionescu, care îl determină să se pună pe el însuși în rolul protagonistului în *Improvizație la Alma*, provine, de fapt, de la Pirandello, care recurge la aceeași strategie în *Astă seară se improvizează*. Ca și la Pirandello, structura „jocului în joc” la Ionescu, cu multiplele nivele de reflexie și complicatul sistem de „conținut în conținut”, se afirmă ca un excelent mediator al confruntării critice cu tradiția teatrului dialectic: „...a fost din experimentul său cel mai îndrăzneț, materializarea emanației unei lumi interioare a autorului în *Șase personaje*, de unde s-a ivit teatrul absurdului. Marea parte a acestui teatru poate fi văzută ca o serie de dramatizări a unei realități interne: visele, fanteziile și conflictele interne ale autorului. La un nivel mai adânc, scriitorii absurdului îl urmează pe Pirandello în a face din prezentarea și explorarea problemei identității umane tema centrală a dramei lor”⁶.

În afara literaturii dramatice, putem urmări influența pirandelliană și în lumea esteticii și filosofiei. Teoria pirandelliană „a formei” se regăsește în centrul problematicii estetice contemporane, antiromantică și antiideală, începând de la doctrina „formativității” a lui Luigi Pareyson și până la conceptul „existenței semantice pentru sine” a lui Galvano Della Volpe. În opinia lui Gramsci, marea semnificație culturală a lui Pirandello stă în faptul de a fi depășit conștient (prin „conștiința critică”) „dialecticitatea”.

Trebuie să menționăm și aportul pe care Pirandello l-a avut la dezvoltarea psihodramei. Relația Pirandello-psihodramă este o relație vie, în care influențele au fost reciproce. Pirandello, cu teatrul său de măști și reflexe care explorează profunzimile telescopice ale identității și care repune în discuție noțiunea de barieră între scenă și sală, între ficțiune și realitate, ne amintește de climatul psihodramatic în naturala sa imprezibilitate, dramaturgul sicilian părând să utilizeze înseși resursele și instrumentele arsenalului psihodramatic. În ultimi ani de viață, Pirandello afirma că dacă Nietzsche susține că Grecii au ridicat statui albe împotriva haosului întunecat pentru a-l ascunde, el le va dărâma pentru a revela acest haos.

⁶ Martin Esslin, *A Hole Torn in a Paper Sky: Pirandello and Modern Drama*, în John Louis DiGaetani, *A Companion to Pirandello Studies*, New York, Greenwood Press, 1991, p. 265.

La rândul său, psihodrama, prin metoda lui „a doua oară” și a „surplusului de realitate”, încearcă o reconstruire (acel *construiri* pirandellian) a unui rol social afectat. Influențele pirandelliene asupra teatrului lui Genet (unde, în *Negrii*, sunt folosite inteligent toate resursele psihodramei), teatrului lui Samuel Beckett, al lui Eugène Ionesco (unde limbajul personajelor se aseamănă cu limbajul schizofrenilor), al lui Rolf Hochhuth sau al lui Peter Weiss, ca și influența avută asupra tentativelor de reînnoire a limbajului teatral îndeplinite de Peter Brook în Marea Britanie, Jerzy Grotowski în Polonia, la Teatrul Laborator de la Wrocław, de Living Theatre în Statele Unite, sau de Patrice Chéreau în Franța, au constituit, de fapt, o punte între teatrul modern și psihodramă.

În ceea ce privește literatura română, este interesant de menționat paralelismul dintre apariția personajului Doamna Abracadabrantă din *Începem* de I.L. Caragiale și *Madama Pace* din *Șase personaje...* de Pirandello. Deși la distanță de 12 ani una de alta, este frapantă asemănarea modului de creație a personajelor. Trebuie să amintim, în continuare, de influența studiului lui G. Călinescu, *Pirandello și pirandellismul*, apărut în numărul din ianuarie 1924 al revistei *Roma*, studiu care a înlesnit apropierea publicului român de lucrările lui Luigi Pirandello. În sens contrar a funcționat studiul din 1933 al lui Camil Petrescu, *Pirandello și Bernard Shaw*, inserat în volumul *Teze și antiteze*. Concepția realistă despre personajul dramatic l-a făcut pe Camil Petrescu un inamic înfocat al construcției personajului pirandellian. Un alt autor la care putem regăsi influențe pirandelliene este Mircea Eliade, reflectate în scrieri precum *Uniforme de general*, *Incognito la Buchenwald*, *Adio*. Prin proza fantastică, Eliade încearcă să descifreze aceeași relație mistică dintre real și imaginar, dintre Viață și Formă, atât de specifică creației pirandelliene. Spectacolul teatral este văzut de Eliade ca o formă de revelație și de exercițiu spiritual. El vorbește, în multe dintre povestirile sale fantastice, despre evadarea în jocul actoricesc sau spectacol, în concepția sa actorul fiind liber, dar nu în mod absolut. Limita sa este că nu poate să „se roage” și să „blesteme”, adică nu poate trăi individual (*Adio*).

În teatrul românesc contemporan, lucrările lui Marin Sorescu (*Iona*), Horia Lovinescu (*Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă*), Matei Vișniec (*Adio, mamă.*) sau mai tinerii Vlad Zografi (*Petru sau petele din soare*), Horia Gârbea (*Pescărușul din livada de vișini*) poartă asupra lor amprentele dramaturgiei pirandelliene.

În teatrul contemporan suntem martorii unei reînțoarceri la text (după numeroasele experimente teatrale născute și din laboratorul de idei al lui Pirandello), o reînțoarcere care pune și problema re-teatralizării actului teatral. Asistăm la o expansiune a teatrului „artistic” prezentă la Strehler, Chéreau, Stein, am putea chiar spune la o regăsire a autorului de către personajele sale, concomitent cu expansiunea teatrului alternativ, bazat pe căutările în direcția

creării unui text cât mai aproape de realitate, până la notarea unor dialoguri ale unor persoane reale ce aparțin unor pături sociale diferite. Influența pirandelliană poate fi demonstrată în ambele direcții. În teatrul de artă, problema oglindirii și funcția artei actorului sunt rediscutate, reflectând parcă ideile din *Uriașii munților*, pe când în teatrul alternativ asistăm la o încercare de a pune semn de egalitate între rolul din spectacol și rolul social jucat de o persoană cu titlul de actor. În mod paradoxal, asistăm la un reviriment al teatrului de re-reprezentare cu trăsături formaliste. Generații de tineri actori încearcă, printr-un text naturalist, deseori obscen, să întărească trăsăturile unei măști pe care sunt conștienți că nu o pot distruge, dar față de care doresc măcar să aibă satisfacția unei poziții cinice. Acel element de grotesc, care a fost pus adeseori în discuție în legătură cu opera dramaturgului italian, trăiește azi o adevărată renaștere în arta actorului.

Teatrul lui Pirandello semnifică ruptura cu tradiția și deschiderea unor noi metodologii și tehnici reformatoare. El ar vrea să demonstreze, în operele sale, că mai adevărată decât realitatea nu poate fi decât arta. În cele peste patruzeci de comedii pe care le-a scris într-un interval cronologic de douăzeci și cinci de ani tendința este de îndepărtare de tot ce înseamnă convenție scenică, reprezentare caracterologică, răsturnând situații și sfărâmând închiderile formelor și normelor conformiste, introducând dialectica și logica unui nou teritoriu de investigare, dincolo de aparențe și măști.

Aceste tehnici folosite de Pirandello, care vor deveni părți ale aparatului creativ al suprarealiștilor, sunt:

- polaritatea, adică prezentarea a două elemente fundamentale opuse, prin însăși natura lor, cum ar fi Henric al IV-lea, care se confruntă cu vizitatorii în limbaj, gânduri, spațiu și timp;

- prin utilizarea polarității și a ambiguității, Pirandello creează o puternică juxtapunere pentru a șoca spectatorul sau cititorul;

- folosirea noțiunii de „dublu”, fiecare personaj are două sau mai multe aspecte opuse. Definiția teatrului, în viziunea lui Pirandello – care este o combinație a aspectelor tragice și comice ale realității date – este legată de această noțiune de dublu.

- colajul, adică prezentarea de scene, personaje, perioade istorice și evenimente din trecut, pentru a crea o perspectivă caleidoscopică a realității.

Așa cum susține și Susan Bassnet, Pirandello a aparținut unui timp al de-structurării, unei lumi a cubismului și Dada-ului, unei lumi în care ordinea ideală a încetat să mai fie preocuparea artei. Imaginea ordinii ideale a fost substituită, de către arta începutului de secol XX, cu imaginea fragmentării, cu un tot unitar spart în miriade de particule, cu o imagine care oglindește parcă divizarea atomului și teoria relativității din lumea științifică.

BIBLIOGRAFIE

1. Aristotel, *Poetica*, studiu introductiv, traducere și comentarii de D. M. Pippidi, București, Ed. Academiei Române, 1965.
2. Artaud, Antonin, *Teatrul și dublul său*, Cluj, Editura Echinoc, 1997.
3. Balaci, Alexandru, *Luigi Pirandello*, București, Univers, 1986.
4. Bentley, Eric, *The Life of the Drama*, New York, Atheneum, 1967.
5. Bentley, Eric, *Thinking about the Playwright*, USA Northwestern University Press Evanston, 1987.
6. Berlogea, Ileana, *Pirandello*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967.
7. Bosetti, Gilbert, *Pirandello*, Paris-Montreal, Bordas, 1971.
8. Chaikin, Joseph, *The Presence of the Actor: Notes on The Open Theatre, Disguises, Acting, and Repression*, New York, Atheneum, 1972.
9. Chekhov, Michael, *On the Technique of Acting*, New York, Harper Perennial, 1991.
10. Clurman, Harold, *On directing*, New York, Collier Macmillan, 1972.
11. Cuddon, J. A., *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, London, Penguin, 1991.
12. de Castris, Arcangelo Leone, *O istorie a lui Pirandello*, București, Univers, 1976.
13. DiGaetani, John Louis, *A Companion to Pirandello Studies*, New York, Greenwood Press, 1991.
14. Donnellan, Declan, *Actorul și ținta – reguli și instrumente pentru jocul teatral*, trad. Saviana Stănescu și Ioana Ieronim, București, Unitext, 2006.
15. Eliade, Mircea, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, trad. Cezar Baltag, București, Univers Enciclopedic, 2000.
16. Eliade, Mircea, *Adio!*, din volumul *Pe strada Mântuleasa*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1991.
17. Gardair, Jean-Michel, *Pirandello. Fantasmes et logique du double*, Paris, Larousse, 1972 (collection « Themes et textes »).
18. Genot, Gerard, *Pirandello*, Paris, Seghers, 1970.
19. Giudice, Gaspare, *Luigi Pirandello*, Torino, UTET, 1963.
20. Goffman, Erving, *Viața cotidiană ca spectacol*, trad. Simona Drăgan și Laura Albușescu, București, comunicare.ro, 2003.
21. Grotowski, Jerzy, *Spre un teatru sărac*, Editura Unitext, București, 1998.
22. Grotowski, Jerzy, *Towards a Poor Theatre*, New York, NY, Simon & Schuster, 1968.
23. Guthke, Karl S., *Die Moderne Tragikomedie*, Vandenhoeck/Ruprecht, Gottingen, 1968.
24. Hodgson, John și Richards, Ernest, *Improvisation*, London, Methuen & Co Ltd., 1966.
25. Johnstone, Keith, *Impro-Improvizáció és a színház*, Tatabánya, Közművelődés Háza, 1993.
26. Lugnani, Lucio, *Pirandello. Letteratura e teatro*, Firenze, La Nuova Italia, 1970.

27. Meisner, Sanford & Longwell, Dennis, *Sanford Meisner on Acting*, New York, Vintage Books, 1987.
28. Pirandello, Luigi, *Maschere nude*, I-II., în *Opere*, IV-V, ediție îngrijită de Manlio Lo Vecchio-Musti, Milano, Mondadori, 1965.
29. Pirandello, Luigi, *Théâtre*, I-IX, versiunea franceză de Benjamin Crémieux, M.-N. Comnène, Camille Mallarmé și Louis Servicen, Paris, Editions Gallimard, 1950-1959.
30. Pirandello, Luigi, *Teatru*, studiu introductiv de Florian Potra, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967.
31. Pirandello, Luigi, *Uriașii munților*, trad. Florian Potra, București, Univers, 1971.
32. Pirandello, Luigi, *Il fu Mattia Pascal*, cons. și în trad. rom., *Răposatul Mattia Pascal*, trad. de Tașcu Gheorghiu, București, Editura pentru Literatură Universală, 1968.
33. Pirandello, Luigi, *Uno, nessuno e centomila*, cons. în trad. rom., *Unul, nici unul și o sută de mii*, trad. Tudor Moise, București, Humanitas, 2004.
34. Pirandello, Luigi, *La tragedia d'un personaggio*, cons. și în trad. rom., în volumul *Șalul negru*, trad. Alexandru Balaci, București, EPLU, 1966.
35. Pirandello, Luigi, *L'Umorismo*, în vol. *Saggi, poesie e scritti vari*, ed. îngr. de Manlio Lo Vecchio-Musti, Milano, Mondadori, 1960. Consultat și în traducere engleză, *On Umor*, trad. Antonio Illiano și Daniel P. Testa, The University of North Carolina Press și în trad. fr., în vol. Luigi Pirandello, *Ecrits sur le théâtre et la littérature*; trad. de Georges Piroué, Paris, Denoel-Gonthier, 1968. Eseul este tradus parțial de Florian Potra și înglobat în studiul său introductiv la vol. *Teatru*, ed. cit., pp. 14-18.
36. Sarlos, Robert Karoly, *Jig Cook and the Provincetown Players – Theatre in ferment*, The University of Massachusetts Press, 1981.
37. Scheifelle, Eberhard, *The Theatre of Truth: Psychodrama, Spontaneity and Improvisation; The Theatrical Theories and Influences of Jacob Levy Moreno*, University of California at Berkeley, Dissertation, 1995.
38. Schmeling, Manfred, *Metathéâtre et intertexte – aspects du théâtre dans le théâtre*, Paris, Lettre Modernes, 1982.
39. Tilgher, Adriano, *Studi sul teatro contemporaneo*, Roma, Libreria di scienze e Lettere, 1923.
40. Voinescu, Alice, *Aspecte din teatrul contemporan*, București, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1941.
41. *** *Pirandello e il teatro dei problemi*, Roma, Edizioni Cremonese, 1975 (a cura di Fernando Balestra). Paragraful *Persona e personaggio*, pp. 56-61.

TEATRALITATEA CA DIMENSIUNE *SINE QUA NON* ÎN EPICA LUI ION D. SÎRBU

EUGEN WOHL*

ABSTRACT. Theatricality as *sine qua non* Dimension in Ion D. Sîrbu's Fiction.

The paper focuses on the literary and dramatic works of Ion D. Sîrbu, one of the most important Romanian writers of the 20th Century, discussing the inverted relationship between *literarity* and *theatricality* in his plays and children's novels. The essay tries to show that, for Sîrbu, the transferring of theatrical elements in his epic works and of literary elements in his plays is not *an accident*, but part of an elaborated strategy to preserve unaltered the essence of theatre in the troubled times of the communist dictatorship.

Omul și teatrul vieții

Cu câtă indulgență ar trebui astăzi privită opera unui scriitor care a aparținut unei epoci atât de dureroase din istoria noastră, cum a fost cea comunistă? În ce măsură includerea lui în canonul literaturii se datorează unei reale valori literare și nu unei reabilitări tardive din partea unei societăți care se grăbește acum să strângă pe rafturile bibliotecilor mărturiile ale unui *atunci* care devine din ce mai îndepărtat de realitățile contemporane? Și mai presus de orice, cât de valoroasă ar fi fost opera unui astfel de scriitor în absența opresiunilor impuse de regimul politic?

I.D. Sîrbu este unul dintre scriitorii față de a cărui operă aceste întrebări sunt, astăzi, o necesitate. Trăind o viață întreagă dedicată scrisului și murind (cu foarte puțin timp înainte de revoluția din decembrie 1989) convins că marea lui operă nu va ajunge niciodată publicată, el se conturează ca un scriitor fascinant, înzestrat cu harul „simțului enorm și văzului monstruos” caragialian. Asemenea lui Caragiale, Sîrbu *suferă* românește, intuiește „drama dindărătul comediei” umane, respiră substanța românismului și o transpune cu o luciditate ironică. „Mi-a plăcut, mărturisesc, în unele momente de grav

* **Eugen Wohl** is a young theatre critic (IATC member) whose professional activities include collaborations with several cultural publications, translation of contemporary plays from English to Romanian and development of a theatre programme for children in the rural areas. He has a BA degree in English and Romanian literature and language, a BA and a MA in Theatre Studies, both at Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca.

recul filosofic, să afirm că *valoarea* sub care mi-am consumat tinerețile și bătrânețea (maturitatea nu am apucat-o!) nu a fost nici comicul, nici dramaticul, ci *ridicolul*, o formă contemporană și nord-românească a tragicului cariagialesc.”¹

Putem, doar prin aceste câteva prime observații, să dezvoltăm un silogism drept răspuns la prima din întrebările de mai sus: 1) Opera lui Caragiale are o valoare universală care transcende contextul socio-politic care a generat-o; 2) Opera literară a lui I. D. Sîrbu egalează valoric „portretul-oglină” al românilor realizat de Caragiale în opera sa; 3) Opera lui I.D. Sîrbu reușește să transgreseze contextul socio-politic care a generat-o.

Omul I. D. Sîrbu are o soartă fabuloasă, este un veritabil om „supt vremi” pe care nimic din tumultul timpului său nu pare să-l ocolească. Acesta se plasează în postura veșnicului neofit, așteaptă în orice clipă o nouă „lecție” din partea destinului și încearcă neîncetat să profite de pe urma celor trecute. Un „actor” pe scena mare a vieții, în așteptarea unei noi situații dramatice.

La un bilanț, va recunoaște singur că „orice așa-zisă autobiografie este în fond o simplă formalitate istorică, un alt mod de a prelucra trecutul (memorie, amintire, literatură), pretext, sentimental sau moral, *cum ira et cum studio*, diferite drame, anecdote, comedii”².

Raporturile sale cu *dramaticul*, cu *teatralitatea*, transcend evidentele sale legături cu lumea scenei românești în calitate de dramaturg și secretar literar al teatrului craiovean, putând fi regăsite în întreaga sa operă literară, fie că e vorba de ficțiune sau de scrierile memorialistice. „Bufonul” Cercului de la Sibiu, cel care-l făcea pe Blaga să râdă în momentele sale de maximă disperare, sancționează lucid marea „scenă” a lumii de pe poziția asumată a unui „actor” al ei. Nu putem vorbi despre *detașare ironică* în cazul scrierilor lui Sîrbu, deoarece destinul său și destinul lumii sale se intercalează până la suprapunere. Teatralitatea devine nu o formă de a depista *personajii* și de a izola situații dramatice, ci o dimensiune ontologică a ființei în lume. „A nu te lua pe tine prea în serios” nu este, în acest caz, o formă de cinism, ci mai degrabă o paradigmă a supraviețuirii care împiedică instalarea paroxismului.

Motivul baroc al „lumii ca teatru” devine, în opera sa, „teatrul ca lume,” având conștiința clară că „teatrul este una din cele mai subtile școli ale realității, o școală prin care fiecare din noi avem ocazia comodă de a ne vedea dedublați, analizați și lămuiriți în ceea ce e mai esențial în ființa noastră. Un om care nu are niciodată o oglindă nu se vede pe sine niciodată”³.

¹ Sîrbu, Ion D., *În loc de autobiografie*, în volumul *Atlet al mizeriei*, Ed. Fundației Culturale „I. D. Sîrbu”, Petroșani, 1994, p. 63.

² Sîrbu, Ion D., *op. cit.*, p. 62.

³ Sîrbu, Ion D., *Invitație la teatru* în volumul *Între Scylla și Carybda*, Ed. Fundației Culturale „I. D. Sîrbu”, Petroșani, 1996, p. 5.

„Gary”, alter ego-ul dramatic al insului social I.D. Sîrbu, este conștient de statutul său de personaj al scenei universale, la fel de conștient de rolul pe care trebuie să-l ducă la îndeplinire, să-l „interpreteze,” precum și de tragi-comicul situațiilor de viață, iar scrierile sale, teatru, epică și memorialistică, sustrag această esență dramatică și o redau prin forța scrisului. Scrierile sale mustesc de teatralitate, dimensiunea orală a scriiturii în cazul romanelor și povestirilor fiind impresionantă. Un exemplu dintr-o scrisoare către Eta Boeriu din 16 iulie 1974 este evocator în acest sens: „Să încep cu prima și cea mai amuzantă din Comediile dell' Anti-Arte, pe care le-am jucat (eu fiind când stupidul Arlecchino, ce se crede Scaramuccia, când un Pantalone ce se crede Dottore)”⁴.

Mutații paradoxale: Literaritatea dramei. O stratagemă a anti-teatralității

Ne aflăm în fața unui scriitor pentru care teatralitatea este esența vieții, dar a cărui carieră de dramaturg pare să contrazică o întreagă filosofie de viață axată pe autenticitatea, spontaneitatea și naturalețea dialogului viu dintre oameni, precum și pe sacralitatea umanului dindărătul banalului existenței.

Deși a fost un autor dramatic prolific (a scris peste cincisprezece piese, comedii și drame, mare parte dintre ele fiind jucate pe scenele românești, unele traduse în limbi străine și câteva, puține la număr, adaptate pentru televiziune) căruia i s-au publicat trei antologii de piese în timpul vieții - *Teatru* (1967), volum ce cuprinde dramele *Arca bunei speranțe*, *Frunze care ard*, *A doua față a medaliei*, *Amurgul acela violet*; *Arca bunei speranțe. Teatru comentat* (1982) și *Bieții comediantii* (1987), cuprinzând comedii *Bieții comediantii*, *Sîmbăta amăgirilor*, *Catrafusele*, *Legenda naiului*, *Dacia-1301* și *Plautus și fanfaronii* - dramaturgia lui Sîrbu intră după 1989 într-un con de umbră.

Memoria literară îl va ține minte pentru superbele sale mostre de luciditate îmbinată cu un umor tragic din scrierile postume (*Adio, Europa!*, *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal*, precum și corespondența sa abundentă). Și asupra acestei „ignorante” literaturi dramatice ne vom opri în cele ce urmează, nu pentru a reabilita un dramaturg cu privire la opera căruia critica de specialitate s-a pronunțat deja nefavorabil, ci pentru a încerca să înțelegem discrepanța dintre omul de teatru și de litere, modern și lucid, care a fost Ion D. Sîrbu, și proiectele sale dramatice. În aparență, ne aflăm în fața unui dramaturg lipsit de talent, care pare incapabil să-și ducă la îndeplinire proiectele. De altfel, el însuși va afirma într-o scrisoare către Ion Negoitescu: „eu nu am avut niciodată talent, a trebuit să suplinesc acest dar al Zeilor, printr-o imensă, teribilă, niciodată terminată suferință fizică și morală”⁵.

⁴ Sîrbu, Ion D., *Scrisori către bunul Dumnezeu*, ed. Apostrof, Cluj Napoca, 1998, p. 37.

⁵ Sîrbu, Ion. D., *Traversarea cortinei. Corespondență cu Virgil Nemoianu, Ion Negoitescu și Mariana Șora*, Editura de Vest, Timișoara, 1994, pp. 74-75.

Ceea ce surprinde cititorul modern care intră în contact cu piesele sale de teatru – mă refer la cititorul familiarizat, mai întâi, cu scrierile sale memorialistice – este gravitatea „clasică” cu care autorul alege să trateze subiecte prezentate detașat și ironic în *Jurnal*, gravitate dublată de supradimensionări metaforice, care apropie aceste texte de genul epic și i-au determinat pe critici să intuiască o anumită „stângăcie” în scriitura dramatică a lui Sîrbu. Citite acum, dar și atunci, aceste texte îți lasă sentimentul că abundența textuală pare să sufocă orice urmă de reprezentabilitate, că sunt *text fără teatru*, ca să-l parafrazez pe Barthes, pe scurt că sunt lipsite de *teatralitate*, fiind mai degrabă destinate lecturii, decât reprezentării. Or, acest lucru, venind din partea unui autor pentru care teatrul înseamnă însăși viața, trebuie analizat cu prudență, trebuie cercetat dincolo de aparențe, pentru a depista cauzele acestei *anti-teatralități* care respiră din piesele lui Sîrbu.

Primul lucru care trebuie luat în considerare este faptul că autorul nu era străin de „minusurile teatrale” ale textelor sale, anticipând reacțiile criticilor săi. El va recunoaște că, „prin modalitatea de construcție, prin clasicismul oarecum convențional al scrisului, aceste piese ale mele aparțin, pe undeva, banalului, prăfuitului secol XIX”⁶.

Într-o scrisoare adresată lui Ion Negoïtescu, Sîrbu face următoarea afirmație menită să întărească convingerea faptului că întreprinderile sale dramatice îmbracă în mod conștient veșminte literare: „Pentru mine, piesele mele reprezintă faza dramatică a ridicului mele existențe: unul din mijloacele prin care am luptat pentru viață și libertate, dar aici, în condițiile speciale ale teatrului din țara noastră, într-o epocă anume, a foarte specialei noastre istorii. Ambiția mea a fost să opun pieselor de propagandă și agitație, în forma clasic-realistă, câteva texte scrise cu suferința lucidă a adevărului; vroiam să fiu în fiecare clipă periculos, și am acceptat să fiu neconformist, dar nu în forma scriiturii, ci în mijloacele și în scopurile morale și politice”⁷.

Putem, deci, intui îndărătul scriiturii sîrbiene, o formă de rezistență asumată împotriva unei normări exagerate și grotesci, împotriva „condițiilor speciale ale teatrului din țara noastră”, o formă de a-și păstra nealterată libertatea de expresie, prin prezentarea unui program *anti-teatral* (în contextul teatrului din epocă). Această *anti-teatralitate*, departe de a fi o formă conservatoare de respingere a tendințelor contemporane, „nu trebuie înțeleasă ca o despărțire de teatru, ci ca un proces care este dependent de ceea ce neagă și față de care rămâne, în consecință, legat. Chiar și cele mai virulente forme de *anti-teatralism* modernist se hrănesc din teatru și îl țin aproape”⁸.

⁶ Sîrbu, Ion D., *În loc de autobiografie...*, p. 76.

⁷ Sîrbu, Ion D., *Traversarea cortinei...*, pp. 186-187.

⁸ Puchner, Martin, *The Invention of Theatricality în Stage Fright: Modernism, Anti-theatricality, Drama*, John Hopkins University Press, Baltimore and London, 2001, p. 6, fragmente disponibile la www.books.google.com (trad. n.).

Teoriile edificate de cercetătorul britanic Martin Puchner cu privire la ceea ce el numește *anti-teatralitate* ne vor ajuta în a analiza opera dramatică a lui Ion D. Sîrbu și raporturile sale cu scena contemporană și rigorile teatrale ale acesteia. „Dacă există, așa cum sugerează Marinetti, «teatralitate fără teatru», atunci există și un «teatru fără teatralitate»”⁹. Astfel, piesele lui Sîrbu nu trebuie privite și analizate decât drept ceea ce sunt, adică drept texte dramatice care se încadrează în categoria distinctă a textelor de rezistență față de o *teatralitate* care contravine intențiilor auctoriale.

În privința categoriei în care acestea ar putea fi încadrate, Puchner oferă modelul *dramelor de budoar moderniste* („closet dramas”) care ar fi, din punctul său de vedere, „un grup de texte marcate direct de rezistența modernistă față de teatru”.

Dramele de budoar sunt piese care nu sunt destinate unor reprezentații scenice, ci lecturii individuale sau în fața unui grup restrâns de spectatori. Acest gen de piese nu ține cont de rigorile scenei, având de obicei o acțiune sumară, dar un bogat conținut filosofic. Dialogurile platoniciene, de pildă, sau *Faust* al lui Goethe sunt exemple de astfel de piese destinate în primul rând lecturii și a căror reprezentare scenică s-a produs ulterior, prin „redescoperirea” acestora de către anumiți regizori¹⁰.

Statutul privilegiat al acestor *closet dramas* constă în faptul că ele „nu interesează nici studiile teatrale (și ale spectacolului), ostile textului literar, nici studiile literare, neinteresate de teatral (chiar dacă valoarea teatrului este pusă între paranteze)”¹¹.

Putem include, oare, piesele lui Ion D. Sîrbu în categoria acestor *buchdramas*? Răspunsul ni-l oferă autorul însuși: „teatrul a murit, doar regizorii i-au supraviețuit. Deși sunt reprezentat, n-aș putea să-ți spun în urma căror mutații dialectice, tot mai mult mă conving că forma cea mai subtilă, profundă, totală de «reprezentare» este **lectura**. Îmi visez piesele citite – nici măcar cu voce tare. Citite și imaginate. Eingefüllt. De câte ori mi se pune în scenă un text, sufăr ca un tată idiot, tremurând când fiul său recită, sau când frumoasa sa fiică este cerută în căsătorie de un imberb zootehnician”¹²; sau, în alt loc: „aș dori ca criticii mei să înțeleagă măcar efortul meu teoretic de a încerca să reabilitez **genul dramatic ca gen literar, beletristic**. În general, textele teatrale sunt considerate pre-texte de spectacol teatral, ele sunt judecate după o premieră, din sală. Aici textul tău a trecut prin genialitatea malignă sau benignă a unui regizor (care te-a «descifrat», care te-a reinterpretat, te-a «procustiat», cum se

⁹ *Ibidem.*, p. 7.

¹⁰ Pentru o descriere detaliată a dramei de budoar vezi www.wikipedia.org (n. n.).

¹¹ Puchner, Martin, *op. cit.*, p. 12.

¹² Sîrbu, Ion D., *Traversarea cortinei...*, p. 35.

zice în teatru), apoi vin actorii cu modul lor fericit sau nefericit de «a te citi», apoi e decorul, publicul, momentul politic al hic et nunc-ului etc. (...) eu aş dori să fiu citit de cei care citesc poezie și proză și criticat de cei care știu ce e literatura. Sau să mă citească istoricii, dascălii, oamenii de bine, chiar dacă nu se duc prea des la teatru”¹³.

De ce ar opta un om care și-a petrecut mare parte din activitatea profesională într-un teatru (Teatrul Național din Craiova) pentru o astfel de formulă dramatică?

Poate pentru că *teatralitatea* timpului său este nefavorabilă reprezentării, fiind marcată, cum ironic subliniază autorul, „de momentul politic al hic et nunc-ului”, iar această formulă este capabilă „să-și folosească eliberarea de normativitatea teatrului pentru a crea lumi caracterizate de forme variate de ambiguitate și abatere (...) un teatru care se revoltă împotriva constrângerilor mimetice ale scenei și acțiunii dramatice”¹⁴.

Aceste *drame de budoar* refuză teatralitatea, fie din rațiuni estetice, cum este cazul „dramaturgilor” investigați de Puchner (Mallarmé, Stein, Joyce), fie pentru că teatralitatea timpului în care apar depășește periculos granițele artistice. Iar în această categorie va intra I. D. Sîrbu. Totuși, indiferent de rațiunile care au motivat opțiunea, aceste opere sunt legate prin trăsături comune.

Prima și cea mai importantă rămâne, cu riscul de a repeta o idee deja enunțată, refuzul *teatralității* (*anti-teatralitatea*) într-un timp care o ridică la statutul de categorie fundamentală a artei dramatice. Nu puține au fost vocile care, odată cu sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX, militează pentru autonomizarea genului dramatic în raport cu Literatura față de care se afla în raport de subordonare. „În cursul acestui secol numai, pozițiile manifestate față de «teatru ca literatură» sau, mai precis, față de importanța textului piesei de teatru în edificarea spectacolului scenic au fost, unele, vehemente, negând, altele, dimpotrivă, susținând relația «simetrică» între lumea piesei și lumea spectacolului.”¹⁵

Puchner la rândul lui atrage atenția asupra faptului că Evreinoff introduce termenul *teatralnost* (1927) aproape în același timp în care Roman Jakobson, prin al său *literaturnost* (1920), încearcă să înglobeze trăsăturile care determină un text să fie literar.

Din această *anti-teatralitate* care caracterizează tipul de texte de dramatice în care pot fi incluse și piesele sîrbiene derivă alte câteva trăsături specifice – „*literaritate, écriture, scriitoricitate* (writerliness)” – care „nu descriu doar condiția

¹³ *Ibidem*, p. 122.

¹⁴ Puchner, Martin, *op. cit.*, p. 18.

¹⁵ Popescu, Marian, *Drumul spre Ithaca. De la text la imaginea scenică*, Ed. Meridiane, București, 1990, p. 32.

literaturii, ci semnifică o alegere a literaturii în detrimentul teatrului. Din perspectiva dramei de budoar, valorizarea literarității poate fi înțeleasă ca o reacție împotriva reprezentației teatrale”, scopul lor fiind să educe „un public de cititori”¹⁶.

Vorbind despre tendințele din spectacologia contemporană, Sîrbu, cu ironia acidă care l-a caracterizat, precizează: „După ce a trecut nebunia cu regiile de tot felul, moda eros, caca, nud, cruzime, polibrecht, urlet, schizo etc., mai nou, în Anglia, a apărut o formulă nouă de regie: schimbarea sexului personajelor. Hamlet e fetiță, Lear e babă, lady Macbeth e bărbată etc. Mă îngrozesc. Nu e departe timpul (regizorii, spre deosebire de dirijori care sunt ca atare), nu este, cum îți spun, exclus, ca peste câțiva ani întreg teatrul să se despartă în două: teatrul homo și teatrul-lesbi; îmi și văd piesele mele cu ciobani, preferate de unii din cauza oii, de alții din cauza «chestiei» măgarului...”¹⁷

Însă această „reacție împotriva reprezentației teatrale” nu este direcționată în cazul lui Sîrbu, cum de altfel anticipam, doar înspre tendințele regiei contemporane. „Revolta” sa are rădăcini mult mai puternice, înfipte în însăși natura societății care normează, ba chiar ghidează, manifestările *teatralității*, fie ele sociale sau estetice.

Sfârșitul celui de-al doilea război mondial (1939-1945) atrage după sine schimbări majore în toate sferile activității umane. Poate mai mult ca niciodată până în acest moment, politicul prevalează asupra tuturor celorlalte domenii de activitate. Departe de a fi o perioadă de relaxare, aceasta este epoca în care Europa va fi iremediabil despărțită, la masa tratatelor, de „cortina de fier”, ca simbol marcant al Războiului rece.

Războiul Rece s-a caracterizat prin maxime tensiuni între Est și Vest, determinate de perceperea reciprocă a unor intenții ostile din partea fiecărei părți implicate în alianțele politico-militare sau în blocurile politice.

În privința evoluției culturii din țările estice, aparatul de propagandă al partidelor comuniste din țările aflate în zona de influență a URSS avea ca principală țintă crearea unei imagini negative asupra „capitalismului și imperialismului” ca surse ale răului uman. În opoziție, mentalul social avea să-și contureze imaginea Occidentului asemeni unui „tărâm al făgăduinței”, un spațiu unde toate aspirațiile personale se pot împlini fără îngrădirea unui sistem totalitar. În interiorul blocului comunist aparatele de propagandă și de cenzură au acaparat viața culturală în ansamblul ei. În discursul adresat tinerilor scriitori din Uniunea sovietică, ministrul Andrei Jdanov, unul dintre principalii promotori ai culturii socialiste, trasează clar mărcile distinctive ale noii forme de expresie artistică:

¹⁶ Puchner, Martin, *op. cit.*, pp. 18-19.

¹⁷ Sîrbu, Ion D., *Traversarea cortinei...*, p. 122.

„În țara noastră, principalii eroi ai operelor literare sunt luptătorii vieții noi: muncitori și muncitoare, lucrători în colhozuri, membrii de Partid, administratori, ingineri, tineri activiști, pionieri. Acestea sunt tipurile fundamentale și eroii esențiali ai literaturii noastre sovietice. Entuziasmul și pasiunea eroică impregnează literatura noastră. Ea este optimistă, însă nu într-o manieră a instinctelor zoologice. Ea este optimistă în esență, deoarece este literatura clasei ascendente, a proletariatului, singura clasă progresistă, de avangardă. Forța literaturii noastre sovietice stă în faptul că ea servește o cauză nouă, cauza construirii socialismului.(...) Această metodă de a crea literatura și critica literară este ceea ce noi numim metoda realismului socialist”¹⁸.

Această metodă a realismului socialist va fi implementată, după separarea produsă de Războiul Rece, în toate statele aflate sub influența Uniunii sovietice¹⁹.

Purificarea impusă de cenzura drastică a Partidului s-a manifestat prin aspre pedepse aplicate dizidenților sau tuturor celor care nu îmbrățișau cauza „omului nou”. Sub acuze de complot împotriva securității statului, majoritatea intelectualilor de marcă au fost condamnați la ani grei de închisoare sau, nu arareori, la moarte. Majoritatea domeniilor culturale erau supuse unei cenzuri riguroase care, dincolo de orice determinări estetice, avea ca unic scop depistarea elementelor subliminale, defăimătoare la adresa partidului sau instigatoare la revoltă. Printr-un amplu proces de „remitizare”, imaginarul impus de noua direcție trebuia să-și găsească locul convenit în fiecare produs artistic. Cercetătorul Marian Popescu observă: „în țările comuniste se produc serii de fenomene care sunt originare de liniile de forță ale politicilor culturale și evoluția mecanismelor de propagandă, ideologice și ale cenzurii, ținând foarte tare cont de centrul Moscova. Din această cauză ele sunt, de regulă, pentru aceeași perioadă, fenomene identice”²⁰, însă atrage atenția asupra „*excepției poloneze*” de la regula uniformizării.

În privința artei teatrale, ne aflăm în fața unui aflux de dramaturgi subordonați ideologiei partidului ale căror texte dramatice, în marea lor majoritate lipsite de valoare estetică, acaparează scenele teatrelor trecute acum sub egida statului.

Cu toate acestea, dramaturgia originală în statele estice a fost totuși un fenomen de amploare. Nume precum Slawomir Mrozek sau Vaclav Hável devin consacrate pentru un teatru al dizidenței. „*Teatrul estului*, mai mult decât

¹⁸ Jdanov, A. A., *Discurs cu ocazia primului Congres al scriitorilor sovietici*, 17 August 1934, preluat în lb. fr. de pe *etoilerouge.chez.tiscali.fr/arts/jdanov1.pdf*.

¹⁹ O amplă analiză a impactului doctrinei jdanoviste în URSS este făcută de Sanda Cordoș în *Literatura între revoluție și reacțiune*, Ed. Apostrof, Cluj Napoca, ed. a II-a, pp. 71-86.

²⁰ Popescu, Marian, *Scenele teatrului românesc 1945-2004. De la cenzură la libertate*. Ed. Unitext, București, 2004, pp. 62-63.

romanul, putea să *parodieze parabolic* acest prezent inautentic îndopat cu un viitor inexistent.”²¹

La fel ca în celelalte țări est-europene, și pentru România trecerea sub sfera de influență sovietică a reprezentat un moment de cotitură a evoluției socio-culturale.

Tentativa de „sincronism european”, de aderare la „lumina culturală a Apusului”, dacă e să apelăm la termenii lovinescieni, va fi brusc stopată și înlocuită de un amplu proces de sovietizare. După instaurarea regimului comunist, cultura română va fi silită să urmeze o cale a aservirii ideologice și „să-și întoarcă fața de la Europa Occidentală, considerată – prin decrete și documente politice, de această dată – coruptă, putredă, bolnavă”²². Din acest motiv, „de abia atunci când i se taie legătura organică cu un model fertil al constructivității sale, atunci când i se prescriu curativele și dogmaticile directive leninisto-stalinisto-jdanoviste, creatorul român intră într-o acută stare de criză”²³.

Teatrul românesc va fi și el inevitabil supus procesului de sovietizare: „Anii celui de-al doilea război mondial au încheiat cea mai efervescentă perioadă din istoria teatrului românesc prin restrângerile materiale, restricțiile repertoriale și discriminările rasiale impuse pe atunci întregii culturi europene”²⁴. Este o perioadă în care se traduc și se reprezintă piese de propagandă sovietică și în care apar dramaturgi care au aderat la „linia dreaptă a partidului”: Aurel Branga, Lucia Demetrius, Horia Lovinescu sau Paul Everac.

O lucrare de specialitate din epocă oferă o imagine despre principiile structurale pe care literatura dramatică aservită politic trebuia să le urmeze: „Viziunea dramaturgilor contemporani s-a înnoit datorită însușirii concepției științifice despre lume și societate a partidului clasei muncitoare, concepția marxist-leninistă. (...) Aceasta este baza ideologică a dramaturgiei noastre noi, o dramaturgie care tinde spre reflectarea proceselor adânci ale societății, cu scopul influențării maselor de spectatori în sensul luptei pentru transformarea societății și făurirea unei societăți noi, socialiste. Drumul de la vechea la noua dramaturgie este în fapt drumul de la realismul critic la realismul socialist, de la reflectarea critică a unor aspecte ale societății la reflectarea concret istorică a realității în dezvoltarea ei revoluționară”²⁵. O altă lucrare a vremii consemnează că „piese și spectacole ca *Mielul turbat* de Aurel Branga (1954), *Citadela sfărâmată* de Horia Lovinescu (1955), *Ziaristii* de Alexandru Mirodan (1956),

²¹ Puiu, Dana, *Parodia în teatrul modern și postmodern*, Ed. Paralela 45, Pitești-București, 2002, p. 50.

²² Cordoș, Sanda, *Literatura între revoluție și reacțiune*, Ed. Apostrof, ed. a II-a, Cluj Napoca, 2002, cap. *De la constructivism la triumfalism*, p. 93.

²³ *Idem*. p. 93. De asemenea, pentru o amplă descriere a „crizismului”, vezi pp. 94-135.

²⁴ Vasiliu, Mihai, *Istoria teatrului românesc*, Ed. Didactică și pedagogică, Buc., 1995, p. 45.

²⁵ *Teatrul din România după 23 August 1944*, Ed. Acad. R. P. R., Buc., 1959, coord. Acad. G. Oprescu, p. 32.

Arborele genealogic de Lucia Demetrius (1957), *Ferestre deschise* de Paul Everac, *Secunda 58* de Dorel Dorian, *Îndrăzneala* de George Vlad (1962) reprezintă ieșiri din «patul lui Procust», din canoane rigide, aduc pe scenă adevăratul chip al omului contemporan – muncitor, intelectual, țaran – surprins în efortul lui nobil de a se construi pe sine, concomitent cu noua societate²⁶.

Etapa 1964-1989, este marcată la început de un relativ „dezgheț ideologic” (1964-1971), concretizat printr-un amplu proces de „derusificare” a instituțiilor publice și culturale, determinat de ruptura regimului Ceaușescu de influența sovietică directă. În plan politic, în Occident, România se bucură de o imagine pozitivă, aceea de „comunism cu față umană”, aspect ce determină și o relativă „detensionare” în plan cultural. Apar o nouă serie de opere dramatice marcate în sens pozitiv de această perioadă de relaxare a sistemului politic. „Marin Sorescu, Dumitru Solomon, Iosif Naghiu, D. R. Popescu, Alexandru Sever sau Romulus Guga și Teodor Mazilu scriu necanonic, fără presiunea – încă operațională – a cenzurii ca în perioada anterioară. Aproape toți uzează de un limbaj al *parabolei*, de un *sistem al aluzioului* și al *metaforei teatrale* prin care vechile categorii dramatice – personaj, situație, monolog, dialog – sunt regândite din perspectiva unui escapism considerat singura modalitate de a supraviețui estetic.”²⁷

„Metafora teatrală” îl va caracteriza și pe dramaturgul I. D. Sîrbu, însă formulele dramatice pentru care optează diferă de cele ale dramaturgilor înscrisi în aceeași perioadă. Refugiul teatrului său în literatură nu ține de „escapismul” sugerat de Marian Popescu. Sîrbu este conștient că natura însăși a teatrului nu trebuie alterată doar pentru a transmite un mesaj. „Comedia vieții”, va spune el, „a luat-o înaintea dramaturgilor, publicul nu admite să vorbesc sau să râd de bătăturile lui, când pe el îl macină gripa sau riia...”²⁸ Publicul, pare a spune Sîrbu, trebuie ferit de această *teatralitate* nocivă pe care societatea i-o impune și nicidecum nu trebuie să considere teatrul o formă hibridă supusă compromisurilor pentru a putea exista. Pentru el, teatralitatea (și Teatrul) este unica expresie a libertății, este acel liant spontan, natural care creează legătura între oameni, motorul vital al omenirii. „Invit pe oricine să înțeleagă că esența vieții și a oricărui progres în lume se face prin nesfârșite drame, prin răs și plâns, prin duhul teribil de util și cumplit de obligatoriu al dialogului: cu lumea, cu semenii, cu tine însuși...”²⁹

Aceasta este cauza pentru care dramaturgul *alege* să-și sacrifice textele dramatice pe altarul literarității (cu riscul de a fi blamat de critici) și să „exileze” verva teatrală în spațiul intim al scrierilor neconcepute pentru scenă.

²⁶ *Istoria teatrului românesc. Teatrul românesc contemporan 1944-1974*. Ed. Meridiane, Buc., 1975, coord. S. Alterescu, I. Zamfirescu, p. 20.

²⁷ Popescu, Marian, *Scenele teatrului...*, p. 100.

²⁸ Sîrbu, Ion D., *Traversarea cortinei...*, p. 170.

²⁹ I. D. Sîrbu, convorbire cu Nicolae Pop, în volumul *Atlet al mizeriei...*, p. 51.

O va oferi personajelor din romane, o va dărui prietenilor cu care a întreținut o intensă corespondență, și-o va păstra sieși nealterată în spațiul intim, extrem de liber, al jurnalului.

Mutații paradoxale: Teatralitatea epicului

Am ales să discut, în acest capitol dedicat epicului lui I. D. Sîrbu, despre cele două romane „pentru copii” pe care autorul le-a publicat în timpul vieții și pe care le-a conceput în aceeași perioadă în care și-a scris și operele dramaturgice. Este vorba despre romanele *De ce plânge mama?* (1973) și *Dansul ursului* (1988).

Despre romanele pentru copii ale lui Sîrbu s-a scris puțin, iar cronicile nu au fost întotdeauna favorabile. Virgil Nemoianu mărturisește: „În schimb, nu eram deloc impresionat de scrierile lui I. D. Sîrbu, mi se păreau pedestre și de interes provincial. Păreră aceasta s-a schimbat numai parțial, urmărind explozia târzie a aparițiilor în anii 80. Nu mi-au stârnit interes piesele pe care, de altfel, le-am frunzărit superficial. **Dansul ursului** mi s-a părut o jucărie”³⁰.

O altă voce critică, din generația mai tânără, afirmă următoarele cu privire la romanele pentru copii ale autorului: „Proza pentru copii a lui Ion D. Sîrbu corespunde evident unui program auster, în care jocul gratuit, spontaneitatea, viziunea disproporționată și fantastă a lumii își găsesc cu greu locul”³¹.

Fără a avea pretenția că cele două aprecieri critice de mai sus sunt reprezentative pentru o direcție unanimă, ne vom axa discursul asupra acestei *receptări negative* a romanelor pentru copii (de altfel, prezentă și în cazul dramaturgiei), încercând să analizăm de unde derivă ea și în ce măsură perceperea acestora doar în limitele (strânse) ale genului este suficientă. Amândoi criticii sus citați (dar și alții) vor reveni în atenția noastră.

Anticipam, deja, că opera lui I. D. Sîrbu „suferă”, în deplina cunoștință de cauză a autorului, unele alterări în raport cu „claritatea” genurilor de la care se revendică. Am observat cum *literaritatea* s-a strecurat în zona dramaticului, am încercat să vedem și de ce. Așa cum anunță titlul, scopul analizei de față este de a vedea rolul *teatralității* în epic, precum și manifestările acesteia.

Premisa de la care pornim este că *teatralitatea* este o dimensiune *sine qua non* a scrierilor în proză ale lui I.D. Sîrbu, tot așa cum *literaritatea* apare în dramaturgie. Cele două romane supuse analizei, prin situarea lor în limitele unui gen insuficient cercetat (inclusiv de cenzură), îndeplinesc rolul de *scrieri laborator* pentru un autor care, foarte important de reținut, nu spera să își vadă

³⁰ Nemoianu, Virgil, *I. D. Sîrbu – satira și lirismul*, prefață la volumul *Traversarea cortinei...*, ed. cit., pp. 5-6.

³¹ Sorescu, Sorina, *Jurnalul fără jurnal. Jocurile semnăturii*, Ed. Aius, Craiova, 1999, p. 118.

publicată *adevărata* operă. El singur va spune: „Încet, încet, fără voia noastră, **opera postumă se adună**, spre lauda cerului și a generației noastre de fraieri și de păguboși”³². Însă, neîncrezător într-un viitor mai bun, simțea nevoia să lase *mostre de sinceritate literară* contemporanilor săi; firește, aceluia care reușesc să „citească printre rânduri”. Aceste mici laboratoare de creație sunt voit hibride, din dorința de a epuiza tematic totul, de a atinge un număr mare și variat de cititori, de a „prezerva” o normalitate artistică pentru vremuri mai bune. Este, bineînțeles, vorba și de o formă de egocentrism auctorial manifestată din dorința de a se dovedi *un homo universalis*, dar care nu sufocă opera, reușind să rămână într-un plan secund. Ele sunt accente inconștiente venite din complexele unui scriitor care se știe neapreciat la adevărata valoare. Din acest motiv, nu aici trebuie căutată explicația pentru „intențiile intertextuale evidente”³³ și pentru aparenta artificialitate care se resimte la lectura romanelor. Sîrbu nu-și va folosi spațiul prețios al romanelor (cu mici șanse de publicare) pentru a-și „lustrui” portretul de scriitor cultivat (intenție pe care o denunță în cazul lui Eugen Barbu, autorul romanului *Principele*³⁴). Stângacele, evidentele trimiteri intertextuale la care se referă Sorina Sorescu au o dublă funcționalitate: pe de-o parte, ele oferă sugestii de lectură *necenzurate*, netrecute prin filtrul ideologiei comuniste. Sunt căi de acces înspre formarea unui spirit critic nealterat, imbolduri înspre păstrarea lucidității – „libertatea celor lipsiți de libertate”³⁵ – iar pe de alta, lasă să se întrevadă timiditatea autorului, respectul față de acei autori care au excelat în zona pe care el s-a încumetat s-o exploreze (ilustrativ este episodul din *De ce plânge mama?* în care cei doi mici eroi ai romanului, Radu și Ligia, îl descoperă pe Mihail Sadoveanu, un maestru al povestirii în care Sîrbu credea cu ardoare). Aceste prime referiri la modul în care romancierul înțelege să-și folosească dreptul la intertextualitate ne oferă primele indicii privitoare la *teatralitatea* epicului. Vocea autorului, în aceste momente didactice, „constituindu-se în pildă morală”³⁶, păstrează datele vocii auctoriale reci din textele dramatice. Ele sunt sugestii personale, din culisele creației, puse, uneori la propriu, între paranteze sau note de subsol. Cititorul, în dublul său rol de regizor și spectator al evenimentelor, poate sau nu să țină cont de aceste informații didascalice.

Insertiile teatrale, apelul la teatralitate nu se opresc doar la aceste artificii de construcție care pot foarte bine să treacă drept neglijențe din partea acestui autor care și-a încercat puterile atât în proză, cât și în dramă. Teatralitatea prozei sîrbiene transcende aspectul formal și se întrepătrunde cu firul epic în

³² Sîrbu, Ion D., *Traversarea cortinei...*, p. 476.

³³ Sorescu, Sorina, *op. cit.*, p. 118.

³⁴ Vezi *Traversarea cortinei...*

³⁵ Sîrbu, Ion D., *Traversarea cortinei...*, p. 534.

³⁶ Sorescu, Sorina, *op. cit.*, p. 118.

cel puțin trei direcții, care oferă trei perspective asupra fenomenului însuși al *teatralității*. Putem vorbi despre **trei tipuri de raportare** la teatralitate existente în aceste romane.

Prima, cea deja enunțată, ține de aspectul *formal* al scrierilor, respectiv de „împrumutul” de mijloace dramatice și care nu se referă doar la didascalii inserate de autor în romane. Structura romanelor păstrează datele împărțirii pe acte specifice dramaturgiei (deși mai numeroase decât clasicele cinci acte).

Romanul *De ce plânge mama?* este împărțit în două secțiuni. Partea întâi, o amplă expozițiune, prezintă viața copiilor până în momentul plecării în lungul lor drum inițiativ. Ea e structurată în opt capitole ce păstrează toate datele unor scene teatrale. În primul rând, prin utilizarea timpului prezent în redare (deloc specific genului), autorul tinde spre *hic et nunc*-ul reprezentării teatrale. Fiecare capitol/scenă introduce un nou personaj, contribuind astfel la o imagine de ansamblu pe care naratorul ar fi putut s-o deconspire într-un spațiu mult mai restrâns și să aloce un spațiu mai amplu aventurii propriu-zise. Nu se întâmplă astfel. Naratorul este cvasi-absent în acest prim capitol, el fiind suplinit de autorul dramatic sau, cel puțin, împărțindu-și în mod egal atribuțiile cu acesta. *Personajele și situațiile dramatice* vor fi cele care, pe parcursul celor opt capitole, vor *arăta* motivațiile personajelor de a pleca în călătoria din partea a doua. Romanul se deschide cu didascalii aproape cehoviene: „În cameră e întuneric. Doar prin ușa întredeschisă care dă spre bucătărie, se strecoară o dungă subțire de lumină. Afară plouă; plouă de azi dimineață. Se aude vântul șuierând, streășina casei cântă, iar salcâmul din fața geamului se clatină, geme ca un om bătrân și bolnav. Trebuie să fie târziu: în orice caz e trecut mult peste ora zece”³⁷. Partea a doua, cea a călătoriei propriu-zise, este la fel de generoasă la împărțirea în capitole/scene care aduc, de această dată, și semnificative schimbări de decoruri, de cadru, pe măsură ce copiii avansează în călătoria lor. Noi personaje sunt introduse, iar fiecare își primește „cele 15 minute” de monolog, lăsate fiind să-și spună povestea vieții, atât în fața unui public prezent (copiii, Radu și Ligia, care îi ascultă), cât și în fața unui public presupus (cititorii). Este una din manifestările teatralității, atât în relațiile interumane de zi cu zi, cât și pe scena de teatru. „Piese de teatru – care înfățișează interacțiuni umane – înfățișează adesea și «spectacole» umane, exact în acest sens. În *Hamlet*, de pildă, Ofelia vorbește cu Hamlet, știind că, ascunși, Claudius și Polonius trag cu urechea la conversația lor; ea apare implicată simultan în interacțiune și spectacol. Amanda, în *Menajeria de sticlă*, se preface că scapă pe jos o batistă, pentru a se putea apleca s-o ridice în fața Laurei – «un gest teatral» din partea ei, după cum indică și didascalia lui Williams.”³⁸

³⁷ Sîrbu, Ion. D., *De ce plânge mama?*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1994, p. 9.

³⁸ Cohen, Robert, *Puterea interpretării scenice. Introducere în arta actorului*. Ediție alcătuită și îngrijită de Anca Măniuțiu. Traducere de Eugen Wohl și Anca Măniuțiu. Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2007, p. 20.

În *Dansul ursului*, inserțiile teatralității sunt mai puțin evidente la acest nivel formal. Există, totuși, capitole care pot fi considerate „spectacole”.

Al doilea tip de *teatralitate* la care Sîrbu face apel depășește criteriile de ordin estetic și se referă la *teatralitatea relațiilor dintre oameni*. În asta constă punctul forte al întregii opere a lui Ion D. Sîrbu: în abilitatea de a surprinde ritualul vieții umane, de a radiografia „actorii, drama, tragedia” întregului „teatru al Lumii”³⁹. Atât dialogurile vii, cât și natura „umană” a personajelor ne îndreptățesc să credem că Sîrbu a fost pe deplin convins că *teatralitatea* (sub forma unui ritual al co-existenței) este un dat ontologic al societății umane, este acea fragilă „pânză de paianjen” care leagă oamenii între ei, care face posibile dramele și comediile umane. În starea ei pură, nealterată, *această teatralitate* se dezvoltă natural, fiecare individ transformându-se firesc în propriul său „personaj”, unic în raport cu ceilalți indivizi. „Pentru mine, «**dialogul**» se înscrie ca nevoie existențială (de ce nu pot trăi fără a scrie scrisori, prin care dialoghez cu amici din cer și din iad), stă alături de **poezie** (ca expresie și foraj în metafizica verbului) și **povestire**, nevoia de a întâmpla-întâmplări.”⁴⁰

Teatrul ideal al lui I. D. Sîrbu ar trebui să fie o oglindă capabilă să surprindă esențialul acestei „magii umane”, s-o ridice la statutul de icoană. În momentul în care *teatralitatea* este impusă individului și societății, în momentul în care ea devine un dat *artificial*, iar indivizii sunt forțați să adopte un rol străin de natura lor, orice manifestare teatrală va fi nocivă. *Teatralitatea* intrinsecă a lumii ficționale sîrbiene este posibilă numai pentru că este depărtată de „tot ceea ce se cheamă istorie, război, evenimente” și mutată în spațiul neperversit al naturii, care reprezintă „esențialul și chiar poezia sau misterul acestui esențial”⁴¹. Copiii romanelor lui Sîrbu au privilegiul de a trăi neperversiți, de a-și dezvolta propriile personalități, de a deveni oameni, într-un cadru marcat de o libertate totală. Șansă pe care lumea reală nu o putea oferi cititorilor imediați ai lui Sîrbu. Lor — copii, părinți și bunici, privați de această șansă — le dedică Sîrbu acest roman cu un mesaj subliminal subversiv, care dă și titlul unui capitol din *Dansul ursului*: „totul în lume poate fi (a se citi «ar putea fi») poveste”.

Al treilea tip de *teatralitate* se referă la *teatralitatea ca subiect de analiză* și oferă explicația autorului cu privire la propriile raportări la arta teatrului din timpul său. Pe de-o parte, se discută *teatrul ca manifestare artistică*. Într-o formă sau alta, arta teatrului este prezentă în viața personajelor sale. Fie prin amintirea unui spectacol de teatru, pe care copiii l-au văzut cândva și care i-a influențat (Radu din *De ce plânge mama?*), fie prin ridiculizarea unor manifestări spectaculare. Prin ochii sinceri ai copiilor, Sîrbu ironizează exagerările Teatrului,

³⁹ Sîrbu, Ion D., *Traversarea cortinei...*, p. 385.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 333.

⁴¹ Sîrbu, Ion D., *Dansul ursului*, Editura MJM, Craiova, 2005.

în special reprezentațiile teatrale. Capitolul al III-lea din romanul *Dansul ursului*, intitulat *Scurta carieră teatrală a unui filosof*, ia în derâdere tendințele realismului din regia contemporană: „Un domn regizor, cu barba înspicată și privire de geniu pustiu și pustiitor, se uită la măgar, se uită la Cadâr și, spre uimirea celor din jur, el, căruia nimic nu-i plăcea, în afară de propriile idei, de astă dată exclamă: «Excelent, original, minunat!»”⁴².

Acest întreg capitol este o ironică și incisivă incursiune pe scenele „teatrului național” care deconspiră modul în care Sîrbu se raportează la *teatru ca reprezentare*. Teatrul este înfățișat nu ca un loc de cultură, ci ca un pretext de întâlnire mondenă pentru „toată crema acestui oraș – boieri, avocați și chiulangii – (...) cucoane pline de bijuterii, domni în frac (plini de datorii), mulți ofițeri strălucitori (ce nu văzuseră nici frontul și nici cazarma de care aparțineau), foști politicieni, viitori politicieni, în prezent bătând pasul pe loc, în așteptarea unei conjuncturi favorabile și neriscante”⁴³.

Pe de altă parte, nu doar *teatralitatea* ca dimensiune estetică este subiect de analiză în aceste romane. Și teatralitatea ca dimensiune fundamental umană va deveni subiect de analiză la rece. În opoziție cu spațiul securizant în care Sîrbu își plasează personajele-copii, se află spațiul oamenilor marcați de răutățile sociale, măști de-a dreptul dezumanizate. Ei sunt cei care „și-au pierdut lampa”, au fraternizat cu diavolul. Motivul lămpii ține de folclorul mineresc pe care Sîrbu l-a cules pe meleagurile natale și l-a strâns în volumul *Povestiri petrolene*. Această „lampă”, indispensabilă oricărui miner, este dramul lui de umanitate, este acea „flacăra” (a teatralității) care îi permite să conviețuiască alături de cei asemeni lui. Omul care nu mai are lampă „din rău ce era se făcea și mai rău”⁴⁴. Personajele negative din *Dansul ursului* (ofițerii nemți care țin captiv pe ursul Buru în groapa de ciment din mijlocul parcului Romanescu) sunt „oameni fără lampă”, înrăiți de un sistem mai puternic decât ei, marionete dezumanizate pe marea scenă a Istoriei.

Momentele de rătăcire ale tatălui din *De ce plânge mama?* sunt și ele determinate de „pierderea lămpii”. Tatăl nu mai este protectorul familiei, și-a abandonat rolul său natural și s-a transformat într-o persoană marcată de trăsături negative. S-a creat astfel un dezechilibru, tata „e altcineva”. E de datoria copiilor, pare a spune Sîrbu, să regăsească acea lampă pe care adulții au vândut-o prea ușor diavolului și să reinstituie normalitatea.

Toate aceste tipuri, sau manifestări, ale *teatralității* sunt înglobate cu măiestrie în metafora care dă titlul romanului din 1988: *dansul ursului*. Dintru început suntem ghidați să intuim o formă *teatrală*, spectaculară: dansul. Capitolul IX, *În fața unei oglinzi*, va completa imaginea pe care autorul dorește

⁴² Sîrbu, Ion D., *Dansul ursului...*, p. 95.

⁴³ *Ibidem*, p. 96.

⁴⁴ Sîrbu, Ion D., *Lampa în Povestiri petrolene*, Ed. Junimea, Iași, 1973, p. 51.

să o transmită. Departe de a fi un ritual natural de nuntire, așa cum am fi îndreptățiți să credem înainte de a purcede la lectura romanului, *dansul* ursului vine ca o consecință a statutului său de captiv. Buru, ursul prizonier în temnița de beton din mijlocul parcului Romanescu, este scos din mediul său natural și introdus forțat într-un mediu de două ori periculos. O dată pentru că este unul al prizonieratului, iar apoi pentru că este un mediu (un parc) care imită cadrul natural. Pus în fața unei oglinzi (față în față cu propria *teatralitate*), el va începe să danseze, însă „el nu dansa pentru plăcerea lui, el juca pentru imaginea din fața sa, fie ascultând un ordin instinctiv, fie mânat de o amintire obscură. Gemea dureros, săltându-și trupul mătăhălos, rotund: dansul acesta bizar și dement, proiectat pe cimentul sever și umed al grotei, părea tuturor celor care priveau de sus un ritual straniu, sălbatic... dar sacru”⁴⁵. Pentru autor e clar ce a provocat acest bulversant comportament în cazul ursului prizonier: „Oglinda și oglindirea declanșaseră totul – dar această întâmplătoare experiență se transformase într-un indirect sacrilegiu, într-o mințire, în amăgirea unui suflet. Poate chiar mai mult: într-o înșelătorie urâtă și rea”⁴⁶.

Pentru timpul său, Sîrbu nu a întrevăzut decât o soluție: „oglindea veche fu spartă și cioburile îngropate departe, într-o râpă adâncă”⁴⁷.

BIBLIOGRAFIE

1. Cohen, Robert, *Puterea interpretării scenice. Introducere în arta actorului*, Ediție alcătuită și îngrijită de Anca Măniuțiu, Traducere de Eugen Wohl și Anca Măniuțiu, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2007.
2. Cordoș, Sanda, *Literatura între revoluție și reacțiune. Problema crizei în literatura română și rusă a secolului XX*, ediția a II-a adăugită, Cluj-Napoca, Apostrof, 2002.
3. *Istoria teatrului românesc. Teatrul românesc contemporan 1944-1974*. Ed. Meridiane, București, 1975, coord. S. Alterescu, I. Zamfirescu.
4. Jdanov, A. A., *Discurs cu ocazia primului Congres al scriitorilor sovietici*, 17 August 1934 preluat în lb. fr. de pe etoilerouge.chez.tiscali.fr/arts/jdanov1.pdf
5. Popescu, Marian, *Drumul spre Ithaca. De la text la imaginea scenică*, Ed. Meridiane, București, 1990.
6. Popescu, Marian, *Oglinda spartă. Teatrul românesc după 198.*, București, Unitext, 1997.

⁴⁵ Sîrbu, Ion, D., *Dansul ursului...*, p. 234.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 234.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 235.

7. Popescu, Marian, *Scenele teatrului românesc 1945-2004. De la cenzură la libertate*, București, Unitext, 2005.
8. Popescu, Marian, *Teatrul ca literatură*, Ed. Eminescu, București, 1987.
9. Puchner, Martin, *The Invention of Theatricality*, în *Stage fright: Modernism, Anti-theatricality, Drama*, John Hopkins University Pres, Baltimore and London, 2001, fragmente disponibile la www.books.google.com
10. Puiu, Dana, *Parodia în teatrul modern și postmodern*, Ed. Paralela 45, Pitești-București, 2002.
11. Nicolescu, Lelia, *Ion D. Sîrbu despre sine și despre lume*, Ed. Scrisul românesc, Craiova, 1999.
12. Sîrbu, Ion D., *Arca bunei speranțe*, Teatru comentat, Ed. Eminescu, București, 1982.
13. Sîrbu, Ion D., *Atlet al mizeriei*, Ed. Fundației Culturale "I.D. Sîrbu", Petroșani, 1994.
14. Sîrbu, Ion D., *Bieții comedianți*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1985.
15. Sîrbu, Ion D., *Între Scylla și Carybda*, Ed. Fundației Culturale „I.D. Sîrbu”, Petroșani, 1996.
16. Sîrbu, Ion D., *Dansul ursului*, Editura MJM, Craiova, 2005.
17. Sîrbu, Ion D., *De ce plânge mama?*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1994.
18. Sîrbu, Ion D., *Povestiri petrilene*, Ed. Junimea, Iași, 1973.
19. Sîrbu, Ion D., *Scrisori către bunul Dumnezeu*, Ed. Apostrof, Cluj-Napoca, 1998.
20. Sîrbu, Ion D., *Traversarea cortinei. Corespondență cu Virgil Nemoianu, Ion Negoițescu și Mariana Șora*, Editura de Vest, Timișoara, 1994.
21. Sorescu, Sorina, *Jurnalistul fără jurnal. Jocurile semnăturii*, Ed. Aius, Craiova, 1999.
22. Vasiliu, Mihai, *Istoria teatrului românesc* Ed. Didactică și pedagogică, Buc. 1995.

Bibliografie orientativă:

1. Aristotel, *Politica*, ed. Antet, București, 1996, trad. E. Bezdechi.
2. *Arta teatrului*, lucrare realizată de Michaela Tonitza-Iordache și George Banu, București, Nemira, 2004, ediția a II-a revăzută și adăugită.
3. Barthes, Roland, *Teatrul lui Baudelaire în Eseuri critice*, ed. Cartier, București, 2006, traducere de Iolanda Vasiliu.
4. Farmer, Esther, *Community development as Improvisational performance: A new framework for understanding and reshaping practice*, disponibil la www.eastsideinstitute.org
5. Féral, Josette, *La théâtralité. Recherche sur la spécificité du langage théâtral* în *Poétique*, nr. 75, Seuil, septembrie, 1988.
6. Féral, Josette (coordonator), „Theatricality”, *SubStance*, nr.98/99 (volume 31, numărul 2&3, 2002).
7. Gade, Solveig, *Playing the media keyboard în Performative realism: Interdisciplinary studies in Arts and Media*, edited by Rune Gade, Anne Jerslev, Museum Tusulanum Press, 2005, capitole disponibile la www.books.google.com
8. Goffman, Erving, *Viața cotidiană ca spectacol*, comunicare.ro, București, 2003, traducere de Simona Drăgan și Laura Albușescu.
9. Manda, Nicolae, *Teatralitatea. Un concept contemporan*, UNATC Press, București, 2006.

THE CARNIVAL AS RESISTANCE TO VIOLENCE AGAINST WOMEN: TWO EAST EUROPEAN PLAYWRIGHTS

DOMNICA RĂDULESCU*

ABSTRACT. This article focuses on two plays by contemporary East European playwrights, Matei Visniec and Vera Filo. The discussion of East European voices in theater as forms of resistance to oppression and violence is more pertinent today than it has ever been. The decade and a half since the fall of what was known as "the iron curtain" has seen, in fact, a rise in mass abuses and violence against women from these parts of the world, as a result of ethnic wars and the phenomenon of sex trade. East European playwrights such as Visniec and Filo are creating powerful theatrical experiences which tell stories of violence, all while subverting and resisting violence through ironic discourse. In Matei Visniec's play, the body of a woman is the site of war and violence. His play, explicitly entitled *The Body of a Woman as a battlefield in the Bosnian war* gives voice to a woman, Dorra, victim of multiple rapes by soldiers, who tries to survive and overcome the gruesome transformation of her body into a site of violence, and ethnic hatred. I argue that the discourse of Dorra in Visniec's play reflects that which Judy Little has called "carnivalizing the sentence;" this entails a juxtaposition of voices in which the voice of authority is both contained and parodied. It is through the power of her carnivalizing voice, that Dorra transcends the damage done to her body and psyche and revolts against her aggressors. By transforming her aggressors into one concentrated portrait of the "Balkan Man," whom she parodies and mocks, Dorra, rises above her victim status. I look at Vera Filo's play, *The Tulip Doctor*, in terms of feminist theater aesthetics: the author refuses all linearity of plot, and destabilizes the idea of the female protagonist as object of the gaze. The play is a surrealist kaleidoscope combining scenes of war and violence, with vignettes of a decomposing world and figures of authority engaged in absurd dialogues and actions. Filo also "carnivalizes the sentence" and combines obscene language with sharply sarcastic language which mocks all forms of authority, illustrating the Bakhtinian aesthetics of the carnival and the reversals which it engenders. Filo's carnivalized dialogue uses the ideological language of dictatorships all while she is parodying it and denouncing its repetitive, vacuous quality. Filo's play gives the sense that the only art which makes sense in a world responsible for so many atrocities, is a form of dramatic expression which is self-subversive and questions not only the entire structure of society, but the purpose of art itself.

* **Domnica Rădulescu** holds a Ph.D. in French and Italian literature from the University of Chicago and is currently a Full Professor at Washington and Lee University, where she teaches European literature and theatre (particularly French and Italian), women's studies and Medieval Renaissance Studies. She is the author of the book *Sisters of Medea. The Tragic Heroine across Cultures* (2002), the editor of the collection "Realms of Exile. Nomadism, Diasporas and East European Voices" (2002), the co-editor of the recent collection "Gypsies" in European Literature and Culture among others, and has authored numerous articles on European literatures and theatre. She has also worked in the theatre for two decades, directing plays by Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Fernando Arrabal, Jean Tardieu. Domnica Rădulescu is the director and founder of the National Symposium of Theatre in Academe in the US. Her first novel *Train to Trieste* is forthcoming with Random House (August 2008).

The discussion of East European women's voices in theater as forms of resistance to oppression and violence is more pertinent today than it has ever been. The opening of the Eastern borders after the fall of Communism has not necessarily had all good repercussions for the lives of women. The decade and a half since the fall of what was known as "the iron curtain" has seen, in fact, a rise in mass abuses and violence against women from these parts of the world, either as a result of new ethnic wars or of the new social phenomenon of the trafficking of women and young girls for sex from East European countries to Western countries.¹ While there have been improvements in the lives of women with the rise of the new democracies in Eastern European countries, of which one of the most significant has been the gaining of reproductive rights, women have also been affected negatively as a result of the ills that often come with democracy, such as prostitution, AIDS, drugs, unemployment, and newly unleashed levels of sexism which were kept in some control under Marxist rule.² A conspicuous form of brutality in the Kosovo and Bosnian wars of the past decade is the mass rapes and physical and sexual abuses of women as a form of warfare.³

I will discuss precisely two works which are inspired by recent violences in the area and which subvert and resist violence through humor, irony and subversive comedy. I will discuss the humor of a female character in a play written by a Romanian male playwright, Matei Visniec and the humor of a play written by the Hungarian female playwright Vera Filo.

In Matei Visniec's play, the body of a woman is the site of war and violence. His play, explicitly entitled *The Body of a Woman as a Battlefield in the Bosnian War* gives voice to a woman, victim of multiple rapes by soldiers, who tries to survive and ultimately overcome the gruesome transformation of her body into a site of violence, revenge, ethnic hatred. The play follows the attempts of Dorra to heal her seriously damaged psyche with the help of her American therapist, Kate, who has come to Bosnia to help unearth mass graves. Dorra discovers she is pregnant, and Kate tries to convince her to keep the baby, for

¹ See the study by Phil Williams, *Illegal Immigration & Commercial Sex. The New Sex Trade*. London: Frank Cass, 1999.

² In the Introduction to the edited collection titled *Women in Eastern Europe and the Soviet Union*, Tova Yedlin lucidly articulates the tensions and contradictions that existed, in Marxist Eastern European countries, between "the Marxist Model of Sex Equality" and the "failure to promote more than a minimal restructuring of working and living arrangements within the home," with the well-known result that the majority of women had "to undertake two jobs: one in the family and one outside the home" (15).

³ In the collection edited by Alexandra Stiglmayer & Marion Faber, *Mass Rape: The War Against Women in Bosnia-Herzegovina*, Catharine MacKinnon notes that the abuses done to women during the Bosnian war were, "to every day rape, what the Holocaust was to every day anti-Semitism." Another book, inspired by these atrocities, focuses on the efforts of survival and reconstruction of women victims of the Bosnian war, by Hunt Swanee. *This Was not our War. Bosnian Women Reclaiming the Peace*.

she wants to adopt it. At first Dorra is adamantly against the idea of keeping the baby, but in the end, she unexpectedly decides to do so, after she has seen a sign on a tree, announcing its impending cutting, together with other trees.

It is through the power of her voice that Dorra, the protagonist, transcends the damage done to her body and psyche. The play is equally a purging of her hatred toward her aggressors, as it is a form of resistance, subversion and denunciation of the various perversions and violence of nationalism. Exploding Aristotelian forms of representation and dramatic structure, the play follows the cathartic movements of the woman's voice, from all the nuances of rage, despair, bitter sarcasm, depression, to the ultimate hopefulness at the end.⁴ To a large extent Visniec's play is a beautiful illustration of feminist theater aesthetics which moves away from the conventional norms of classical drama, in ways which subvert the status quo of oppressive patriarchal structures, and which place the woman's subjectivity and voice center stage.⁵ The female protagonist is given the powerful weapon of irony and humor in a way which illustrates that which feminist critics have noted with regards to women's humor: that it is often transgressive and subversive of all forms of oppression by patriarchal structures,⁶ and that it is often different

⁴ Feminist and women's theaters and feminist performance theory have, over the past several decades, made a point in exploding Aristotelian norms and in taking issue with Aristotle "kind" concessions to women as characters of tragedy, for, as he says in his *Poetics* "even a woman may be good and a slave" (*Poetics* XIV.8 -- XV.3). At the same time, feminist theaters and performance theory have tried with some deliberation to turn Aristotelian aesthetics on its head, and create dramatic and performative forms which are more fluid in terms of theatrical expression, which, by breaking with traditional forms of expression, are simultaneously trying to break away from conventional representations of gender norms and to subvert the status quo that these forms have been trying to re-enforce over the centuries. See Hart & Phelan's collection *Acting Out: Feminist Performance*.

⁵ Feminist theaters and performance theories over the past three decades have been focused on subverting the theatrical canon, on exploding realistic or mimetic modes of representation which have over the centuries enforced the status quo of patriarchy and marginalized women. The notions of a specifically feminist theater aesthetics is treated at large in all its controversial facets, in the edited by Karen Laughlin & Catherine Schuler, *Theater and Feminist Aesthetics*. (Madison: Farleigh Dickinson University Press) See in particular the article by Patti P. Gillespie, entitled "Feminist Theory of Theater: Revolution or Revival?"

⁶ Many feminist theoretician of humor and performance theorists have analyzed humor in terms of gender and have noted that women's humor, both in society and in works of art, tends to be different than that of men or of male writers, in that it is better appreciated by other women than by men, and in that it has a profoundly subversive dimension, as it tries to explode conventional gender notions and the status quo of patriarchy. Frances Gray, Regina Barecca, Philip Auslander, Anne Beatts, Mahadev Apte, Judy Little have all written substantive and valuable studies on women's humor, the cultural differences between men's and women's humor, the marginalization of women's humor in the sphere of mainstream comedy, and women's humor and comedy as forms of resistance to and subversion of oppressive social structures.

from the humor of male artists or of men in general, because it usually lacks the reconciliatory dimension of classical comedy, because it expresses anger, and, in the words of Judy Little, because it “mocks the deepest possible norms, norms four thousand years old.”⁷

The discourse of Dorra in Visniec’s play reflects that which Judy Little has called “carnivalizing,” or “humoring the sentence,” which entails a juxtaposition of voices, in which the voice of authority is both contained, and parodied. Such a comic voice, argues Little, “may not be typical of realistic drama, but in some experimental plays by women juxtaposed styles occur occasionally within a voice, and the result is carnivalized discourse” (158). Regardless of the fact that the author of the play is a man, we can see this carnivalization of discourse in the female protagonist’s mockery of the psychology of “Balkan man,” and of the philosophy of Balkan man, which she calls “the philosophy of ‘but’” (25-27).⁸ The cultural realities of sexism and violence against women are concentrated by Dorra in an all-encompassing, symbolic figure of evil that looms threateningly above the lives of women: Balkan man. Dorra’s irony deconstructs to shreds the figure of the sentimental, macho, sexist and racist men of a culture deemed by the West as not fully European, or “barbaric,” yet seen from within as both the upholder of European values and as the ultimate locus of passionate living.⁹

This is how Dorra assumes the voice of Balkan man, while turning it on its head and carnivalizing it:

The Balkans: An emotional time-bomb. In the Balkans, we really know how to drink. So, if you go drinking every day after work, life’s bearable, you can go home, spend fifteen minutes with the kids. Or with the wife.

⁷ See the book by Judy Little, *Comedy and the Woman Writer*. (Lincoln: University of Nebraska Press, 1983).

⁸ See the article by Judy Little, entitled “Humoring the Sentence: Women’s Dialogic Comedy,” in the collection edited by Linda Morris, entitled *American Women Humorists*. See also the book by Judy Little, entitled *Comedy and the Woman Writer*.

⁹ See the excellent study by Vesna Goldsworthy, *Inventing Ruritania. The Imperialism of the Imagination*. Goldsworthy develops the thesis that Western culture has performed, over the last two centuries, a form of imperialism of the imagination, in casting the world of the Balkans and of Eastern Europe in two dichotomic and stereotypical molds, while using the folklore, nature, culture of that world as inspiration for many of its own literary works. These two molds are that of the “barbaric” the “exotic.” She notes also that the populations of the Balkans themselves have often been seen themselves as upholders of European values, largely from an inferiority complex vis-à-vis their Western neighbors. See also the collection edited by Valentina Glajar & Domnica Radulescu, *Vampirettes, Wretches and Amazons. Western Representations of East European Women*, which explores the various stereotypes in the representation of East European women with a focus precisely on the fear of the “barbaric” and the attraction toward the “exotic.”

The wife who is nothing but a reproduction machine. Who only knows how to nag her husband from the minute he comes in the door. That's why he comes home late and goes out early. In the morning he has a hangover. That's the best time for her to have a go at him. In the evening she doesn't dare say too much. In the evening a sense of honor is very strong in Balkan man. In the evening, if she goes too far, he'll just get angry and have another drink. Or two. Or three. Because in the evening, having spent time with his mates, Balkan man becomes sad. His soul feels pain. Grand metaphysical questions obsess and torture him. You don't understand the first thing about history my little chicken (25).

Dorra continues her mocking discourse to encompass the many nuances of racism and ethnic hatred, hidden behind the convenient "philosophy of but."

As soon as he's had his first drink, a sense of history is awakened in Balkan man. In the seediest dive, wherever he can get legless, whether it's Zagreb, Tirana, Athens, Bucharest, Sofia, Balkan man instantly becomes an internationalist, brimming with neighborly love. He then sees the whole world through the philosophy of but. But is the key word to the Balkan soul, the mirror of their thought, the line where banal small talk crosses over into finely nuanced dialectics (26)

Dorra's carnivalized discourse incorporates the banality of sexist and racist discourse of "Balkan man" in a roller-coaster of bitter comedy in which she draws her therapist, Kate, moving more and more rapidly, at the aesthetic and theatrical levels in the direction of the carnivalesque reversal of hierarchies and accepted linguistic and behavioral norms, and, at the psychological and ethical levels, in the direction of healing, survival and the reacquiring of dignity. By impersonating "Balkan man," and parodying his racist discourse, Dorra is empowered and slowly transforms her victim status into that of a courageous survivor who laughs at her own aggressors:

Dorra (under the skin of 'Balkan man'). Gypsies, I love 'em! I've got nothing against them. Come on, gypsy, give us a song! No, gypsies are great, they go way back, there's something about them that's both mysterious and joyful ... *But* at the same time ... they're all thieves, you've got to watch them, they steal horses, sheep, chickens, children[...] Enough's enough and to top it all, now they're even stealing our own sacred folklore (36)

Dorra goes on in a similar vein, faster and faster, in the rhythm of music which changes to illustrate each new culture, through all the Balkan nations, from the Albanians, "poor souls," to the Bulgarians, who are "good gardeners," but "a frustrated lot," to the Turks, "a force to be reckoned with, one foot in Asia, one foot in Europe," to the Jews, "good people, and what's

more, wherever they settle the economy flourishes, ...[...] But ... let's not forget that they crucified Our Lord Jesus Christ," to the Romanians, "the only Latins in the Balkans, [...] it's amazing what a hit Romanian whores are now in Turkey – even ours are starting to learn Romanian now so they can pass themselves off as Romanians in Istanbul. " Finally, the entire scene veers into the absurd, when the two women start applying the same paradigm to "the Blacks," "The Mexicans," "The Indians," "The Aztecs," "the Patagonians," with the lines getting shorter and shorter and the rhythm of the play acquiring a delirious character:

Kate: Oh, I like the Aztecs ...

Dorra: The Aztecs are nice ...

Kate: Yes, but...

Dorra: But ...

Kate: But

Dorra: But they're Aztecs! There you go!

Kate: Ah yes, that's it, yes, that's fucking it, I forgot, they're fucking Aztecs... (45)

The parodic reversal of sexist and racist discourse of "Balkan man," the ultimate figure of authority and tyranny for Dorra, places the two women within the realm of reversals specific to the carnival as theorized by Bakhtin. The carnival, a form of celebration of the people, allowed people, according to Bakhtin, a "temporary suspension, both ideal and real, of hierarchical rank," as well as a form of "liberating from norms of etiquette and decency imposed at other times."¹⁰ The language of the carnival is impregnated, according to Bakhtin, by the logic of things "à l'envers," of the world "upside down," of "constant permutations between up and down, face and back, and by the most diverse forms of parodies, travesties, profanations and buffooneries." Through the use of carnivalesque discourse, the protagonist of this play has produced a most momentous reversal of power between the victim and the victimizer, to the extent to which the female protagonist, through the strength of her ironic voice, has turned her victim position into one of survivor and heroine.

The second play – by Vera Filo is a surrealist, post-modern theatrical tour de force, entitled *The Tulip Doctor*. Vera Filo's play, which refuses all linearity in terms of plot, is a surrealist kaleidoscope comprising several rooms, is a deconstruction of all traditional and modern notion of drama – fragmentary, entirely non-representational, mixing clashing realities, engaging in absurd language and actions, non-referential, mixing fantastic images with naturalistic details. A murder mystery is vaguely unfolding, the dead discuss their own deaths, and there is a war going on outside, but none of the characters show

¹⁰ See Bakhtin, *Rabelais and His World*.

any interest in it; there are cyber soldiers in sequined uniforms who frequently pass by—clearly a mockery of all forms of militaristic action. There is a profound sense of a decomposed and decomposing world. Filo’s play gives the sense that the only art that makes sense in a world which has seen so many atrocities and which has become de-sensitized and cynical about any form of violence, is an art which is self-subversive, a theater which keeps deconstructing any notion of plot, character, linear action and narrative line. Furthermore, Filo’s play intimates that the only art that makes sense in a world responsible for so much violence, is a form of dramatic expression that questions not only the entire structure of society, but the purpose of art itself.¹¹

The characters are generic representations of people from the public sphere, such as News casters, a Police Chief, then generic family members, such as Mamma, Papa, Son, Grandchild, religious such as a nun, or fantastic, such as Cyber Soldiers, Angel, Dragon, or artists such as Andy Warhol and Salvador Dali. We see the entire structure of society dismantled and turned to a chaotic and repetitive universe of psychedelic images and scenes, in which all sense of order, authority, or meaning for that matter, is subverted. Filo explodes all notions of temporal linearity and Aristotelian mimesis in ways which are representative of women’s and feminist theater aesthetics of the last three decades, and reminiscent of Caryl Churchill’s theater.¹² The level of the carnivalesque which is pushed to its limit particularly in terms of profane, obscene and subversive language is specific to this playwright. Filo mixes in language that mocks the notion of phallic “omnipotence” with patriotic language, thus reversing and exploding all notions of patriarchal authority.¹³

Where the hell are we?

My father adores the land. Which one, in your opinion?/ My father is a legend. / My home. Grandson (while love-making) How old are you? You can’t say it doesn’t stand up. You can’t say it doesn’t stand up. How old are you? My home. Your father is a legend. My father adores the land. Which one in your opinion? Where the hell are we?

¹¹ The surrealist artists at the beginning of the century, and avant-garde writers and playwrights of the fifties and sixties, also posed the question of the possibility and meaningfulness of art, after the atrocities of World War I and, in particular after the horrors of the Holocaust and Hiroshima. Many of them, only saw the possibility of an art which subverts itself and which ultimately points outside the text. On the subject of creating a self-subverting art and on the meaning of art or lack thereof after the atrocities of the Holocaust, see the study by Hannah Arendt, *The Banality of Evil*, by Theodor Adorno, *Negative Dialectics*, and by Vladimir Nabokov, *Lectures on Literature*.

¹² See the study entitled *Theater and Feminist Aesthetics*.

¹³ Anne Beatts has noted that one reason why female humor has been deemed by men as non-humor is that men are afraid that “the ultimate joke may be the size of their sexual apparatus.” Quoted in Phillip Auslander, in Hart & Phelan, *Acting Out: Feminist Performance*.

Filo also carnivalizes the sentence and combines the most unleashed forms of obscene language with sharply sarcastic language that mocks all forms of authority, illustrating the Bakhtinian aesthetics of the carnival and the reversals which it engenders. Right after discussing the levels of “putrefaction” of his “sister’s genitals,” the characters Alex and Zig discuss the kindness and greatness of a certain Commandant:

Is there any hope for you?/ I trust in the kindness of the Good Commandment./ Our Most Noble Commandant! Who we what?/ Who we love!/ And admire/ Why is that? Because he’s ...errr.. he’s .../ What’s he done for you? / He’s been like a real / What’s he done for you piece of shit?/ I’ve never met him?/ You’ve never met God either, yet will you deny him?/ No./ Let’s try again. What’s he done for you? What has he shown you? / He’s shown me what a real father could be like./ How did he do that?/ Calmly, methodically, like a real human being./ Alas. Words are inadequate! / (144-146)

The idea of a dictator is harshly mocked, in Filo’s carnivalized dialogue, which uses the ideological language of dictatorships all while she is parodying it and denouncing its repetitive, vacuous quality. The above quoted dialogue, as well as the juxtaposition of obscene, or scatological language and formulaic discourse reminiscent of extremist ideologies and their methods of brain washing, is illustrative of carnivalesque reversals between “elevated” ideas and spheres and, in Bakhtin’s words, “the lower bodily stratum,” with a view to exploding, through laughter, all notions of a higher authority and of ideological supremacies. The presence of characters such as Salvador Dali and Andy Warhol, the ultimate examples of non-representational art which subverts all conventional notions of Western aesthetics based on certain ideas of beauty, harmony and order, acts as an illustration of the very disjointed and anti-aesthetic nature of the play itself.

The play ends with a dialogue between Mama and Papa, who, in a manner reminiscent of Eugene Ionesco’s *Bald Soprano*¹⁴, seem to discover that they have lived in the same town for years, that they “have a lot in common,” and that he works for an insurance company. The last line of the play is “Who is it?” after which a gunshot is heard, then some humming and some footsteps. Instead of giving any answers and any sense of closure, the play leaves the spectator with an unsettling sense of worry and uncertainty, making us wonder how far can violence go, what is the ultimate meaning of violence, what kind of a world are we living in. Filo’s harsh, uncompromising carnival produces radical reversals without placing anything back in its place, and urges us to struggle for meaning, as the last stage lights have gone out.

¹⁴ In Ionesco’s play, Mr. and Mrs. Smith discover that they actually live in the same town, in the same apartment and sleep in the same bed. Ionesco mocks the alienation of the modern couple in this famous scene, with the means of the theater of the absurd.

Though still sparse, women's voices in East European theater, and on East European stages are diverse, as they are carnivalesque; they are subversive, as they are resistant to violence, as they denounce the hypocrisy of nationalistic movements and as they break through the inelasticity of gender stereotypes and of conventional social hierarchies with irony. Bakhtin closed his study on Rabelais with the statement that, "All the acts of the drama of world history were performed before a chorus of the laughing people" (474). Performing a carnivalesque reversal on Bakhtin himself, we could say that, many of the acts of the drama of the world, which are written by men, are performed before a chorus of laughing women.

REFERENCES

1. Adorno, Theodor. *Negative Dialectics*. Trans. E. B. Ashton. New York: Seabury, 1973.
2. Arendt, Hannah. *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*. New York: Penguin, 1976.
3. Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Translated by Hélène Iswolsky. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1984.
4. Filo, Vera. "Tulip Doctor." In *Eastern Promise: 7 Plays from Central and Eastern Europe*. Sian Evans & Cheryl Robson, eds. London: Aurora Metro Press, 1999.
5. Gillespie, Patti P. "Feminist Theory of Theater: Revolution or Revival?" In *Theater and Feminist Aesthetics*. Karen Laughlin & Catherine Scheuler, eds. Madison: Farleigh Dickinson University Press, 1995.
6. Glajar, Valentina & Domnica Radulescu, eds. *Vampirettes, Wretches and Amazons. Western Representations of East European Women*. Boulder, CO: East European Monographs; New York: Distributed by Columbia University Press, 2004.
7. Goldsworthy, Vesna. *Inventing Ruritania. The Imperialism of the Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1998.
8. Hart, Lynda, & Peggy Phelan, eds. *Acting out Feminist Performances*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993.
9. Ionesco, Eugène. *Four Plays: Bald Soprano*. Trans. Donald M. Allen. New York: Grove Press, 1958.
10. Little, Judy. *Comedy and the Woman Writer: Woolf, Spark, and Feminism*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1983.
11. — — —. "Humoring the Sentence: Women's Dialogic Comedy." In *American Women Humorists: critical essays*. Linda Morris, ed. New York: Garland Pub., 1994.

DOMNICA RĂDULESCU

12. MacKinnon, Catharine. "Turning Rape into Pornography: Postmodern Genocide." In *Mass Rape: The War Against Women in Bosnia-Herzegovina*. Alexandra Stiglmayer & Marion Faber, eds. Lincoln: University of Nebraska Press, 1994.
13. Nabokov, Vladimir. "The Art of Literature and Commonsense." *Lectures on Literature*. New York: Harcourt, 1980.
14. Swanee, Hunt. *This Was not our War. Bosnian Women Reclaiming the Peace*. Durham: Duke University Press, 2004.
15. Visniec, Matei. "The Body of a Woman: as a battlefield in the Bosnian War." In *Balkan Plots: New Plays from Central and Eastern Europe*. London: Aurora Metro Press, 2002.
16. Williams, Phil. *Illegal Immigration & Commercial Sex. The New Sex Trade*. London: Frank Cass, 1999.
17. Yedlin, Tova, ed. *Women in Eastern Europe and the Soviet Union*. New York: Praeger Publishers, 1980.

LE MYSTÈRE DES ENFANTS DANS LA FOURNAISE: ICONOGRAPHIE ET HISTOIRE DU THÉÂTRE BYZANTIN

ȘTEFANA POP-CURȘEU*

ABSTRACT. *The Mystery of the Three Hebrews in the Burning Furnace: Iconography and History of Byzantine Theatre.* The very existence of a Byzantine religious theatre has always been a question mark for historians and a challenge for scholars interested in the tortuous relationship between the Christian Church and the scenic representations. This article proposes a synthetic view upon a liturgical play, called *The Three Hebrews in the Burning Furnace*, trying to understand its birth and its evolution in the Byzantine and the Post-Byzantine world. Being often used as an example, as well as a counter-example, in the struggle for proving the existence or the non-existence of a religious theatre in Byzantium, this extremely theatrical ceremony leads us to rethink the essence of theatre compared to rites and rituals and raises a rather complicated question: where are the borders of theatre to be drawn when theatricality overflows religious ceremonies? Byzantine and Russian traditions may offer an answer.

Pour le chercheur contemporain, le problème du théâtre religieux à Byzance se trouve pris au piège entre le grand nombre de témoignages définissant clairement l'attitude négative des Saints Pères vis-à-vis du théâtre profane et le puissant caractère dramatique et théâtral de l'office divin et des textes religieux orthodoxes. Situation compliquée d'un côté par l'absence de textes religieux écrits pour le théâtre en Orient et d'un autre, par l'évolution analogue d'une partie de la liturgie vers le théâtre religieux en Occident, mais qui, lui, a laissé ce genre de textes et scénarios, absents à Byzance. La question qui se pose d'emblée, après que tant de byzantinologues ont consacré leurs recherches à la

* Ștefana Pop-Curșeu, born in 1979 in Cluj, prepares a Ph.D. at the University of Paris III-Sorbonne Nouvelle, in Theatre and Scenic Arts. Her work is centered on the relation between Post-Byzantine painting and religious mediaeval theatre, but she is also interested in all type of interdisciplinary relations (mainly theatre and the other forms of art) manifested during the 20th century in the case of playwrights such as Michel de Ghelderode or Arthur Adamov, which can be seen from the articles published in Romania and France on these subjects. She translated in collaboration with Ioan Pop-Curșeu a few books from French to Romanian (Jean Cuisenier, *Memoria Carpaților*, 2002; Patrick Deville, *Femeia perfectă*, 2002; Gustave Thibon, *Diagnostic*, 2004; L.-F. Céline, *Convorbiri cu Profesorul Y*, 2006), and from Romanian to French (Lucian Blaga, *Le Grand passage*, 2003; Ion Pop, *La Découverte de l'œil*, 2005).

quête de manuscrits et documents à même d'éclaircir le problème des jeux scéniques et des fêtes à Byzance, est de savoir s'il y a jamais eu de véritables représentations de *théâtre religieux orthodoxe*. Ce théâtre a-t-il vraiment existé?

Les camps sont bien partagés: ceux qui y croient et qui essaient d'appuyer leurs arguments sur des preuves fragmentaires et non pas toujours convaincantes et ceux qui n'y croient pas. Du premier groupe font partie des noms comme Karl Krumbacher¹, C. Sathas², G. La Piana³, Vénétiá Cottas⁴, Albert Vogt⁵, Louis Bréhier⁶ ou Régine Pernoud⁷, alors que le groupe opposé paraît plutôt restreint, constitué de Samuel Baud-Bovy⁸ et Egon Wellesz⁹. D'autres, comme Massimo Bernabò¹⁰, essaient d'adopter une position critique et objective vis-à-vis des recherches précédentes, sans trancher définitivement la question. Nous avons choisi d'aborder dans les pages qui suivent *un* des aspects du problème, ou, mieux dit, une des manifestations rituelles de l'église byzantine, utilisée comme «preuve» dans les deux camps pour illustrer l'existence du théâtre religieux byzantin d'un côté et la forte tendance théâtralisante du rituel, sans franchissement du pas menant vers le véritable «théâtre», d'un autre. Conflit que nous essayerons d'éclaircir.

¹ *Geschichte der Byzantinischen Litteratur von Justinian bis zum Ende des oströmischen Reiches (527-1453)*, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München, 1897.

² Constantin Sathas, *Essai Historique sur le théâtre et la musique des Byzantins*, Venise, 1879. Nous n'allons pas utiliser cette étude par la suite, vu le fait que la plupart des problèmes qui y sont discutés ont été repris et complétés par les études postérieures.

³ Giorgio La Piana, *Le rappresentazioni sacre nella letteratura Bizantina dalle origini al sec. IX, con rapporti al teatro sacro d'occidente*, Grottaferrata, Tipografia italo-orientale «S. Nilo», 1912.

⁴ *Le théâtre à Byzance*, Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner, Thèse d'État, 1931. Dans son étude *Când sfinții mergeau la teatru, Ecouri dintr-un altfel de Bizanț (Quand les saints allaient au théâtre, Echos d'un autre Byzance)*, Bucarest, Curtea Veche, 2007, Răzvan Ionescu prend le plus souvent les positions de Cottas, en commettant parfois les mêmes erreurs.

⁵ *Le théâtre à Byzance et dans l'empire du IVe au XIIIe siècle, I, Le théâtre profane*, Bordeaux, Imprimerie J. Bière, 1932.

⁶ *La civilisation byzantine*, (vol. 3), Paris, Albin Michel, 1948.

⁷ «Le théâtre au Moyen-Âge», in *Encyclopédie de la Pléiade, Histoire des Spectacles*, Paris, 1965, pp. 553-578.

⁸ S. Baud-Bovy, «Sur un "Sacrifice d'Abraham" de Romanos et sur l'existence d'un théâtre religieux à Byzance» in *Byzantion*, tome XIII, Bruxelles, 1938, pp. 321-334.

⁹ «The Nativity Drama of the Byzantine Church», *Journal of Roman Studies*, 37, 1947, pp.145-151; il note en conclusion de son étude que: «It is interesting to note that the first movement towards the development of a mystery play occurs in the Eastern Church at such an early date, and yet that no attempt was made to develop the semi-dramatic form into an actual liturgical drama.», p. 151.

¹⁰ «Teatro a Bisanzio: le fonti figurative dal VI all'XI secolo e le miniature del Salterio Chludov», in *Bizantinistica. Rivista di Studi bizantini e Slavi*, serie seconda, VI-2004, Fondazione Centro Italiano di Studi sull'alto Medioevo, Spoleto, 2005, pp. 57-85.

Il s'agit de la célébration des trois amis et compagnons du prophète Daniel, jetés dans la fournaise par le roi Nabuchodonosor pour avoir refusé de se prosterner devant une idole en or. Cette célébration, dont nous allons tenter de suivre de près l'évolution formelle, apparaît au XIVe siècle dans les premiers témoignages, sous la forme d'une «représentation» qui faisait partie de l'office liturgique de l'église Sainte Sophie de Constantinople, tout en s'en distanciant par plusieurs éléments théâtraux qui se sont développés à l'époque post-byzantine dans le sens d'un véritable drame semi liturgique.

Ignazio di Smolensk, voyageur russe à Constantinople en 1389, en parle le premier, mais de manière très succincte. Après avoir passé toute une matinée dans la cathédrale, se prosternant et s'étonnant devant les miracles des saints et devant la grandeur et la beauté de l'église¹¹, il note: «Le dimanche avant Noël, j'ai vu comment la fournaise des trois saints enfants était représentée dans Sainte Sophie. Cela avait lieu après que le patriarche eut célébré de manière révérencielle la sainte liturgie dans toute sa dignité hiérarchique»¹². Ignace ne donne pas de détails sur la manière dont les byzantins mettaient en scène cette fournaise et nous sommes d'accord avec M. M. Velimirović qui suppose que ce rituel dramatique était déjà connu par Ignace dans sa Russie natale, cause pour laquelle il ne le décrit pas comme il le fait pour d'autres cérémonies byzantines pendant son voyage¹³. En tout cas il semble bien, comme le note George P. Majeska, que «there can be no doubt that the "Furnace of the Three Holy Children" which Ignatius of Smolensk saw presented in St. Sophia was the liturgical drama of Nebuchadnezzar and the three children. This play was performed liturgically in certain churches on either the Sunday before Christmas (the Sunday of the Holy Fathers), as it was in this case (December 19 in 1389), or on the second Sunday before Christmas (the Sunday of the Holy Forefathers). As Ignatius suggests, the play was presented after the celebration of matins and the liturgy, during which the story of the three Hebrew children was alluded to. De la Brocquière also witnessed such a performance in St. Sophia, probably in the year 1432»¹⁴.

¹¹ "We spend the entire morning in the church, worshipping and wondering at the miracles of the saints and at the size and beauty of the church.", Ignatius of Smolensk, in George P. Majeska, *Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, Dumbarton Oaks Research Library, Washington, 1984, p. 92.

¹² «On the Sunday before Christmas I saw how the "Furnace of the Three Holy Children" is performed in St. Sophia. It was [done] after the patriarch had reverently celebrated the holy liturgy in all [his] hierarchical dignity.», *ibidem*, p. 100.

¹³ M. M. Velimirović, «Liturgical drama in Byzantium and Russia», dans *Dumbarton Oaks Papers*, 16, 1962, pp. 349-385.

¹⁴ *Op. cit.*, pp. 233-234.

En effet, un deuxième témoignage est celui d'un voyageur français, Bertrandon de La Brocquière, conseiller de Philippe le Bon, qui raconte avoir assisté à Constantinople, dans l'église de Sainte-Sophie, à l'office, en l'année 1432 et «je attendi tout le jour pour veoir leur manière de faire, et firent un mistere de trois enfants que Nabuchodonosor fist mettre en la fournaise»¹⁵. Il faut penser ici que La Brocquière avait comme terme de comparaison le théâtre religieux médiéval qui préparait son apogée en Occident avec les grands mystères de la deuxième moitié du XVe siècle et que donc les drames liturgiques étaient quelque chose de tout à fait habituel pour ce diplomate qui ne prend pas non plus la peine de décrire le déroulement de ce «mistere» de manière plus détaillée, peut-être parce que cette représentation était beaucoup moins spectaculaire que ce à quoi il était habitué à voir en France. Cette hypothèse semble confirmée par une description que Siméon de Thessalonique (évêque de Thessalonique entre 1410-1429) fait dans son *Dialogue contre toutes les hérésies*, où il donne justement le *Jeu des enfants dans la Fournaise* comme contre-exemple du théâtre religieux occidental. Dans ce texte dogmatique et disciplinaire, il condamne l'habitude des occidentaux de faire des représentations de théâtre qu'il juge anticanoniques et hérétiques. Cela à cause des éléments profanes qui y sont employés pour «montrer les choses divines», comme une colombe vivante pour le Saint-Esprit, du sang animalier pour imiter le sang du Christ sur la croix, des acteurs laïcs et une scène indigne, profane, située en dehors de l'église: «...velut in scena et theatro divina monstrare mysteria neque pium est neque traditum, neque Christianis dignum»¹⁶. Puis il continue:

S'ils [les Latins] nous reprochent la fournaise des trois enfants, ils n'auront pas lieu de se féliciter. Car nous n'allumons pas une fournaise, mais des cierges et des lumières, et nous offrons à Dieu de l'encens, selon la coutume, et nous figurons l'ange, ce n'est pas un homme que nous envoyons. Tout au plus plaçons-nous trois enfants chanteurs, purs comme ces enfants, pour qu'ils chantent leur cantique, conformément à la tradition.¹⁷

¹⁵ *Le voyage d'Outremer*, Paris, éd. Schefer, 1892, pp. 155-156.

¹⁶ «Iterum circa ea quae rationem superant mirabilia, de quibus fas non est, fabulas exhibent, avem columbam sanctum Spiritum appellantes. Dicunt illi et respondent ea quae in festis aguntur, et illa quae Mariam refert irrationabilem columbam pro Spiritu suscipit. Rursum, ut diximus, quidam crucifigitur Christus ab eis appellatus, et crucifixio vera non est, manatque cruor cujusdam animalis in injuriam divini sanguinis.», Siméon de Thessalonique, *Dialogus contra haereses*, Migne, P. G. chap. XXIII, col. 114 B-C et col. 115 A.; V. Cottas en parle aussi, *op. cit.*, p. 99.

¹⁷ Et voici le texte latin: «Quod si nos arguant de fornace puerorum, jam prorsus nihil gaudebunt; faornacem enim non accendimus, sed cereos cum luminibus, et incensum Deo secundum consuetudinem offerimus; angelum quidem exprimimus, hominem vero non emittimus, sed pueros tantum mundos canentes sicut illi tres pueri constituimus ut horum canticum concinant, prout traditum est, quos pueros pueri referunt omnes sancti baptismoque signati, et sacerdotes universi res sui ordinis effingunt singuli [...]», Migne, P. G. XXIII, col. 114, C-D. discuté par S. Baud-Bovy, *op. cit.*, p. 331. et S. Baud-Bovy *Le théâtre religieux, Byzance et l'Occident*, Thessalonique, 1975, p. 333. Nous signalerons dorénavant le premier article cité par «I» et le deuxième par «II».

Mais avant d'entamer une analyse de ce passage et d'essayer de voir de quelle manière on «plaçait» ces enfants dans l'église et comment on «figurait» l'ange qui leur venait en aide, il faut nous arrêter quelques instants sur la source de ce «mystère» et sur son potentiel dramatique, théâtral.

Le point de départ est, bien sûr, l'Ancien Testament et l'épisode assez complexe relaté dans le Livre de Daniel sur l'épreuve du feu à laquelle ont été soumis les trois fils de Judée, Ananias, Misaël et Azarias. Le Livre commence par la vie des enfants hébreux à la cour de Nabuchodonosor, dont font partie les trois susnommés et Daniel, le prophète, tous enfants de race royale, qui refusent de se souiller en mangeant la viande et en buvant le vin offerts par le roi, mais se contentent de légumes cuits et d'eau pendant trois ans. Ils deviennent les sages les plus appréciés par le roi et sont placés au même niveau hiérarchique que les mages et les devins Chaldéens (Dn 1, 1-21). Après, vient l'épisode du premier songe du roi que Daniel seul est capable d'interpréter grâce à une vision divine, sauvant ainsi tous les autres sages du royaume d'une condamnation à mort imminente et plaçant ses trois amis à la tête de la province de Babylone. Mais en dépit de la reconnaissance du Dieu de Daniel et de sa profession de foi¹⁸, le roi Nabuchodonosor fait ériger une statue d'or «haute de soixante coudées et large de six, qu'il dressa dans la plaine de Dura dans la province de Babylone» et il commande à tous ses dignitaires et hauts fonctionnaires de se prosterner et de faire adoration à la statue d'or à l'instant où ils entendront «sonner trompe, pipeau, cithare, sambuque, psaltérion, cornemuse et toute espèce de musique» (Dn 3, 1-7). Geste idolâtre que les trois Hébreux refusent d'accomplir, ce qui leur vaut une dénonciation de la part de «certains Chaldéens» et leur condamnation à mort par le roi furieux.

L'histoire des trois enfants dans la fournaise (qui sont en fait de jeunes adultes), se compose ainsi dans la Bible de dix moments importants pour le déroulement de l'action «dramatique», pour la mise en place du conflit et son dénouement: l'action de Nabuchodonosor d'ériger une statue-idole avec l'obligation générale d'adoration; le refus des trois Hébreux de se plier à un acte idolâtre; la dénonciation; le jugement et la confirmation du refus par les trois inculpés; la condamnation; l'exécution de la sentence; le miracle de la fournaise (qui comprend à son tour: la prière-cantique d'Azarias, mea-culpa et supplique d'aide, la réponse concrète de Dieu qui envoie un ange pour conforter les jeunes et ne laisse pas les flammes les toucher mais brûle leurs bourreaux, le cantique des trois qui remercient et louent Dieu, en marchant au milieu de la flamme); la réaction du roi et la reconnaissance du miracle; la sortie des enfants de la fournaise; la conversion de Nabuchodonosor.

¹⁸ «Et le roi dit à Daniel: "En vérité votre dieu est le Dieu des dieux et le maître des rois, le révélateur des mystères, puisque tu as pu révéler ce secret"», Dn, 2, 47.

Nous insistons sur ces différents moments de l'action et sur la manière dont ils sont présentés par Daniel car c'est bien dans ce récit que se trouve la source dramatique de ce que deviendra le «mystère des enfants dans la fournaise» dans le cadre du rituel de type byzantin. On peut remarquer qu'il contient tous les éléments didascaliques nécessaires non seulement à la reconstruction imaginaire de l'épisode mais aussi à sa potentielle mise en scène. Nous avons vraiment affaire à un texte extrêmement théâtral qui combine récit, dialogue et chants d'une manière très vivante pour le lecteur, lecteur qui entend la voix du héraut proclamant l'ordre du roi, celles des chaldéens délateurs et du roi en rage, et celle des jeunes, fidèles à leur Dieu. Et ce n'est pas seulement le côté auditif qui est souligné dans cette partie du *Livre de Daniel*, mais aussi le côté visuel, qui rend les personnages très présents. Il en est ainsi, par exemple, de la description quasi-didascalique de la réaction du roi à la réponse de trois Hébreux et de ses conséquences: «À ces mots, Nabuchodonosor fut rempli de colère et l'expression de son visage changea à l'égard de Shadrak, Méshak et Abed Nego. [...] Ceux-ci furent donc liés, tout vêtus, portant manteau, chausses et chapeau, et jetés dans la fournaise de feu ardent» (Dn 3, 19 et 21).

C'est à ces mêmes parties qui *décrivent* le comportement des trois enfants et des gens qui les entourent que seront empruntés, comme nous le verrons, les didascalies qui *prescrivent* la mise en scène du drame liturgique chez les Grecs byzantins aussi bien qu'en Russie:

Et ils marchaient au milieu de la flamme, louant Dieu et bénissant le Seigneur. Azarias, debout, priait ainsi, la bouche ouverte, au milieu du feu disant: [le premier cantique]. (Dn 3, 24-25 du cantique)

Les serviteurs du roi qui les avaient jetés dans la fournaise ne cessaient d'alimenter le feu de naphte, de poix, d'étaupe et de sarments, si bien que la flamme s'élevait de quarante-neuf coudes au-dessus de la fournaise. En s'étendant elle brûla les chaldéens qui se trouvaient autour de la fournaise. Mais l'Ange du Seigneur descendit dans la fournaise auprès d'Azarias et de ses compagnons; [...]. (Dn 3, 46-49)

C'est d'après ce texte source chargé de théâtralité que furent composés plusieurs hymnes à la gloire des trois enfants dans la fournaise, vus comme des annonciateurs de l'expérience christique, autant par le déroulement des étapes du conflit dans lequel ils sont impliqués, comprenant la trahison, le jugement et la condamnation des innocents, que par la «descente de l'ange» qui est perçu par Nabuchodonosor de manière prémonitoire comme un «fils des dieux» (Dn 3, 25). Un des hymnes les plus connus est celui composé par Romanos le Mélode, probablement entre les années 513 et 518, caractérisé ainsi par J. Grosdidier de Matons:

Par son genre comme par les caractères de l'hirmos, il se range dans la série de poèmes qu'on est tenté de placer au début de la carrière du mélode: plus pittoresque qu'édifiant, plus tragique que solennel, plus rempli de péripéties et d'effets dramatiques, on peut dire presque théâtraux, que soucieux de se calquer sur le texte scripturaire, ce poème n'est pas à placer très avant dans l'œuvre de Romanos.¹⁹

En effet cet hymne ne se calque pas mot à mot sur le texte biblique, mais il en développe substantiellement le caractère théâtral, en exploitant et en enrichissant tous les dialogues des personnages et toutes les adresses des trois jeunes à leur Dieu, dans chacune des trente strophes du poème chanté. Là où le texte biblique disait seulement que le roi furieux ordonna de «chauffer la fournaise sept fois plus que d'ordinaire», Romanos crée une réplique qui fait apparaître Nabuchodonosor dans toute son horreur:

En écoutant ces paroles, le malheureux, le malfaiteur, comme un fer incandescent, jetait des gerbes d'étincelles et, criant, écumant, haletant, dit à ceux qui l'entouraient: «Sept fois plus qu'auparavant faites chauffer la fournaise ! Avec du naphte et de la poix, et des quantités de sarments, forcez son feu, égalez-le à ma colère, car je brûle, je flambe autant qu'elle de voir ces gens me mépriser, et sans doute avant les enfants je vais me consumer de rage, en voyant ceux dont j'avais eu pitié s'écrier pour me faire honte: "Hâte-toi, miséricordieux, viens vite, dans ta compassion, à notre secours, car tu peux tout ce que tu veux."»²⁰

De même, il introduit d'autres répliques entre les enfants et des personnages qui, une fois la fournaise prête, tentent de les convaincre d'abandonner leur foi et de ne pas «trahir» le roi, élément tout à fait absent du texte souche. Et, chose tout à fait intéressante, Romanos attribue un rôle actif à l'Ange, qui «descendit tout à coup du ciel et, marchant au milieu de la fournaise, l'apaisa toute et en fit un paradis pour les saints» et *le fait parler*, alors qu'il était bien une présence muette dans le texte de Daniel. L'Ange engage ainsi les enfants «à chanter un psaume» et surtout il leur adresse des paroles qui se prolongent sur deux strophes, fait qui apporte un plus de dynamisme à l'ensemble. Dans l'hymne de Romanos le Mélode c'est d'ailleurs toute la relation ange-chaldéens et ange-enfants qui se trouve dynamisée et théâtralisée par l'ajout de plusieurs éléments surprise qui intensifient le sentiment du miraculeux et du spectaculaire tout en soulignant la visée théologique, dogmatique de l'histoire ainsi présentée. Car

¹⁹ Texte critique de Grosdidier de Matons, in Romanos le Mélode, *Hymnes*, tome I, Ancien Testament, Paris, Sources Chrétiennes 99, 1964, p. 345.

²⁰ Strophe 15, *op. cit.*, p. 383.

l'ange est non seulement une présence parlante qui dirige l'action des enfants et les fait «imiter la liturgie des incorporels», mais il change aussi «d'aspect à tout moment, et tantôt paraissait un être divin, tantôt un homme; tantôt il commandait, tantôt il priait avec eux»²¹. L'ange de Romanos est un être polymorphe, à natures multiples réunies dans une même personne, qui «frappe de stupeur» et les Chaldéens et les trois enfants qu'il protège. Il semble que nous ayons affaire ici à un artifice théâtral qui essaye d'expliquer la double nature christique par anticipation, dans une sorte de parallélisme qui renvoie à la Transfiguration du Christ et à l'épouvante de ses trois disciples choisis. Le caractère prophétique de cet épisode est de fait clairement mis en évidence par la conclusion des enfants qui s'écrient d'une seule voix en reconnaissant dans cet ange le «Dieu des anges»: «ils nous est apparu dès maintenant, il nous a fait entrevoir l'image de *ce qui doit être*. De même qu'aujourd'hui il rafraîchit de rosée la fournaise, de même *il doit, descendant comme la pluie sur la vierge*, arroser ceux qui chantent: Hâte-toi...»²². La strophe 29, qui présente la réaction du roi devant le miracle, insiste à nouveau sur le parallélisme entre l'Ancien et le Nouveau Testament, puisque le roi s'exclame à la vue de ce quatrième être dans la fournaise: «L'appellerai-je un mortel? Non, c'est un fils de Dieu.», alors que le texte biblique disait seulement qu'«il a l'aspect d'un fils des dieux» (Dn 3, 25).

L'hymne de Romanos a connu une très grande notoriété au long des siècles, fait prouvé par sa présence dans presque tous les manuscrits recueils de chants (les *kontakaria*) à commencer par le VI^e siècle, bien que souvent mutilé à cause de sa trop grande longueur. Il était toujours chanté le 17 décembre, pour la fête consacrée à Daniel et aux trois enfants dans la fournaise. Dans son ample article sur *l'Office byzantin de Hagia Sophia*, Oliver Strunk signale le fait que d'habitude les cantiques bibliques, au nombre de sept, étaient chantées une fois par semaine dans Sainte Sophie et tous les jours dans les monastères. Le cantique des enfants dans la fournaise était le deuxième, chanté devant l'autel, avec les portes du sanctuaire ouvertes²³ et il comprenait des strophes chantées et un refrain semblable à l'antiphone des Psaumes qui est, par exemple, dans le cantique de Romanos le «Hâte-toi...», qui ouvre l'hymne, lie chaque strophe et clôt l'ensemble²⁴. Le service liturgique était différent dans la Grande cathédrale par rapport aux rites monastiques. Il s'agit d'un office presque entièrement chanté, psalmodié, qui nécessitait la présence d'un chœur,

²¹ *Ibidem*, p. 397, strophe 25.

²² *Ibidem*, p. 399, strophe 26, c'est nous qui soulignons.

²³ O. Strunk, «The Byzantine Office at Hagia Sophia», *Dumbarton Oaks Papers*, 9-10, 1955-56, pp. 176-202, voir p. 196.

²⁴ Voir aussi Baumstark, «Denkmäler der Entstehungsgeschichte des byzantinischen Ritus» in *Oriens Christianus*, 3, Serie II, 1927, pp. 1-32; Schneider, «Die biblischen Oden im christlichen Altertum», in *Biblica*, XXX, 1949, pp. 28-65, (voir spécialement p. 58 et suiv.) et *ibidem*, «Die biblischen Oden im Jerusalem und Konstantinopel», pp. 433-452.

alors que dans les monastères l'office était récité, pouvant être accompli par une seule personne, souvent sans aucune musique, comme le précise Siméon de Thessalonique dans ses écrits *Sur la prière sacrée*²⁵.

Il semble qu'au XI^e siècle les monastères avaient déjà commencé à emprunter des pratiques spécifiques aux grandes églises épiscopales, alors que le cérémonial de Ste. Sophie de Constantinople était aussi profondément influencé par celui des monastères. Néanmoins, d'après le témoignage du moine Antonie, pèlerin russe de Novgorod, dans la capitale byzantine en l'année 1200, à la veille de l'occupation occidentale de la ville, non seulement l'office des Laudes était presque entièrement chanté, mais il commençait dans le narthex avec le premier cantique devant les portes royales, puis continuait au milieu de l'église, dans le naos, et les derniers cantiques étaient chantés devant l'autel²⁶. Ce qui est intéressant pour nous dans cette description du rituel de la grande église et non pas tant la différence qu'il pouvait y avoir entre celui-ci et le rite monastique, fait qui avait très probablement interpellé le moine russe, mais surtout le fait que l'ensemble de l'espace ecclésial était utilisé comme «scène» de la manifestation liturgique, comme récipent sonore, dans un mouvement processionnel qui le rendait effectivement actif et participatif. Il est ainsi plus facile de comprendre comment le drame liturgique des trois enfants dans la fournaise ait pu se développer à partir d'un cantique chanté à plusieurs voix, construit sur un système de dialogue, de réponses et de reprises antiphoniques, développement explicable non seulement grâce au caractère dramatique théâtral intrinsèque au texte biblique et aux cantiques qu'il a généré (comme pour celui de Romanos), mais aussi grâce à la manière dont cet hymne était chanté et présenté devant les croyants, au milieu de l'église, à la manière dont il était mis en espace. C'est peut-être ainsi qu'il faut comprendre la transformation de l'ambon en fournaise symbolique des trois enfants, à Constantinople ou à Thessalonique, puis en fournaise/accessoire scénique au XVI^e siècle, en Russie.

Car nous voyons bien que dans le texte déjà cité de Siméon de Thessalonique, qui fait référence à la «représentation» de la fournaise des trois enfants, rien ne semble perçu comme «scénique», puisque rien ne vient de l'extérieur de l'église ou du rituel habituel, qui suppose l'emploi de «cierges et lumières», de «l'encens» ou des «figurations» d'anges et de saints. Pourtant la symbolique est ici ciblée et il est évident que les cierges tiennent la place des flammes de la fournaise, que l'encens fait penser à la fumée qui l'entoure, que l'ange n'est pas une simple image mais une image active dans le cadre de l'histoire présentifiée par les «enfants chanteurs», placés à un endroit précis, mais non précisé ici par l'archevêque de Thessalonique. Tout se fait pour lui «conformément à la tradition». Or nous savons que Siméon était un grand défenseur de l'ancien office chanté typique aux grandes

²⁵ *De sacra precatone*, P. G. CLV, col. 536-669. Voir commentaire O. Strunk, *ibidem*, pp. 177-179.

²⁶ *Publications de la Société de l'Orient latin*, série géographique, V, 1889, 97, traduction du passage, en anglais, par O. Strunk, *op. cit.*, p. 177.

églises, qui avait été corrompu après la prise de Constantinople par les croisés et qu'il l'appliquait toujours, conformément à la tradition, dans la cathédrale Ste. Sophie de Thessalonique au XIVe siècle. Il est donc fort probable que les enfants chanteurs aient été placés devant l'autel et le sanctuaire, sur l'ambon (à l'emplacement habituel de ceux qui chantaient les cantiques), entourés de cierges²⁷.

Pour ce qui est de la «figuration» de l'ange dans ce *mystère* décrit dans le *Dialogus contra haereses*, bien que Samuel Baud-Bovy n'en parle pas dans son premier article, et que V. Cottas l'interprète comme «un simulacre», probablement un «mannequin en bois» – ce qui nous paraît tout à fait improbable, vu l'attitude byzantine envers les statues – le syntagme «figurer l'ange» utilisé par Siméon de Thessalonique et mis en opposition avec l'habitude occidentale de le faire jouer par un homme peut nous mettre sur la bonne voie, en signalant une des seules manières de faire qui aurait correspondu à la mentalité orthodoxe: la présence d'une image, éventuellement d'une icône. En effet, le deuxième article de S. Baud-Bovy, qui cite un document éclaircissant encore plus la question, donne raison à cette hypothèse.

Ce que le chercheur suisse ajoute dans son deuxième article, au nombre des preuves «contre» un véritable théâtre religieux à Byzance, est un *Office chanté le dimanche des Ancêtres (du Christ) en l'honneur des trois saints Enfants dans la fournaise*, conservé à la Bibliothèque Nationale Grecque, dans un manuscrit du XVe siècle (de 1453), avec la musique notée:

À la fin des matines, la fournaise ayant été préparée, et les enfants parés, les chantres, entourant la fournaise, commencent à chanter ainsi cet idiomèle: *Fidèles, aujourd'hui le prophète Daniel nous a rassemblés en esprit*. Pendant ce chant, les enfants entrent dans la fournaise et se prosternent trois fois en direction du Levant. L'idiomèle terminé les chantres entonnent: «*Dieu de nos pères...* Puis les enfants font de même.» Le manuscrit développe la succession de répons, indique qu'après le vers *Tu es béni, Dieu de nos pères, protège-nous*, «**on descend l'ange au-dessus des enfants**», et tandis qu'on chante *Louez le Seigneur, toutes les créatures* «les enfants dansent à l'intérieur de la fournaise, étendent les bras dans l'attitude de la prière et lèvent leurs regards vers le ciel».

Et Baud-Bovy ajoute que le *hirmos*, qui met fin à l'office parle d'une «image dorée ayant l'aspect d'un ange», qui plane sur les têtes des enfants alors qu'ils chantent et dansent²⁸.

²⁷ Voir aussi A. Lingas, «The Liturgical Place and Origins of the Byzantine Liturgical Drama of the Three Children», in *Nineteenth Annual Byzantine Studies Conference. Abstracts of Papers*, Princeton, University of Princeton, 4-7 November, 1993, pp. 81-82.

²⁸ S. Baud-Bovy, II, *op. cit.*, pp. 333-334. Il s'agit du manuscrit Athènes, MS 2406, dont parle aussi M. M. Velimirović, *art. cit.*, p. 354.

Non seulement ceci prouve que «Les enfants dans la fournaise» est un «mystère» orthodoxe qui ressemble aux *misteres* occidentaux par sa mise en scène, très rudimentaire, certes, et cependant bien construite, mais ces didascalies constituent surtout une preuve du rôle *théâtral* accompli par l'image sacrée. Image qui devient acteur, participant actif au mystère auquel assistent les fidèles, mais aussi au salut des trois enfants qui, nous le savons d'après la Bible, ne vont pas être touchés par les flammes de la fournaise. Il est d'ailleurs important de remarquer l'accent mis dans le texte biblique aussi bien que dans l'hymne de Romanos sur «l'aspect» de l'ange (terme qui revient très souvent), sur ce qu'il laisse voir et entrevoir de son être et de sa nature aux enfants, comme aux Chaldéens. L'image de l'ange qui descend ne peut donc pas être vue comme un simple accessoire, pareille aux bougies, à l'encens ou aux vêtements blancs. Elle est aussi une icône, une présentification de l'ange qui réitère son geste salvateur à travers elle, conformément aux principes de la théologie byzantine. Le choix d'une figuration et non d'un «acteur» n'est pas seulement dû au fait que l'ange présent dans la scène tirée de l'Ancien Testament ne parlait pas, contrairement à l'ange assis sur le tombeau vide de Jésus le jour de la Résurrection dans les drames semi-liturgiques occidentaux, comme l'affirme S. Baud-Bovy, mais cela tient surtout de la philosophie et de la théologie byzantine, principalement de celle de l'économie de l'image, avec tout ce qui s'ensuit de la différenciation claire et nette entre *icône* et *idole*, et il faudrait plutôt inverser l'observation de Baud-Bovy: c'est parce que l'ange ne pouvait être figuré *que* par une image sacrée qui ne parlait pas, que c'est plutôt cette scène de l'Ancien Testament qui s'est développée vers une forme de drame liturgique, et non une autre. D'ailleurs nous avons très bien vu que, pour Romanos le Mélode, faire parler l'Ange ne posait aucun problème; sauf que c'est une chose que de lui attribuer des répliques chantées en dehors d'une incarnation scénique et ç'en est une autre que de mettre les paroles «sacrées» d'un être surnaturel dans la bouche d'un simple mortel déguisé. C'est pourquoi il faut rester prudent quant aux termes utilisés. Dans une ample étude sur le théâtre russe, Simon Karlinsky affirmait: «Romanos the Melodist [...], composed an elaborate antiphonal hymn on this subject, intended to be performed on the feast day of the three youths, December 17, just as was done in Russia a millennium later.»²⁹ Or il faut faire attention au parallélisme: au sixième siècle l'hymne était chanté, alors qu'en Russie l'épisode des enfants dans la fournaise était effectivement joué au XVIe et XVIIe siècles et d'une manière encore plus élaborée qu'à Constantinople.

Nous allons nous arrêter maintenant sur l'évolution de ce drame liturgique jusqu'à son véritable épanouissement post-byzantin en Russie, afin de nous rendre compte des limites du dit «théâtre religieux» byzantin dans un

²⁹ Simon Karlinsky, *Russian Drama from its Beginnings to the Age of Pushkin*, Berkley and Los Angeles, University of California Press, 1985. Sur *The Furnace Play*, en russe: *Peshchnoe deistvo*, voir pp. 4-7, cit. p. 4, souligné par nous.

monde qui avait hérité de toute la tradition de l'Empire romain d'Orient, mais avait subi aussi une part importante d'influence occidentale. Beaucoup d'études ont été consacrées à ce drame liturgique surtout par des historiens du théâtre russe, comme Nicolas Evreinoff³⁰ ou Simon Karlinsky, qui ont essayé le plus souvent de retrouver l'origine byzantine de cette cérémonie théâtrale. Mais l'approche la plus poussée reste celle de M. M. Velimirović, «Liturgical drama in Byzantium and Russia», déjà citée.

Il est impossible de savoir avec exactitude à quel moment et à quelle occasion le rituel théâtral des enfants dans la fournaise a été emprunté par l'église russe à la pratique de la capitale byzantine. En tout cas, il est sûr que dans la cathédrale Ste. Sophie de Kiev, construite et peinte au XIe siècle par des maîtres byzantins, se trouve une peinture murale figurant l'épisode, qui pourrait avoir une certaine valeur documentaire non relevée jusqu'à maintenant, vu que la fournaise ressemble déjà un ambon et non à une fournaise ordinaire ou imaginée, que les enfants sanctifiés portent des vêtements liturgiques de type byzantin à manches longues évasées et que l'ange est vu complètement de face, comme une icône, par opposition aux enfants dont l'un est tourné de trois quarts vers les autres. V. Cottas parlait d'un «*typica* de l'église de Sainte-Sophie», qui s'est conservé à la bibliothèque de Patmos, manuscrit n°226, du Xe siècle, qui mentionne les *Enfants dans la fournaise* sans pourtant donner quelque explication sur la nature de la cérémonie³¹. Plus intéressante est une autre mention, cette fois-ci de la «sainte fournaise» (ἄγιος φῶρυγος) se trouvant dans la sacristie, qui était encensée par le patriarche le dimanche en même temps que les autres objets culturels. Cette référence, trouvée par le spécialiste russe de la liturgie Alexei Dimitrievskii dans un autre *Typikon de la Grande Église*, manuscrit du XIe siècle, pourrait suggérer le fait que la fournaise en tant qu'*objet théâtral*, central pour la «mise en scène» du rituel des trois enfants, existait bien dès le XIe siècle, à Constantinople, sinon avant cette date³², ce qui expliquerait peut-être la forme qu'elle prend dans la fresque de Ste. Sophie de Kiev et que l'on retrouve au centre du jeu liturgique au XVIe siècle.

³⁰ Nicolas Evreinov, *Histoire du théâtre russe*, préface et adaptation française de G. Weleter, Paris, Éd. du Chêne, 1947; chapitre consacré au *Jeu de la fournaise*, pp. 66-72.

³¹ V. Cottas, *op. cit.*, p. 101. Voir aussi *Le Typikon de la Grande Église. Ms. Sainte-Croix, Xe siècle. 1. Le cycle des douze mois, 2. Les fêtes mobiles*, a cura di J. Mateos, Roma, 1962, tome I, pp. 134-137, où l'on spécifie que le Dimanche avant Noël et le 17 décembre on célèbre les trois saints jeunes gens, mais où rien ne laisse entendre qu'il s'agirait d'une cérémonie spéciale, plus «théâtrale» que d'autres et où le mot fournaise n'apparaît pas. En tout cas, le fait qu'on lui accorde un dimanche en plus du jour habituel du ménologe, certifie son importance.

³² Voir M. M. Velimirovic, *op. cit.*, p. 353.



Fig. 1: Fragment de fresque de l'église Ste Sophie de Kiev, XIe siècle (reprod. Grigori Longvine, *Ste-Sophie de Kiev*, Ed. Mistetstvo, Kiev, 1971)

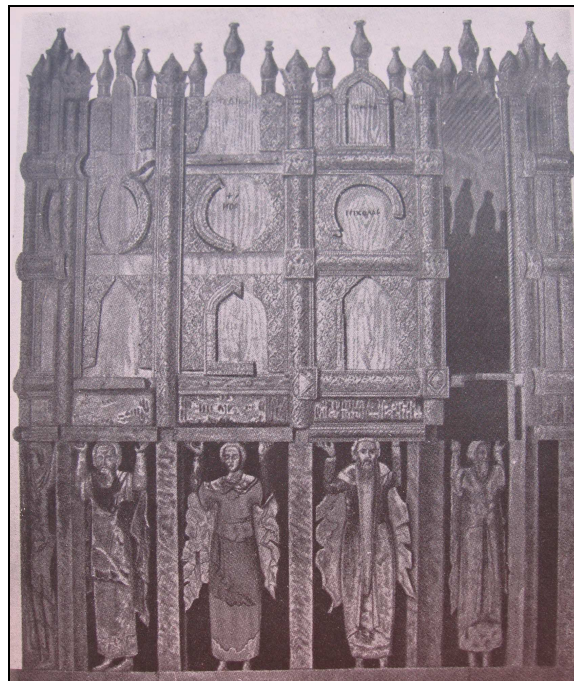


Fig. 2: L'ambon-fournaise du XVIe siècle, qui s'était trouvé jusqu'en 1860 dans la cathédrale Sainte-Sophie de Novgorod (reprod. Jean-Claude Roberti, *op. cit.*, fig. 7)

En effet, une chronique de 1553 fait allusion à cette «fournaise», et note que l'archevêque Macaire – qui était d'ailleurs un grand amoureux d'art sacré et qui fut le premier à établir en Russie un guide de peinture murale avec texte et images – «fit mettre dans l'église cathédrale de Sainte-Sophie à Novgorod-le-Grand un ambon très merveilleux et plein de toutes sortes de figures: on y voit, à partir d'en haut, trente saints en trois rangées»³³. De nos jours, on peut encore déchiffrer les noms de Gédéon, Salomon, Elie, Jean et Nicolas, au dessus des saints sculptés sur cette fournaise en bois de tilleul, conservée au Musée Russe de St. Petersbourg.

Et pour rester dans le domaine de l'iconographie théâtrale, il faut signaler que dans son article «Teatro a Bisanzio: le fonti figurative dal VI all'XI secolo e le miniature del Salterio Chludov», Massimo Bernabò remarque à propos des illustrations de chaque épisode biblique qu'il analyse (chanté et «mis en scène» pendant la liturgie) l'absence d'éléments renvoyant au théâtre au sein des miniatures qui accompagnent les textes en question. Par exemple, tel est le cas de la miniature figurant le chérubin et le larron repent dans un Évangélaire syriaque de la fin du XIIIe siècle, (cod. Syr. add. 7169, British Museum, Londres)³⁴ ou celles côtoyant le texte de l'ode chantée par les trois enfants dans la fournaise dans le Psautier Chludov (Moscou, Musée d'Histoire, cod. gr. 129, fol. 160v.) et dans le Psautier du Monastère du Pantocrator (Mont Athos, cod. 61, fol. 222r.), les deux étant des copies du IXe siècle. Pourtant Bernabò signale un petit changement dans la Psautier de Théodore fait à Constantinople, en 1066³⁵, car cette fois-ci il n'y a plus une seule miniature, mais six, qui montrent les différents moments de l'histoire du martyr; de plus, la fournaise dans laquelle se trouvaient représentés les enfants ressemble plus à un ambon qu'au chaudron figuré dans les autres psautiers. La raison serait celle de l'influence de la représentation scénique liturgique dans Sainte Sophie, sur les miniatures de ce manuscrit, explication tout à fait plausible³⁶, comme pour la fournaise figurée à Kiev.

À part les témoignages du XIV et XVe siècles que nous avons analysés, il existe d'autres sources importantes qui nous informent sur ce drame liturgique d'origine byzantine. Ce sont d'ailleurs les seuls manuscrits contenant le texte et

³³ Cité par Nicolas Evreïnov, *op. cit.*, p. 67.

³⁴ «Nessun elemento nella miniatura ha origine manifesta in una rappresentazione drammatica del testo.» Bernabò, *op. cit.*, p. 71.

³⁵ Londres, British Museum, cod. add. 19352, fol. 202r, 204r, 205r, 205v, 206r. (Bernabò, *op. cit.*, p. 72).

³⁶ Bernabò, *op. cit.*, p. 72. Voir aussi A. Walton «The Three Hebrew Children in the Fiery Furnace: A Study in Christian Iconography», in *The Medieval Mediterranean. Cross-Cultural Contacts*, ed. by M. J. Chiat, K. L. Reyerson, St. Cloud, Minn., 1988, pp. 57-66.

la musique de ce rituel et ils s'encadrent tous entre le XVe et le XVIIe siècle: deux d'entre eux proviennent du Mont Athos (MS 1120 du monastère d'Iviron, 1458 et MS Λ 165 du monastère de Lavra, XVIIe siècle), un du Mont Sinaï (le MS 1527, du XVIe siècle), et celui, déjà cité, d'Athènes, de 1453. Ces manuscrits ne s'accordent pas tous sur la date de la représentation: le dimanche des Pères ou le dimanche des Ancêtres, entre le 16 et le 22 décembre, en fonction du jour où tombait Noël, bien que le ménologe attribue le 17 décembre aux trois enfants dans la fournaise³⁷. Il y a aussi, d'après M. M. Velimirović, deux variantes dans la tradition textuelle, bien que les scénarios soient en général fortement semblables: les deux manuscrits du Mont Athos d'un côté, et celui d'Athènes et du Mont Sinaï de l'autre. Mais voici, en grandes lignes, comment ils prescrivent le déroulement du drame liturgique au XVe-XVIIe siècles:



Fig. 3: Dessin d'après le relief se trouvant sur la porte de la cathédrale de Pskov, 1659 (reprod. Jean-Claude Roberti, *op. cit.*, fig. 5)

À la fin du service des Matins, on préparait la fournaise, les trois jeunes enfants et le chœur qui entourait la fournaise. Le chœur commençait par chanter un idiomèle «pneumatikos emas pistoi» et les enfants entraient (ou étaient emmenés, dans certains manuscrits) dans la fournaise (qui devait vraisemblablement être pourvue d'escaliers en bois amovibles) et se prosternaient trois fois vers l'est (vers l'autel). Ici on entame le cantique d'Azarias dans la fournaise (Dn 3, 26) dont les vers étaient psalmodiés ou alternativement (en antiphone) par le chœur et les enfants, ou bien par reprise, c'est-à-dire que le chœur ou le *domestikoi* (dans les manuscrits athonites) chantaient en premier un

³⁷ Pour plus d'explications concernant les dates de la représentation, voir M. M. Velimirović, *op. cit.*, p. 355.

vers et les enfants suivaient en le répétant, et ainsi de suite jusqu'à la fin du cantique. C'est à ce moment que l'ange était descendu au-dessus des enfants, alors que ceux-ci chantaient le pendant didascalique de cette action, le verset 49 de Daniel 3: «Mais l'ange du Seigneur descendit dans la fournaise auprès d'Azarias et de ses compagnons, il repoussa au dehors la flamme du feu» et un refrain très élaboré³⁸. Le manuscrit de Lavra, le plus récent des quatre, est le seul à donner une indication scénique précise quant à l'aspect de l'ange, «vêtu de blanc, avec un orarion pourpre» sans préciser s'il s'agit d'un vêtement peint ou en tissu. Une fois l'ange descendu, on chantait de la même manière «le cantique des trois jeunes gens», mais sous la forme d'une paraphrase, seul le verset 57 étant pris tel quel au texte biblique³⁹. Des didascalies identiques pour tous les quatre manuscrits prescrivent des mouvements circulaires des enfants à l'intérieur de la fournaise, les bras levés et les regards dirigés vers le ciel, peut-être comme le montre la fresque moldave de Sucevița, datant de 1595 (fig. 4). Il n'y a que le manuscrit d'Athènes qui donne quelques lignes additionnelles au dernier cantique, chantées sous forme de «dialogue» entre le *domestikoi* et les enfants. À la fin, ils se prosternaient à nouveau et tournaient en rond dans la fournaise (la «danse» dont parle l'hymne de Romanos), pendant que le chœur chantait des hymnes. Velimirović souligne le fait qu'aucun des manuscrits ne précise si les enfants restent dans la fournaise ou sortent pendant le service liturgique qui commence juste après cette cérémonie théâtrale.



Fig. 4: Église de la Résurrection du monastère de Sucevița, exonarthex, 1595. C'est un des rares exemples d'images qui figurent aussi bien le roi Nabuchodonosor que le Chaldéen qui attise le feu de la fournaise. La colonne portant l'idole en or est présente dans la majorité des peintures murales consacrées à cet épisode en Moldavie.

³⁸ *Ibidem*, pp. 359-360.

³⁹ «Vous, toutes œuvres du Seigneur, bénissez le Seigneur: à lui haute gloire, éternelle louange!» Dn 3, 57.

Les témoignages qui nous restent sur la pratique russe concernant la mise en scène de ce rituel, nous éclairent encore plus sur ce qu'avait pu être le drame liturgique des trois enfants dans la fournaise dans les cathédrales métropolitaines byzantines. Car, bien que cette coutume semble être tombée peu à peu en désuétude après la chute de l'Empire romain d'Orient et pendant l'occupation ottomane des Balkans (les monastères perpétuant la tradition mais peut-être sans le grand faste employé par les sièges de grands archevêques et réduisant au minimum l'aspect scénique, spectaculaire du «drame»), nous la retrouvons dans les cathédrales russes au XVI^e siècle, très liée à la présence festive de hautes hiérarques de l'Église.

La plus ancienne attestation des *Enfants dans la fournaise* en tant que drame liturgique date des années quarante du XVI^e siècle. Il s'agit d'une description se trouvant dans le manuscrit 410 du monastère de Volokolamsk, rédigé sous le patronage de l'archevêque Théodose de Novgorod, actuellement à l'Académie de la Divinité de Moscou⁴⁰. Bien que le modèle byzantin soit évident dans cette version russe (d'ailleurs la plus courte de celles qui sont parvenues jusqu'à nous), plusieurs éléments spécifiques peuvent déjà y être relevés: la présence active des Chaldéens, jamais signalée par les sources byzantines, qui sont des gens de la suite de Nabuchodonosor, bourreaux des saints enfants; les enfants sont liés entre eux; on utilise des cierges dans les mains des enfants puis comme signe de la conversion des Chaldéens et des palmes dorées. La descente de l'ange s'avère être le moment clé de l'action théâtrale: il fait tomber à terre les Chaldéens qui cessent d'attiser le feu de la fournaise, se convertissent et demandent aux enfants de sortir de la fournaise (seule réplique des Chaldéens dans un jeu par ailleurs pantomimique, ou les enfants sont les seuls à chanter en réponse à l'archidiacre). Les dates concernant la mise en scène sont complétées par une liste de dépenses de la cathédrale Sainte-Sophie de Novgorod de 1548, qui signale l'achat de costumes, de chapeaux et de gants pour les Chaldéens, puis de chaussures pour les enfants et leurs bourreaux. Ce même manuscrit de Volokolamsk, signale l'obligation de la présence des «acteurs» aux Vêpres de la veille, puis à la table de l'archevêque, où les enfants devaient chanter une série d'hymnes religieux.

Deux autres manuscrits contiennent des versions plus développées du drame liturgique: le MS 695 se trouvant au Musée d'Histoire de Moscou et datant de 1638 et le MS 1147 de la Bibliothèque publique de St. Petersburg, écrit avant 1645. Mais, dès le dernier quart du XVI^e siècle, nous avons aussi des témoignages d'étrangers venus en visite en Russie, qui racontent les mœurs du pays. Il en est ainsi pour Giles Fletcher, ambassadeur anglais à Moscou, en 1588:

⁴⁰ Voir M. M. Velimirović, *op. cit.*, pp. 365-366 et la traduction en anglais du texte en russe, pp. 367-368.

La semaine avant Noël, autre exhibition: chaque évêque, dans sa cathédrale, fait voir les trois enfants dans le four. L'ange s'envole du sommet de l'église, ce qu'admirent les spectateurs, et on voit de terribles éclairs produits avec de la résine et de la poudre par les Chaldéens - c'est le nom qu'on leur donne - qui courent la ville pendant douze jours, déguisés et ajoutant beaucoup d'agrément à l'exhibition de l'évêque. À Moscou, l'empereur et l'impératrice ne manquent jamais d'y assister, quoique ce soit toujours la même chose et sans invention nouvelle.⁴¹

Les monarques d'alors était le tsar Fyodor Ivanovich, le fils pieux d'Ivan le terrible et son épouse Irina, sœur de Boris Godunov⁴², et il semble que c'était une coutume empruntée aux Byzantins que le pouvoir politique participe aux cérémonies religieuses. On voit de même à travers ce fragment que l'élément le plus spectaculaire de notre drame liturgique était l'apparition de l'ange, ce qui explique aussi le fait que le nom russe le plus fréquemment rencontré des *Trois enfants dans la fournaise* était: *Le Rite de la descente de l'Ange*⁴³. De plus, un nouvel élément s'ajoute à la reconstitution de la mise en scène: les «terribles éclairs», produits avec de la résine et de la poudre par les Chaldéens, qui ne paraissent pourtant pas impressionner le visiteur anglais qui regrette le manque «d'invention nouvelle» dans ce spectacle religieux. Simon Karlinsky commente cette attitude de la manière suivante: «what he saw as a play lacking dramatic invention was for his host a religious ritual, which it would be meaningless to evaluate by literary or dramatic criteria or to judge in theatrical terms»⁴⁴. Or il ne nous semble pas du tout dépourvu de sens d'analyser ce rituel dans les termes spécifiques au théâtre, puisque un œil extérieur habitué à ce genre de manifestations y voit du théâtre, bien que peu développé⁴⁵. Ce qui ne nous empêche pas de faire attention et de ne pas confondre théâtre et rituel et surtout de prendre en considération la position des participants à ce rituel théâtral qui ne devaient effectivement pas le considérer comme du «théâtre» à proprement parler. Il est pourtant évident que la mise en scène de ce drame

⁴¹ Giles Fletcher, «Of the Russe Common Wealth» in *Russia at the Close of the Sixteenth Century*, London, Hakluyt Society Edition, 1856, pp. 137-138, traduit par Jean-Claude Roberti, in *Fêtes et spectacles de l'Ancienne Russie*, Paris, Éditions du CNRS, 1980, p. 36. La date due témoignage donnée par Roberti est 1588, alors que M. M. Velimirović dit «vers 1589»; le texte est en tout cas publié à Londres pour la première fois en 1591.

⁴² Boris Godunov, devenu tsar après son beau-frère et qui forma le patriarcat de Moscou, en sortant l'Église russe de sous la tutelle de Constantinople à la fin du XVI^e siècle.

⁴³ M. M. Velimirović, *op. cit.*, p. 367.

⁴⁴ *Op. cit.*, p. 6.

⁴⁵ Le théâtre religieux et les processions rituelles avaient été interdits en Angleterre à la moitié du XVI^e siècle, mais il faut se souvenir qu'au moment de la visite de Fletcher, l'art de la scène y était fleurissant et qu'il s'apprêtait à accueillir Shakespeare.

liturgique byzantin en Russie utilise des éléments spécifiques au théâtre religieux du Moyen Âge occidental et que nous pouvons même parler d'un *drame semi liturgique* à cette époque post-byzantine, puisque la pièce nécessitait d'amples préparatifs, que les Chaldéens n'étaient pas des hommes d'église, mais des *skomorokhi*, ou mimes-bouffons autochtones, rémunérés pour les rôles joués et que les cierges allumés, symbolisant les flammes de la fournaise, dont parle Siméon de Thessalonique, ont été remplacés par de véritables flammes et feux d'artifice produits par une grande quantité de poudre végétale.

Nous ne sommes plus devant un moment rituel mis en lumière théâtralement par quelques éléments à caractère scénique, comme l'indiquait l'évêque de Thessalonique en l'opposant au théâtre religieux occidental. La «fournaise allumée» et les «acteurs laïcs» tant condamnés sont bel et bien présents dans cette représentation orthodoxe russe. Les Chaldéens portent au XVI^e siècle des «jupes courtes faites de drap rouge, avec des épaulières en indienne, et coiffés de chapeaux coniques peints et dorés, faits de bois ou de cuir, bordés de peaux de lièvre ou même d'hermine, ce qui, apparemment relevait de la richesse de la paroisse»⁴⁶ et des ceintures avec des clochettes multicolores en métal, d'après le livre de dépenses de la cathédrale de la Dormition à Moscou⁴⁷. Et ce ne sont pas des êtres tout à fait vertueux mais des jongleurs et des acteurs ambulants, le plus souvent associés au paganisme par les gens d'Église. Voici un autre témoignage, cette fois-ci de 1636, par le français Adam Olearius:

Ce sont des hommes de neant, qui obtiennent du Patriarche la permission de se masquer, et de courir les rues, depuis le 18 Decembre iusqu'aux Roys, avec du feu d'artifice, dont ils brûlent les cheveux, et la barbe des passans. [...] Ils sont tous déguisez⁴⁸, et se couvrent la teste de grands chappeaux de bois, bizarrement peints, et se frottent la barbe de miel de peur que le feu qu'ils lancent ne s'y prenne. Ils font ce feu d'artifice d'une poudre, qu'ils appellent Plavu, laquelle ils font d'une certaine herbe, que l'on ne connoist point ailleurs.⁴⁹

⁴⁶ N. Evreïnov, en reprenant les dates mentionnées dans un livre de comptes du palais archiépiscopal de Novgorod, de 1548, *op. cit.*, p. 68.

⁴⁷ M. M. Velimirović, *op. cit.*, p. 384.

⁴⁸ C'est ici qu'Evreïnov donne une autre variante: «ces Chaldéens s'habillaient comme des bouffons de carnaval ou des baladins, portaient des chapeaux de bois...» *op. cit.*, p. 72.

⁴⁹ A. Olearius, *Relation du voyage de Moscovie, de Tartarie et de Perse fait à l'occasion d'une ambassade envoyée au Grand Duc de Moscovie et au Roy de Perse (...)*, à Paris chez François Clouzier en la cour du Palais, MDCLVI, pp. 241- 242, et Jean-Claude Roberti, *op. cit.*, pp. 38-39. N. Evreïnov note que «la grande popularité dont jouissait ce rite théâtral de la Noël orthodoxe est abondamment prouvée par l'emploi du terme de «Chaldéen» en tant qu'injure, très répandue autrefois, de même qu'à notre époque celui de *khaldä*, qui désigne une femme grossière, criarde, éhontée ou de mauvaise vie.» *op. cit.*, p. 72.

D'après le récit de l'Antiochien Paul d'Alep (1656) on voit que ces Chaldéens étaient aussi bizarrement présents lors de l'élection d'un nouvel évêque. Après l'élection on lui désigne quatre hommes, habillés de vêtements de drap rouge avec de larges manches; ils ont sur la tête de hauts chapeaux, et des bâtons à la main. On les appelle les chaldéens, c'est-à-dire qu'ils représentent les gens de Nabuchodonosor, lorsqu'ils voulurent brûler les adolescents à Babylone⁵⁰.

Les vêtements blancs et simples des enfants évoluent de même vers un costume à proprement parler: «Les jeunes Hébreux Ananias, Azarias et Mizaël étaient généralement vêtus d'aubes de toile blanche, avec des épaulières et des brassières de velours de couleur, avec des «moires» de grosse toile et des bordures de même étoffe; ils étaient coiffés de couronnes faites – curieux anachronisme – de petites croix en cuivre»⁵¹ ou de couvre chefs en métal doré portant une croix et bordés d'hermine⁵². En fait, il n'y a aucun anachronisme là où Evreinoff en voit un, puisque c'était une chose habituelle déjà du temps de Romanos le Mélode de christianiser même les épisodes de l'Ancien Testament⁵³. Les enfants étaient liés les uns aux autres par des linges, puis déliés dans la fournaise et les Chaldéens portaient des palmes ou branches dorées.

Un autre élément important pour la mise en scène était l'entretien du feu, rôle assigné à un sacristain ou à un pope veuf qui devait entrer sous la fournaise pour s'occuper de la braise et des centaines de cierges utilisés pour l'occasion⁵⁴. Il semble que cette technique de faire du feu sans provoquer d'incendie, et de faire des étincelles qui ne brûlaient pas les vêtements des spectateurs ait été empruntée, comme d'ailleurs la méthode de descendre l'ange au-dessus des enfants, aux procédés théâtraux utilisés dans les églises de Florence au XVe siècle⁵⁵.

Nous avons des documents qui attestent la présence de plusieurs prélats russes au concile de Florence en 1438-1439, et un compte-rendu de l'évêque Adami de Suzdal qui raconte émerveillé la *sacra rappresentazione* à laquelle ils avaient assisté lors de leur séjour en Italie. Voici le fragment qui pourrait nous éclaircir sur la source d'inspiration des clercs russes s'occupant de la mise en scène:

⁵⁰ Paul d'Alep, *Putešestvie antiohijskogo patriarha Makarija v Rossiju v polovine XVII veka, opisannoe ego synom arhid'jakonom Pavlom Alepskim (Voyage du patriarche d'Antioche Macaire en Russie, à la moitié du XVIIe siècle, décrit par son fils, l'archidiacre Paul d'Alep)*, ČOIDR, 1898, Kn. IX, gl. XIV, pp. 18-19, cité et trad. par Jean-Claude Roberti, *op. cit.* p. 39, qui précise que ces hauts chapeaux, nommés *kolpak*, étaient portés par les jongleurs et les fols-en-Christ.

⁵¹ N. Evreinov, *op. cit.*, p. 68.

⁵² M. M Velimirović, *op. cit.*, p. 384.

⁵³ Une belle reconstitution de ce drame liturgique, en essayant de respecter au plus près la vérité historique a été faite par le cinéaste S. Eisenstein dans son film *Ivan le Terrible*, de 1944, musique de Serge Prokofiev.

⁵⁴ Voir la liste de dépenses de 1626, citée par M. M. Velimirović, *op. cit.*, p. 384.

⁵⁵ Tous les chercheurs s'accordent sur cet emprunt au théâtre religieux occidental italien.

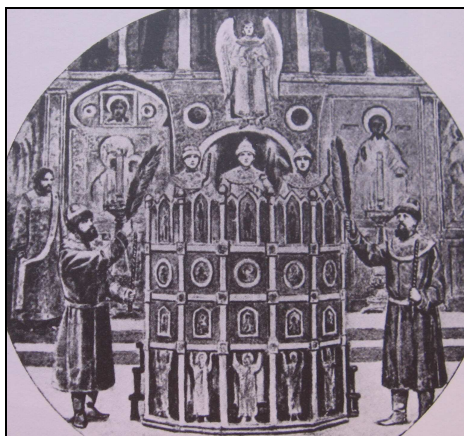


Fig. 5: Photographie, extrait du film *Ivan le Terrible* de S. Eisenstein, 1944 (reprod. in Jean-Claude Roberti, *op. cit.*, fig. 6)

C'était un grand spectacle, plein de choses merveilleuses et joyeuses. Tout ce qu'on peut en dire est incapable de le rendre. Peu après apparaît de là haut, de chez le Père, un Ange qui descend à l'aide des deux cordes vers la Vierge pour lui annoncer la Bonne Nouvelle de la conception du Fils de Dieu. L'ange est un adolescent d'aspect pur, les cheveux bouclés. Son habit est blanc comme neige, rehaussé d'or. Il porte l'étoile angélique au cou. Ses ailes sont aussi dorées. Tout ce spectacle ressemble à ce qui est écrit. L'Ange de Dieu descend, s'aidant des cordes et chantant d'une voix calme. [...] Derrière son dos sont fixées au pantalon deux petites roues par lesquelles passent les deux cordes. Avec une troisième, très fine, des gens qui sont installés en haut, qu'on ne voit pas, le font monter et descendre. [...] Un feu arrive du lieu où se trouve le Père avec un bruit assourdissant de tonnerre. [...] L'église est remplie d'étincelles. L'Ange remonte, se réjouissant, faisant des signes de la main de tous côtés, remuant des ailes. On croirait vraiment qu'il vole. Le feu se fait de plus en plus fort, par toute l'église il y a des étincelles avec un bruit effroyable de tonnerre. À ce feu des cierges s'allument tous seuls. Mais les spectateurs n'ont nul dommage à leurs vêtements.⁵⁶

En effet, nous retrouvons plus tard, au XVI^e siècle, dans les manuscrits liturgiques prescrivant le déroulement du rituel, à la manière de «play-director's books», comme le note Milos M. Velimirović, les éclairs, les tonnerres et les

⁵⁶ Il s'agit d'une *sacra rappresentazione* de l'Annonciation. Voir traduction intégrale du témoignage, Jean-Claude Roberti, *op. cit.*, pp. 106-108 et N. Evreïnov, *op. cit.*, pp. 66-67. La source latine consultée est: *Acta slavica Concilii Florentini, narrationes et documenta*, ad fidem manuscritorum edidit addita versione latina Joannes Krajcar, S.I., Roma, Pontificium Institutum Orientalium Studiorum, 1976, pp. 112-124.

étincelles qui accompagnent l'apparition de l'ange, puis la descente de ce dernier à l'aide d'une corde, attachée au dos ou sur la tête de la figure peinte. Car, à la différence du théâtre religieux occidental, il est évident que l'ange ne pouvait être figuré par un acteur, comme nous l'avons déjà remarqué, pour des raisons théologiques. Et afin d'éviter le blasphème, ce *deus ex machina* n'a jamais été autre chose qu'une image, nous en avons maintenant la preuve avec les deux entrées d'inventaires du début du XVII^e siècle: l'une provenant de l'inventaire de l'Uspenskii Sobor (1627) et signalant «deux anges peints sur papier qui sont descendus au cours du jeu de la fournaise» et l'autre provenant de Vologda (1637) qui dit que deux peaux de veau furent achetées pour une rouble, qu'on découpa la forme d'un archange qui fut cousu et collé, puis pour la même somme d'une rouble, un peintre la peignit et la dora⁵⁷.

Il est fort probable que l'ange ait été peint des deux côtés de l'image, car au moment où les enfants commençaient à tourner dans la fournaise en guise de danse pour louer Dieu et lui remercier de son aide, des didascalies spécifiques prescrivaient que Ananias devait tenir l'aile droite de l'ange, Azarias le pied droit et Misaël l'aile gauche de l'ange, en même temps qu'ils chantaient leur cantique (le même que dans les variantes byzantines) en tournoyant⁵⁸. Deux fresques moldaves figurant l'épisode (à Voroneț et à St. Georges de Suceava) et qui sont tout à fait contemporaines de ce drame liturgique russe, pourraient être inspirées par ce moment même de la ronde dans la fournaise, accomplie par les quatre, alors que d'autres images ne montrent que la danse des trois enfants se tenant par la main ou levant les mains vers le ciel sous le regard protecteur de l'ange (comme à Sucevita, à Humor et Probota). Il faut spécifier ici qu'il n'y a aucun document attestant l'existence de ce drame liturgique sur le territoire de la principauté roumaine de Moldavie, mais que les échanges avec la Russie étaient très fréquents.

Par rapport aux versions byzantines grecques, les mises en scène du drame liturgique des *Enfants dans la fournaise* s'avèrent être beaucoup plus complexes et théâtrales en Russie⁵⁹. Les acteurs et les rôles sont plus nombreux (Velimirović précise que le chœur était formé d'environ 28 chanteurs et que le nombre de chaldéens pouvait varier⁶⁰) et il y a beaucoup plus de mouvements scéniques: les enfants sortent du sanctuaire au moment du commencement du rituel, ils sont bénis par l'évêque, on les lie, ils sont emmenés à la fournaise,

⁵⁷ Sources citées par M. M. Velimirović, *op. cit.*, p. 385.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 372.

⁵⁹ Pour la description exacte du rituel dramatique voir aussi le texte tiré de *L'Ancienne Bibliothèque russe*, J-C. Roberti, *op. cit.*, pp. 36-38, et Evreïnov, *op. cit.*, pp. 69-71, qui transcrit aussi le dialogue.

⁶⁰ *Op. cit.*, p. 384.



Fig. 6: Détail de l'arbre de Jessé, extérieur de l'église St. Georges de Voronej où l'ange danse avec les enfants (1547).

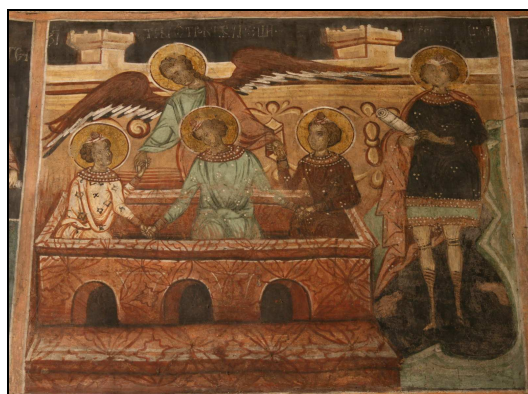


Fig. 7: Détail du ménologe de l'église métropolitaine St. Georges de Suceava (1534). À noter que l'ange n'est pas figuré *dans* la fournaise, mais un peu au-dessus. Ici apparaît aussi le prophète Daniel, ami des trois jeunes, dans la fosse aux lions.

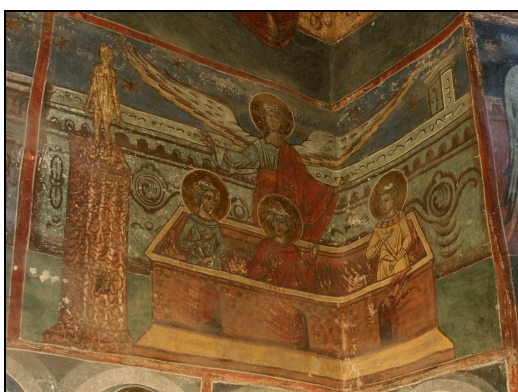


Fig. 8: Détail du ménologe peint dans la chambre de morts de l'église de la Dormition de Humor, (1535). À noter la présence des flammes à l'intérieur et à l'extérieur de la fournaise-ambon.



Fig. 9: Détail du ménologe de l'église St. Nicolas de Probota, où l'ange est figuré sans pieds, volant au-dessus de la fournaise. (1532)

déliés, le feu est allumé, ils entrent dans la fournaise et commencent leur cantique, l'ange descend et participe à leur danse, le Chaldéens tombent à terre et changent de comportement, les enfants sont délivrés et retournent après les bénédictions dans le sanctuaire. Les dialogues sont aussi beaucoup plus présents et mieux mis au point entre les enfants et leurs bourreaux et entre tous les personnages et l'archidiacre, figure interprétée par Velimirović comme une sorte de «directeur de scène» dans un «environnement de semi lettrés»⁶¹ puisque c'est lui qui dicte tous les mouvements à faire, qui didascalise l'ensemble à haute voix. «A rather sophisticated differentiation was thus achieved between the singing good characters, the speaking comical villains, and the silent, nonhuman angel»⁶², note à juste raison Simon Karlinski, puisque le rôle privilégié de la parole sacrée chantée était réservé aux enfants et aux membres du clergé.

Il faut pourtant insister, avant de conclure, que ce drame semi liturgique d'origine byzantine reste très lié à l'office des Matins pendant lequel il est représenté et c'est pourquoi il est difficile de le cataloguer de «théâtre», étant donnée que la conscience théâtrale n'existe pas tout à fait, sauf pour les Chaldéens-*skomorokhi*, qui sont des gens du métier. Mais il en est de même pour les drames liturgiques et semi liturgiques occidentaux, avant l'amplification du processus et l'utilisation de scènes profanes pour les représentations plus ou moins sacrées. Et, dans le rituel orthodoxe, la chose est encore plus évidente puisque le texte chanté ou psalmodié ne se détache jamais de la lecture rituelle jusqu'à devenir autonome. Il n'est que partiellement joué et la dite «*impersonation*»⁶³ se fait en écho à la lecture biblique qui anticipe pas à pas le mouvement «scénique» des «acteurs», car l'archidiacre est toujours celui qui chante en premier le vers repris ensuite par les enfants et par le cœur, comme si l'on créait un dédoublement visuel, en mouvement, de l'histoire racontée en musique. D'ailleurs dans l'*ordo* de la cathédrale de Novgorod, il est spécifié que l'évangile du jour était lu par le prêtre qui rejoignait les enfants dans la fournaise-ambon, fait qui intégrait parfaitement le «jeu» dans le rituel orthodoxe habituel et soulignait, pour les croyants-spectateurs, l'absence de frontières entre la représentation vue/vécue et l'office auquel ils participaient.

Ce drame cesse d'être joué dans les églises au milieu du XVIIe siècle, car en 1649 l'Église Russe commence à manifester une attitude hostile vis-à-vis de la musique et de la danse et l'on sait que dans l'espace d'un an le patriarche Joseph avait ordonné la destruction de tous les instruments de musique, brûlés

⁶¹ *Ibidem*, p. 372.

⁶² *Op. cit.*, p. 5.

⁶³ Terme beaucoup utilisé dans les débats sur la limite entre théâtre et rituel, introduit dans la critique de spécialité par Karl Young, dans son incontournable ouvrage *The Drama of the Medieval Church*, Oxford, Clarendon Press, 1ère éd., 1933.

publiquement à Moscou. La persécution systématique des jongleurs et musiciens ambulants *skomorokhi*, dont quelques-uns jouaient le rôle de chaldéens mena aussi à la suppression des représentations des *Enfants dans la fournaise* dans la forme théâtrale que nous avons analysée, pour un retour vers la simple psalmodie et le chant rituel des cantiques. Mais grâce à cette pièce le mot «chaldéen» est devenu un synonyme pour «bouffon» en Russe moderne.

Le sujet à été repris un peu plus tard dans une adaptation littéraire des formes préexistantes, par Simeon de Polotsk (1629-1680), premier dramaturge moderne russe, sous le nom de: *Le rois Nabuchodonosor, le Veau d'or et les trois enfants qui n'ont pas brûlé dans la fournaise*, pièce brève en un acte, inspirée peut-être aussi par l'auteur français de drames néo-latins, le jésuite Nicolas Caussin, qui avait traité le même sujet en publiant son *Nabuchodonosor* à Paris en 1610. De même, Benjamin Britten compose un opéra en 1966: *The Burning Fiery Furnace*, mais ce drame n'est plus retrouvé dans les églises de tradition byzantine.

Pour conclure nous dirions donc que *le Mystère des enfants dans la fournaise* est un parfait exemple de ce que pouvait être le rituel théâtralisé de l'église byzantine. S'il est impossible de parler de «théâtre» à proprement dire dans les églises de Constantinople ou de Thessalonique, mais plutôt d'une sorte de *drame liturgique*, les données changent après la chute de l'empire, quand nous retrouvons ce même cérémonial sous une forme encore plus théâtrale en Russie, qui a tendance à détacher le «drame» du rituel (par l'intégration d'éléments laïques) et à créer un jeu semi-liturgique qui pourrait être effectivement considéré comme faisant partie du théâtre religieux, bien que sous une forme encore primitive.

GONDOLATFOSZLÁNYOK DAVID ZINDER KÖNYVÉNEK FORDÍTÁSA KÖZBEN

ANDRÁS HATHÁZI*

ABSTRACT. Here are some thoughts about David Zinder's book¹. About the training he offers and about his basic concepts. I consider myself a lucky man, because I had the chance to work with David Zinder and I could also develop his exercises not only by translating his book into Hungarian, but in practice during my daily work with my students. I hope these comments and remarks are just the beginning of a further (theoretical and practical) development inspired by David Zinder's proposal for the training of the actor.

Tudatosan írtam a cím mindenik szavát nagybetűvel.

A pontos okát nem tudom.

Talán valami olyan szándék motoszkált bennem, hogy egy nem mindennapi élményt szeretnék megosztani. Mert szakmai utamon igencsak fontos mérföldkő volt mindaz, ami elém tárult. Ami más megvilágításba helyezte az addigi kísérleteket, és kézzelfoghatóbb irányt adott az elkövetkező lépések számára.

Szerencsés fickó vagyok.

Alkalmam volt nemcsak megismerni, elolvasni és lefordítani egy jelentős szakkönyvet, de lehetőségem adódott együtt dolgozni a könyv szerzőjével, megismerni az elméleti szakember gyakorlati megközelítését.²

Az alább következő gondolat-töredékek e könyv fordítása közben születtek, és igyekeznek nem magyarázatai lenni a David Zinder munkájában felbukkanó szakmai problémáknak – hogyan is lehetnének! –, hanem inkább személyes tapasztalataimon alapuló vallomások egy olyan módszerről, amelynek

* **András Hatházi**, Ph.D., is associate professor at the faculty of Theatre and Television at the Babeş-Bolyai University in Cluj, where he teaches Acting. He is also a well known and awarded actor and playwright. During his classes he tries to develop Michael Chekhov's Tehnique and to use it together with Keith Johnstone's Impro Tehnique and Robert Cohen's Tehnique. He worked on stage or at workshops with famous masters such as Andrei Şerban, David Zinder, Mihai Măniuţiu, Gábor Tompa, Simon McBurney, Ian McKellen.

¹ David Zinder: *Body – Voice – Imagination, A Training for the Actor*, A Theatre Arts Book, Routledge, New York – London, 2002.

² És ha e színészképzési módszer „közvetlen” elődeit tekintem... David Zinder felfogása – saját bevallása szerint – majdnem teljes mértékben azonos a Michael Csehov elméletével. Ezt az utat Zinder részben egyedül alkotta meg, részben tanára, Peter Frye hatására fejlesztette ki. Ezutóbbi viszont magától Michael Csehovtól tanulta a színészmesterséget. Innen már csak egy lépés a Módszer atyjához, Sztanyiszlavszkijhoz...

hatékonyaságáról nem csak mint gyakorló színész, de mint színészképzéssel foglalkozó szakember is nem egyszer győződhettem meg.

Ismétlem: a könyv fordításából és gyakorlati kipróbálásából fakadó élményrengetegnek alig néhány gondolatáról van szó. Melyek minden bizonnyal nem maradnak folytatás nélkül.

Mindenekelőtt a képzési módszer az angol eredetiben *training*-ként szerepel, ami edzésként is fordítható, és igencsak helyénvaló. Két okból is. Először is a David Zinder által javasolt műhelymunkáknak egyik alapvető tulajdonsága az **ismétlés**³, a másik pedig ebből az ismétlésből fakadó **alapozás**.

Vegyük az elsőt.

A képzés kezdeti fázisában, az elengedhetetlen (általa „Jégtörés”-nek nevezett) ismerkedési szakaszt követően Zinder fokozatosan vezet be egy komplex gyakorlatsorozatot, amelyet bemelegítésként használ fel a továbbiakban.⁴ Ez a gyakorlat-együttes – habár a test felől közelíti meg a színész képességeinek fejlesztését – nem csak egy egyszerű fizikai bemelegítő. A tevékenységek mindenike igyekszik a színészi munka, a színészi hatás alapvető elemeire hatni, azokat fejleszteni.⁵ Később a bemelegítés újabb gyakorlatokkal gazdagodik,

³ Az ismétlést magát Zinder ugyanolyan képzési anyagnak tekinti, mint bármely színészi képesség fejlesztését. Érvei szerint elegendő a próbafolyamatok (majd pedig a későbbi előadások) örökös ismétléseire gondolnunk. A *repetiton* szakaszára.

⁴ Ezek közül különös fontosságot nyer egy bizonyos tevékenység, amely minden alkalommal megelőzi a tulajdonképpeni gyakorlatok sorozatát. Lényegében nem csak a műhelymunkát, hanem az egész színészi életünket végigkíséri. A Küszöb Átlépéséről van szó. Ennek során a résztvevők miután átöltöztek, még mielőtt belevágnának az aznapi feladatok elvégzésébe, egy laza, tágas körben állnak fel, majd rövid összpontosítás után egy lépést tesznek előre. Tulajdonképpen átlélik azt a képzeletbeli küszöböt, amely a kinti világ és a munka világa, a színház világa, az átalakulás, az *átlényegülés* világa között húzódik meg. Zinder szinte semmilyen megjegyzést nem fűz ehhez a gyakorlathoz, amely – az én érzésem szerint sokkal több, mint egy egyszerű lépés. De ez a probléma nem alkotja jelen írásnak tárgyát, csak jelzem: még sok tapasztalni- és gondolkodnivaló várja azt, aki belevág e módszerbe.

⁵ Lényegében a csehovi elvet követi, amely szerint a színésznek elsősorban önnön testét kell megismernie. Mert a színészben a pszichológia és a gesztus azonosak. Ugyanakkor azt is figyelembe veszi, hogy a színész a testét nem kívülről edzi, hanem belülről képezi, alakítja.

Ehhez fűződik egy másik megjegyzés is. Zinder igyekszik minden elemnek nevet találni, mert meggyőződése, hogy amint sikerül megragadni, nevével nevezni a színészi hatás/munka egy alkotóelemét, máris képezni is lehet azt. Álljon itt csak példaként az első „lista”, melyet egy röpké eszmefuttatás után állított össze a könyv szerzője: Laza Fókusz; Nyitottság/Hozzáférhetőség (Disponibilité); Nulla Pont/A Megelőző Pillanat; Készenlét/Mozdulatlan Mozdulat; Alkotó Egyensúlytalanság; Lépés az Ismeretlenbe; Az Alkotó Folyam: A Kreatív Pillanat Felismerése, Megragadása és Felhasználása; Kezdeményezés/Elfogadás (Adni és Kapni); A Pillanat Kimerítése (Kihhasználása); A Következő Kreatív Ciklus Kezdeményezése – valamennyi elem az improvizációs technika elengedhetetlen alkotója. És mind képezhető! És a felsorolás távolról sem végleges!

amelyek – összetettebb követelményeik révén – immár a Kreatív Bemelegítést⁶ fogják alkotni. A továbbiakban minden műhelymunkát, minden próbát ezzel a – körülbelül fél órát tartó – bemelegítéssel kell kezdeni.⁷

Ezt a folyamatot én is kipróbáltam a diákjaimmal, és azt tapasztaltam, hogy a bemelegítés végeztével a hallgatók jóval nagyobb energia-szinttel rendelkeztek, mérhetetlenül intenzívebben összpontosítottak, és a Csehov által leírt alapvető követelményeknek (A Szépség Érzetének, A Könnyedség Érzetének, A Forma Érzetének és Az Egész Érzetének) sokkal könnyebben tudtak eleget tenni.

A második alapvető tulajdonság, mint említettem – az alapozás.

Miután minden találkozás alkalmával először a kiforrott bemelegítést végzik el, a résztvevők megismerkednek az újabb anyaggal. Ez a módszer először – a kitartóan begyakorolt tevékenységek révén – felébreszti az alapvető képességeket, majd intenzív munkára is fogja őket. Ez a munka engem a sportolók edzéseire emlékeztet. Ott is minden alkalommal először bemelegítik a testet, és csak ezt követően lépnek tovább.⁸

Sajnos még mindig ritkán adatik meg, hogy a színházi próbafolyamatokat ilyesfajta tevékenységek előzzék meg. Habár úgy tűnik igény volna rá, mégis a mindennapi munkát egy rossz értelemben vett rutin uralja: a színészek beesnek a próbákra, épp csak átöltöznek (helyenként még ezt a minimális átváltozást sem végzik el), és máris beállnak a „taposómalomba”. Amit valójában ők maguk teremtenek saját maguknak. Ilyen körülmények között felüdülés, valóságos örömteli élmény együtt dolgozni az egyetemi hallgatókkal, akik – e gyakorlatok hatására – úgy érzik, hogy valóban professzionális munkát végeznek.⁹

⁶ Zinder megnevezése: *Creative WarmUp*.

⁷ Megkockáztatom: minden előadást, alkotó megnyilvánulást. Zinder is jelzi, hogy e gyakorlatok avatott végrehajtói idővel olyan jó értelemben vett rutinra, praxisra tesznek szert, hogy elegendő lesz egyetlen, a szó szoros értelmében *egyetlen* helyénvaló mozdulat elvégzése, és a színész máris az ihlet környezetébe kerül. Elérhetővé válik, tettekész, mindenre elszánt, energiával teli alkotóvá lesz a másodperc töredéke alatt. Én magam is kipróbáltam. Lehetséges.

⁸ Emlékszem mennyire utáltuk ezeket az úgynevezett alapozó edzéseket, amikor semmi örömünk nem telt a végenincs fizikai erőnléti gyakorlatokban. Három-négy órán keresztül izzadtunk a monoton, embertpróbáló tevékenységekben anélkül, hogy egy pillanatig is belefeledkezhettünk volna a játék örömébe. Nos a Zinder által javasolt képzésben jelen van ez az „alapozás” (ő maga is *csuklógyakorlatoknak* nevezi ezeket), de a játék örömét is magába foglalja a bemelegítő. Így a színészek egyetlen pillanatig sem veszítik el érdeklődésüket, mert a gyakorlatok oly módon vannak összeállítva, hogy noha ugyanazt a sorozatot végzik nap mint nap, mégis minden pillanatban meglepetésekkel tudnak szolgálni önmaguk számára. Hiszen mint a neve is mutatja, a bemelegítés: kreatív.

⁹ Az igazsághoz azonban az is hozzátartozik, hogy sokszor még a hallgatókkal sem lehet következetesen alkalmazni ezt a munkafolyamatot. Ennek elsősorban infrastrukturális okai vannak. Mindaddig, amíg nincs mindenik színész-osztálynak külön osztályterme, majd nem kivitelezhetetlen a mindennapi következetes tréning az állandó költségek közepe. Zinder is, amikor a gyakorlatok, a műhelymunka teréről szól, *egyetlen* teret említ! Végeredményben a munka *otthonáról* van szó.

E Kreatív Bemelegítés során jelenik meg egy olyan fogalom, amelynek nemcsak a magyarítása okozott problémát számomra, de a magyarázata is mindig külön gondot jelent. Igaz, hogy amikor a hallgatók rátapintanak a lényegére megtáltosodnak, és különleges élményben van részük.

Végeredményben a gyakorlat – mint megannyiszor munkánk során – sokkal pontosabban, árnyaltabban mutatja meg a lényegét.

A **Plasztikus Gesztus**-ról van szó.¹⁰

Ezt a fogalmat/mozgássorozatot¹¹ Zinder a későbbiek során gyakran használja (a Kötél-Táncoknál, a Tükör-Gyakorlatoknál), és engem egy másik – általam használt – gyakorlatra emlékeztet. Ezutóbbinak során a résztvevők mindenikének adok egy nagyon egyszerű, három-négy (látszólag egymáshoz semmilyen módon nem kapcsolódó) mozdulattal álló sorozatot.¹² Ezt a sorozatot kell ismételnük (mindenki a sajátját) újra meg újra mindaddig, amíg jelt nem kapnak a tevékenység befejezésére. Egy-egy ilyen gyakorlat eltarthat akár húsz percig is. De ha hagynám, sokkal tovább is tarthatna.

A gyakorlatot még azelőtt kezdtem el alkalmazni, hogy találkoztam volna David Zinderrel. Természetesen most is használom, de árnyaltabban. Mindenekelőtt a Plasztikus Gesztust igyekszem bevezetni általa, próbálván feloldani azt a félelmet, gátlást, ami a – látszólag értelmetlen – cselekvés alkalmával jelentkezik a hallgatókban. Ugyanis azt tapasztaltam, hogy a hallgatók ritkán hangolódnak rá egyből a Plasztikus Gesztusra. Először görcsösen keresik – ahelyett, hogy hagynák, a Gesztus találja meg őket. Aztán hamar feladják az ismétlést – mert úgy tűnik félnek attól, hogy átengedjék magukat egy mozdulatnak, tartanak attól, hogy belefeledkezzenek egy ismétlődő

¹⁰ Az eredetiben: *Plastique*. Egy David Zinder által vezetett műhelymunka tapasztalata vezetett a Plasztikus Gesztus kifejezés használatához. És remélem, hogy a könyvbéli leírásból kiderül, hogy miért is döntöttem így. Itt most álljon csak annyi, hogy egy végtelenségig ismétlődő és ismétlődő mozgásról van szó, végeredményben egy hosszabb mozgásfolyam egyetlen kis eleméről, egy gesztusról, mely felbukkanása pillanatában különlegesen jólesett a gesztus megalkotójának, vagy teljesen váratlan módon meglepte azt. És ezért ismétli a mozdulatot. A gesztust. Az ismétlés során a gesztus egyetlen pillanatig sem veszíthet erejéből, mindig tudni kell a pontos elejét és végét.

¹¹ Végeredményben: zenei frázist!

¹² Nagyon fontos, hogy a mozdulatok ne következzenek egymásból *logikusan*. A cselekvők később akaratlanul is találhatnak a sorozatban egy belső logikát, és végeredményben ez a logika lesz az, amelyik „életben tartja” a gyakorlatot. Sőt, sokszor már egész történetek kezdenek kialakulni a cselekvőkben. Ezt azonban kerülni kell. Mert a „dramatikus belső történések” nagymértékben befolyásolják a mozdulatok pontosságát, és nekünk elsősorban a pontos ismétlés a célunk, nem pedig egy fiktív viszony kialakítása.

Másrészt pedig a történetek akaratlanul is „hősöket” fognak indukálni, akiknek apránként életre kel a „lélektanuk”. Ezt semmi esetre sem szabad hagyni a munka ilyen korai fázisában. Mint a könyvből is kiderül, a hallgatók egyelőre csak fizikai entitásokkal dolgozhatnak: színekkel, halmazállapotokkal, formákkal stb. Sokkal biztosabb alapot nyújthat számukra a „négyzet” fogalma, melyben többé-kevésbé egyetértünk, mint például az „öröme”.

cselekvésbe. Ugyanakkor sok esetben a Plasztikus Gesztusnak a monotonitásába vesznek, az ismétlődő mozdulat egyfajta delejes transzba vezeti őket – és ez sem jó: a Plasztikus Gesztusnak (noha valóban van egy igéző, hipnotikus hatása) mindvégig meg kell maradnia „józannak”, erőteljesnek, pontosnak. Mint az általam alkalmazott gyakorlat ismétlődő mozgássorozatának.

Hogy mégis miért az értelmünkkel nehezen megragagható Plasztikus Gesztus az általam eddig alkalmazott gyakorlat helyett?

Mindenekelőtt azért, mert a későbbi gyakorlatokban is megjelenik a Plasztikus Gesztus. Mint szükséges képzési elem. És másodsorban azért, mert egy igen lényeges elemet tartalmaz. Egy olyasvalamit, ami az én gyakorlatomból hiányzik: az **absztrakciót**. Hiszen bármennyire is igyekeznék egymástól távol eső mozdulatokat ajánlani, a negyedik-ötödik ismétléssel már értelmet nyer sorozatuk, és nem sokkal ezután életre kel a történet is. És aztán a történet révén egy homályos figura is kezd megjelenni...

Es ezek még túlságosan is koraiak a képzésnek ezen szakaszában.

Igaz, hogy a Plasztikus Gesztus ismétlődő mozgásában is megjelenik egy belső logika, de ez nem a történet következménye, hanem azé az energiájé, amely mozgatja a testet, amely a gesztus végrehajtásának elengedhetetlen feltétele.¹³

Olyan, mint a légzés. Vagy a szívverés.

Lüktet.

Egyetlen értelmük, hogy nem lehet nélkülük élni.

Engedtessek meg nekem egy rövid kitérő az absztrakció foglamának ürügyén.

1993-ban barátom, Salat Lehel¹⁴ R. D. Laing-szövegeket használt a féléves színészmesterség vizsga anyagaként. Volt közöttük egy igen érdekes változat, amelynek során a hallgatóknak ugyanazt a kifejezést, szövegrészletet kellett ismételniük. Csak minden alkalommal más-más tartalommal.

Ezek között volt – ha jól emlékszem – a „Nem igaz.” kifejezés is.

Akkor a hallgatóknak valami konkrétumot kellett elmondaniuk e kifejezés ismétlésével.

Az elején én is pontos feladatot tűztem ki a hallgatóknak: mondják el a „nem igaz” segítségével, hogy mennyire boldogok, hogy mennyire magányosak, hogy mennyire kíváncsiak és így tovább. Később egyre abszurdabb – pontosabban: elvontabb – feladatokkal is próbálkoztunk, például azzal, hogy: mennyire kék. És a gyakorlat nemhogy lanyhult volna, hanem egyre érdekfeszítőbbé vált.

¹³ Az absztrakció követelménye egy állandó a zinderi képzésben. Érzésem szerint helyénvaló is, hiszen a konkrét *valami* helyett (ami könnyen vezet általánosításokhoz, általában történő eljátszásokhoz), megjelenik az *akármí*. És ez – bármennyire is furcsának tűnhet: univerzális. Ezáltal a gyakorlatok *egyetemessé* válnak a lila ködbe merülő generalitás ellenében.

¹⁴ A Kolozsvári Állami Magyar Színház színésze, a „Babes-Bolyai” Tudományegyetem Színház és Televízió Karának oktatója.

Ekkor bevezetem a gesztust. A következőképpen:

Két megszólalás között a hallgatóknak mozgatniuk kell a testüket, gesztusok sorozatát kell végezniük. Egyedül a megszólalás pillanatában kell megállniuk, és a partnerre nézve elmondaniuk, hogy „nem igaz”. És nincs konkrét feladat, a hallgatók maguk döntenek el, hogy „mit is akarnak mondani”. És ahogy haladunk előre a gyakorlattal, egyre inkább ők maguk se tudják elmondani pontosan, hogy mi is az a valami, ami ennyire „nem igaz”. És ami érdekes: a „nem igaz”-hoz kapcsolódó érzés nemhogy lanyhulna – egyre fékezhetlenebbé válik.

Ma már odáig fejlődött a gyakorlat, hogy ki sem kell mondani azt, hogy „nem igaz”. Elegendő az absztrakt gesztusok állandóan változó folyama, és a két játékos között ez az elvontság egy mérhetetlen energiát, egymásra hangolódást eredményez.¹⁵

Végeredményben csírájában jelenik meg a színház.

És ha már szót ejtettünk a gyakorlatok egyre változó soráról: a tevékenységek intenzívebbé válásával a hallgatók meglepetten tapasztalják magukban ama bizonyos „harmadik” jelenlétét. Azét, aki az én értelmezésemben: a hideg fej, a figyelő belső tekintet, a mesterség tudója.¹⁶ Akivel a kezdet kezdetén nem tudnak zöld ágra vergődni, mert megijednek a magukban tapasztalt megosztottságtól („Egyszerre vagyok én, a szerep és a harmadik.”). Mert úgy érzik jelenlétük hamis, amint a helyzetnek egyszerre lesznek cselekvői és megfigyelői. Mert igazából nem tudják, hogy abban a pillanatban kik is ők valójában? Miközben kétségbeesetten igyekeznek megfelelni a saját maguk felszabadulása követelményének, váratlanul azt tapasztalják, hogy igencsak tudatosakká lesznek.

Nos számomra úgy tűnik, hogy e módszer erre is eszközt tud nyújtani az úgynevezett **Színészi Káté** fogalmának bevezetésével.

Ezzel a Színészi Kátéval Zinder voltaképpen egy pofonegyszerű megoldást ajánl: az önmagam felé fordított visszakérdezés módszerét. Vagyis a résztvevők minden alkalommal, miközben végzik a gyakorlatokat, önmagukat is figyelik (**belülről!**), és kizárólag önmaguk számára fogalmazzák meg kérdéseiket: „Mit teszek annak érdekében, hogy ezt a hatást érjem el? Mit kell elindítanom magamban ahhoz, hogy ebbe az állapotba kerüljek? Mire kell figyelnem azért, hogy bármikor megismételhessem ezt a pillanatot?” És a kérdések sorjázhatnak a végtelenségig. Gyakorlatilag semmi más nem történik, mint pedagógiai

¹⁵ Sőt mi több: már olyasmivel is kísérletezünk, hogy a gesztust a hallgatók a Munkaközpontjukból (hasi központjukból) indítják, és hagyják, hogy az szabadon kövesse útját a testben, és lelje meg azt a helyet, ahol távoznia kell. Persze, ez a gyakorlat így leírva meglehetősen suta. Ismétlem: nem a gyakorlat ismertetése a cél, ilyen képzési eszközöket bárki kitalálhat. Hanem sokkal inkább a továbbfejlesztetőségen van a hangsúly!

¹⁶ Nagyon fontos: *belső* tekintet!

értelmet nyer ez az – egyébként természetes – állandó köldöknézés. Feladatot kap az örökös elemző, és így már nem gát, hanem eszköz a képzés folyamatában.¹⁷

Nagyon fontos Zinder megállapítása, miszerint ezeknek a kérdéseknek a legtöbb esetben semmilyen kézzelfogható, szavakba önthető válaszát nem fogják megtalálni a hallgatók. Mert nem is ez a cél. A lényeg az, hogy felvessék önmaguk számára a problémákat, hogy kialakuljon az az út, amely – és ez már az én magyarázatom: ahhoz a bizonyos „harmadikhoz” vezet.

Mint ahogy az iskolába járásnak sem az a lényege, hogy a beléje sulykolt tudást regurgitálja a növendék, hanem hogy kialakítsa benne a tanulás szokását.

Tanuljon meg tanulni.

És még egy röpké megjegyzés: számomra az is végtelenül fontos, hogy ezek a kérdések minden esetben aktív, cselekvésre ingerlő felvetések legyenek. Vagyis akkor helyes ez az attitűd, ha azt kérdezem: „Mit kell tennem annak érdekében, hogy...?” És semmi esetre sem azt, hogy „Mi történik velem akkor, amikor...?” Mert a „harmadik” csak látszólag passzív figyelő.¹⁸

Van a David Zinder könyvében egy fogalom, amelyről sokszor szót ejtünk – más formában. És ez a hang és test együttesére vonatkozik.

Sokszor mondjuk hallgatóinknak, hogy „nem visz a hangjuk”, „nem beszélnek zöngésen”. És különféle beszédtechnikai eszközök felé fordítjuk őket, különböző gyakorlatok elvégzésére ösztönözzük a diákokat. Ami helyénvaló is, hiszen már maga a pusztá, rendszeresen, kitartóan, konokul, már-már eszelősen végzett „beszédtechnikázás” fél eredmény. Kialakul egy – a mindennapos gyakorlatokat szívesen végző, a színészt állandó edzésben tartó – magatartás előfeltétele. Nem is azt akarom, hogy ezekről a gyakorlatokról lemondjunk.

Szerintem David sem ezt akarja.

¹⁷ Persze mégsem ennyire egyszerű a Színészi Káté alkalmazása, nagyon sok türelmet, és igen erős koncentrációt igényel. Hiszen épp azt kell tenni, amit egyébként nem szabad: erős érzelmek közepette hideg fejjel gondolkodni. De ha sikerül meglelni a módját, akkor hatalmas szerepe van az olyan állapotok megőrzésében és ismételt felidézésében, amikor – ki tudja milyen okból? – megtörténik a varázslat, és egyszerre minden élni, szervesen működni kezd.

¹⁸ Nem akarom bővebben kifejteni, hogy milyen is ő, aki szüntelenül figyel? Úgy érzem, hogy semmitmondó általánosságokba fulladnék. Ezt tapasztalni kell. És a tapasztaláshoz vezető legjobb útnak eleddig ez a zinderi Színészi Káté bizonyult.

Ugyanakkor nem hagyhatom szó nélkül azt a hasonlóságot sem, amely a Színészi Káté aktivitása és a színpadi figura megkeresésére irányuló technika között húzódik meg. Anélkül, hogy bővebben kitérnék e módszer bemutatására, csak megemlítem, hogy – a Michael Csehov módszerén alapuló – zinderi módszer egyik szakaszában a figurát kereső színésznek meg kell találnia a színpadi alak igéjét. És ez az ige sohase lehet passzív, általános. Például nem lehet az, hogy „szeretve akarok lenni”. De az már igen, hogy: „meg akarom ragadni”. Egy konkrét, „kézzelfogható”, gesztusba oltott/oltható igéről van szó, és – visszatérve a Színészi Kátéhoz – ebben az esetben is cselekvésre ösztönző igékkel (végeredményben: azok tényleges végrehajtásával) kell feltenni a kérdéseket.

Ellenben – Rudolf Steinerből kiindulva és Michael Csehovon közvetítésén keresztül – egy olyan koncepciót vezet be, amelyet az **egybekapcsolás** fogalmával nevez meg.¹⁹

A hallgatók néhány különösen nagy érzelmi töltettel járó gyakorlat során megtapasztalják e jelenséget, de sajnos ugyanolyan ritkán tudatosítják is azt.²⁰ Ennek következtében szinte soha nem is élnek az egybekapcsolódás lehetőségével. Vagy ha mégis megjelenik olykor ez a „kegyelmi állapot”²¹, inkább nevezhető szerencsés véletlennek mintsem következetesen alkalmazott színészi alkotási eszköznek.

Holott azzá kell válnia!

Az egybekapcsolódás voltaképpen nem más, mint a testből megszólaló hang. Persze – vethetné ellen bárki –, a hang egyébként is a testből árad ki! De az egybekapcsolódásnál úgy vélem, hogy a test *központjából* indul útjára, és mint ilyen lesz az illető testhez kapcsolódó egyetlen lehetséges és szükséges hang.²²

(Ennek elérésére Zinder számos gyakorlatot ajánl. Én magam is egy Robert Cohen által javasolt gyakorlat továbbfejlesztéseként találtam rá.²³ Ebből is látható, hogy *bármely* hangot is igénylő gyakorlat alkalmas e kapcsolódás felfedezésére, megtapasztalására, a technikájához vezető út bejáratására. Még a Hangos Tükörgyakorlatok is! Mindez csak attól függ, hová helyezzük a hangsúlyt, mire szeretnénk felhasználni az illető tevékenységet.)

A jelenséget én igen fontosnak találom, ugyanis nem hiszem, hogy csak egy egyszerű technikai bravúrról lenne szó. Sokkal inkább jelenti a hang testté válását, a láthatatlan láthatóvá tételét. És ezt nem lehet a klasszikus beszédtechnikai gyakorlatokkal elérni, hiszen egy belső átalakulásról van szó, és az ezzel járó elfogadásról. Ugyanis a hangot és a testet – tapasztalatom szerint – csakis az tudja egybekapcsolni, aki megvalósítja, elfogadja, és feltárja a benne létrejött változásokat. Mindezt így, egyidőben, és figyelem: anélkül, hogy szándéka ez a megmutatás lenne!

Egyszerűen csak van, és kész.

Az egybekapcsolódás hiánya leginkább akkor érhető tetten, amikor az addig lenyűgöző testből feltör valami idéltlen, a testhez semmiképpen nem tartozó hang. És itt most nem feltétlenül a kellemes orgánusról van szó! Az

¹⁹ Ez az eredetiben *connected*-ként szerepel, és mint a későbbiekből is kiderül, a test és a hang egybekapcsolásáról van szó.

²⁰ Nem alkalmazzák a Színészi Kátét.

²¹ Visky András tanárkollegám szófordulata.

²² A központ fogalmát itt a Michael Csehov értelmezése szerint használom. Ennek értelmében, ha valakinek a központja a térdében van, akkor onnan is fog megszólalni. De figyelem! A figura központja *nem azonos* a Munkaközponntal! Ezutóbbi minden alkalommal a hasi központban található, ott, ahol a japánok a *hara* helyét határozzák meg.

²³ A gyakorlat leírására most ne térek ki, mert egyrészt nem tartozik jelen eszme-futtatáshoz, másrészt szándékomban áll külön tanulmányt szentelni ezeknek a gyakorlatoknak.

mindenképp előnyös – de legalább ugyanolyan mértékben félrevezető is! (Sajnos elég sokszor lehet találkozni színészekkel, akik zengetik a hangjukat – és semmi több! Kifejezés helyett lenyűgözni akarnak, és a legtöbbször: elaltatnak.) Itt most a test *meghosszabításáról* van szó. A feltárulkozó belső zengéséről.

Megkockáztatnám: a **kisugárzás**²⁴ hangjáról.

Tudom, ezutóbbi állítás épp annyira bizonyíthatatlan, mint maga a kisugárzás jelensége, melynek képzésére Zinder több gyakorlatot is javasol.

Mégis mindannyian tudjuk, hogy miről van szó.

Én sem azért emlitem meg, hogy egy újabb meghatározással kísérletezzem, hogy ezáltal igyekezzek – teljesen hiábavalóan – megfogalmazni a (mindenki által pontosan ismert) megfogalmazhatatlant. Számomra sokkal inkább az volt a felfedezés, hogy erre a jelenségre külön tevékenységeket lehet alkotni, hogy ezt a velünk született képességet (mint minden képességet) fejleszteni lehet – és nem is akárhogyan! Tapasztalatom szerint azok a színészek, akik tudatában vannak testük sugárzási képességének, azok sokkal kifejezőbbek, sokkal magabiztosabbak, sokkal könnyebben tudják sűríteni a „lényeket”. Azt a valamit, ami a színpadi alak személyisége.²⁵

Persze nem véletlen, hogy ez a színészi technika ilyen felfedezésekhez jut el. Hiszen a belső figyelemre hatalmas hangsúlyt fektet, és ez a belső intenzitás elengedhetetlenül átsüt a test határain. Nagyon fontosnak tartom e mesterségbeli fogások tárházának egészében ezt a belső figyelmet. Hiszen nekem is meggyőződésem, hogy a színész minden alkalommal *belülről* tapasztalja meg testét, *belülről* építi azt, *belülről* mozgatja, éli életét. Csakis e sűrű belső élet segítségével léphet túl a színpadi élet megannyi **egyensúlytalanságán**.

(Ezutóbbi helyzet Zindernek egyik kedvenc állapota. Az improvizáció alaphelyzetét jelenti. Azt a „levegőben való létet”, amikor az ember már felemelte lábát, de még mindig nem tudja mire fog lépni, hova fog esni, mi fog történni a következő pillanatban?)

És csakis ezen egyensúlytalanság segítségével döbbenhet rá a kényelmi állapotból láthatatlan jelenségekre.

Csakis ekként kerülhet ihletett állapotba.

²⁴ Ugyancsak Steiner hatásának következménye. Arról a jelenségről van szó, amelynek során az erősen központosított test szétsugározza a térbe tartalmát. Gyakorlatilag arról az esetről, amikor – még mielőtt szót váltottunk volna társunkkal – megérezzük a másikban a feszültséget. A fölös energiát.

²⁵ A szerep és a személyiség közötti különbségről egy külön tanulmányban szóltam. Sajnos pontosan hivatkozni írásomra, mint forrásra még nem tudok. Ugyanis ebben a pillanatban még csak annyit lehet tudni, hogy meg fog jelenni a marosvásárhelyi Symbolonban valamint a budapesten kiadott Színház című szakfolyóiratban. De hogy mely számokban és mely oldalakon – még nem.

ANDRÁS HATHÁZI

Végeredményben talán erről szól a könyv: hogyan lehet közel kerülni az ihlethez?

Hogyan lehet megragadni azt?

Miként lehetséges kihasználni és továbbadni ezen kegyelmi pillanatot?

Mert számomra most már nem vitás: lehetséges.

És akinek van szeme: látja; akinek van füle: hallja.

MEMORIA TEATRULUI

ZEAMI, TRANSMITEREA STILULUI ȘI A FLORII. ÎNVĂȚĂTURI DESPRE GRAȚIE ȘI PREZENȚA ACESTEIA

Prezentare și traducere de FILIP ODANGIU*

ABSTRACT. The text below presents fragments translated for the first time into Romanian from the book *The Flowering Spirit. Classic teachings on The art of NÔ* written by Zeami, the medieval Japanese actor, playwright and aesthetician. The excerpts are meant to raise the public curiosity for these unique teachings concerning acting and the art of theatre. They include Zeami's hypothesis about the origins of NÔ, the chapters about experience and age, a section of questions and answers concerning the concept of the Flower, the chapter entitled *Praising the Deepest Principles* and aspects of Additional Oral Traditions.

Teatrul Nô¹ se joacă și astăzi aproape la fel ca acum cinci secole. Longevitatea tiparelor sale formale se datorează unui tip de smerenie cu care regulile au fost transmise de-a lungul timpului în cadrul familiilor-bresle de actori, din tată în fiu, de la maestru la discipolul preferat. În ciuda caracterului său de teatru laic, de teatru făcut de actori profesioniști, grija și rigoarea pentru păstrarea nealterată a regulilor stabilite de maestru te duce cu gândul la

* **Filip Odangiu** is an actor and assistant professor at the Faculty of Theatre and Television, "Babeș-Bolyai" University in Cluj. He has a degree in fine arts as a painter, at West University of Timișoara, and another degree, as an actor, as well as a MA in "Cultural philosophy and performing arts" both at UBB Cluj. His artistic activity combines painting exhibitions, acting, stage directing, stage design, puppet theatre and also theatre criticism.

¹ Nô-ul este o formă dramatică care conține, în principal, mimă, joc dramatic, cânturi poetice și muzică. Acestea se desfășoară pe o scenă goală cu excepția a patru stâlpi și a unei picturi reprezentând un pin mare în fundal. Pentru unele spectacole se poate aduce pe scenă o piesă de decor, dar aceasta va fi redusă la esențial, la sugestie. Acest minimalism vizual ține de însăși esența dramei. Toate complicațiile inutile sunt eliminate și prezența în sine, în fața spectatorilor, nu este deloc o prezență, ci spațiu gol și timp vid. Astfel, toate replicile, mișcările sau sunetele, oricât de reduse, dobândesc o extraordinară importanță. Jocul e guvernat de reguli care stabilesc o semantică precisă a gesturilor și o formă rigidă a dansurilor.

transmiterea ritualurilor sacerdotale. Scopul pe care practicanții de Nô și-l asumă, și anume perpetuarea formei artistice desăvârșite, a fost atins, cred ei, de înaintașii lor.

Atunci când atenția excesivă pentru detalii a tins să genereze deformări ale sensurilor inițiale s-a făcut apel la mărturiile scrise. Tradiția secretă a școlilor de actori păstrează manuscrise din secolul al cincisprezecelea alături de numeroase copii ulterioare.

Renașterea interesului față de acest tip de teatru a avut loc la începutul secolului douăzeci când debutează o muncă filologică impresionantă de editare și punere în valoare a textelor și manualelor de teatru tradițional cu o aură ezoterică datorată caracterului lor secret. Înainte, acestea erau accesibile unui public foarte restrâns numeric și limitat la urmași ai vechii aristocrații militare.

În acest context, descoperirea celor șaisprezece lucrări teoretice ale maestrului japonez Zeami, scrise la începutul secolului al cincisprezecelea, a fost evenimentul major care a adus teatrului Nô atenția pe care o merită. Tratatetele despre teatru ale lui Zeami au relevat o perspectivă asupra artei teatrului de o actualitate surprinzătoare.

Zeami, pe numele său complet Zeami Motokiyo sau Kanze Motokiyo (1363-1443), stabilește bazele teoretice ale teatrului Nô. El scrie manuale de instruire pentru actor. Izvorâte din propria sa experiență practică, aceste scrieri sunt de fapt adevărate tratate de estetică. Viziunea sa estetic-filozofică asupra teatrului și receptării actului teatral este invocată astăzi în cele mai diverse contexte: în manualele de formare ale actorului, în estetica teatrului de păpuși, în unele dintre cele mai interesante formule de teatru contemporan, în artele marțiale etc. Ca dramaturg a scris aproape cincizeci de piese. Dar contribuția sa majoră la estetica jocului teatral este cartea sa intitulată *Fūshi kaden* sau *Kadensho*, în traducere literală: „Transmiterea Stilului și a Florii”. O traducere în sens mai larg a titlului ar fi: „Învățăături despre Grație și Prezența acesteia”. Învățăturile, inițial destinate doar propriilor urmași care practicau Nô-ul, erau ultrasecrete și nu au fost cunoscute publicului până în secolul al XX-lea. Caracterul privat al scrierilor servea două scopuri: să protejeze secretele meseriei și, mai ales, să mențină aura de ceremonial religios a unui teatru în care actorul nu e doar un performer, ci și un sacerdot care își luminează fideli.

În NÔ, acțiunea centrală este mimă sau joc dramatic, care în *Fūshikaden* se numește *monomane*, în traducere: „a imita lucruri”. Se interpretează folosind mișcări simbolice extrem de simple, care nu-și propun să fie o descriere realistă, ci, mai degrabă, să redea esența unui om, demon sau zeu. Nu e vorba de expresii foarte intelectualizate, ci de golirea minții de propriul *sine* sau de individualitate și de preluarea identității personajului reprezentat. În *Fūshikaden*, Zeami afirmă că atunci când *monomane* este dus până la capăt și actorul devine una cu personajul, gândul „Voi imita asta” dispăre. Iar în *Kakyō*, alt tratat de-al său, el declară: „În orice *monomane*, indiferent ce tip de personaj [interpretezi], trebuie

mai întâi să înveți să devii acel lucru în sine. Zeami îl încurajează pe actor să preia „gândul adevărat” al personajului interpretat, pentru că în asta constă esența lui *monomane*. Toate lucrurile superficiale trebuie eradicate, deoarece doar printr-o extremă economie de mijloace se poate manifesta esența. Libertatea actorului se manifestă în modificări infinitezimale față de modelul dat. Reținerea mișcărilor este o regulă fundamentală redată foarte bine de formula: „Inima zece, trupul șapte”. Adevărul ascuns din lucruri poate fi exprimat doar după ce iluzia și senzațiile materiale sunt date la o parte și elementele constitutive ale Nô-ului se pot manifesta. Indicațiile privind arta actorului sunt exprimate de cele mai multe ori în formule paradoxale. Iată câteva exemple: „Actorul, cu cât se străduiește mai mult, cu atât devine mai neinteresant” sau „Păstrează, nu risipi totul” sau comparația inedită legată de concentrarea actorului care trebuie să fie asemenea strânsurii cercurilor în jurul unui butoi. Dincolo de concepția jocului ca transă, de dizolvarea actorului în substanța dramei, în teatrul Nô este vorba de autocontrol, disciplină interioară, de o luciditate apropiată de cea pe care i-o dorea Diderot actorului în *Paradox despre actor* – ideal sintetizat în sintagma „l’homme qui se possède”. Ideea perfecționării continue, evitarea plafonării și rigidizării stau la baza studiului actoriei pe parcursul întregii vieți. Zeami stabilește o scară în nouă trepte a perfecțiunii actricești.

Discuția despre arta actorului se centrează în jurul conceptului de *hana*, în traducere literală, floare. Aroma florii este asemenea aurei actorului. Viața actorului depinde de modul în care reușește să-și mențină vie puterea asupra publicului. *Hana* e și un termen superlativ de apreciere a performanței fizice, vocale și spirituale a unui actor. Actorii de Nô sunt cei mai disciplinați din lume. Am făcut această tălmăcire animată de concluzii care mi-ar permite să-mi subsumez munca formulei: „În căutarea Florii pierdute a actorului contemporan”.

Prezint în continuare spre lectură câteva fragmente din scrierile lui Zeami, în speranța că voi putea publica cât mai curând traducerea integrală².

FILIP ODANGIU

² Traducerea a fost făcută după Zeami, *The Flowering Spirit. Classic Teachings on the Art of Nô*. Translated by William Scott Wilson. First Edition. Tokyo, Kodansha International, 2006. În afara unei mențiuni speciale, toate notele aparțin ediției în limba engleză.

„În cea ce privește cele două Căi, cea a Ființei și cea Non-Ființei, Ființă este ceea ce e vizibil și Non-Ființa este vasul care conține vizibilul. Ceea ce manifestă Ființă este Non-Ființă. Un cristal, de exemplu, este clar și transparent în esență și, deși esența sa este vidul care nu are culoare sau desen, poate da naștere atât la apă cât și la foc. Cum se face că și apa și focul, care au naturi atât de diferite, pot fi produse dintr-o esență goală și incoloră?”

Yūgaku shūdō fūkensho

Zeami

PROLOG

[...] Atunci când vei studia cele vechi și vei admira cele noi încearcă să nu alterezi în vreun fel această elegantă artă. Cred că pot afirma că, odată ce ai înțeles această artă, te poți socoti deja împlinit, fie și numai pentru că te exprimi respectuos și într-o formă subtilă și elegantă. Cel ce dorește să urmeze această Cale nu trebuie să practice alta. Singura excepție acceptabilă este Calea Poeziei, care va îmbogăți această *artă care extinde viața*, împodobind-o cu elemente luate din natură.

Scriu aici două reguli pe care le-am tot auzit și văzut respectate încă din copilărie.

- Dragostea trupească, jocurile de noroc și excesul de alcool sunt cele trei interdicții ferme stabilite de tatăl meu.
- Dăruiește-te total muncii tale și nu fi orgolios.

Capitolul 1. DESPRE PRACTICĂ ȘI VÂRSTĂ

Vârsta de 7 ani³

În general, considerăm vârsta de șapte ani ca potrivită pentru a începe această artă. La această vârstă, copilul își manifestă în mod natural personalitatea (prezență). Dacă un copil demonstrează talente naturale pentru dans, mișcare, cântat sau chiar pentru a juca diferite roluri, trebuie lăsat să se manifeste în voie. Nu trebuie corectat cu: „Asta e bine” sau „Asta e rău”. Dacă un copil este admonestat prea des, îi pierde curajul; și dacă spectacolul începe să fie plicticos, obositor, va renunța cu totul.

Un copil trebuie învățat doar să cânte, să se miște și să danseze. Nu trebuie învățat să joace roluri, chiar dacă pare capabil. Niciodată nu trebuie să joace în prima piesă din spectacol, dar poate fi introdus și lăsat să joace în stilul său propriu în a treia sau a patra piesă a zilei, la timpul potrivit.

³ Observați că vârsta unui copil se calculează începând după primul an de la naștere.

De la vârsta de 12 la 13

Începând cu această vârstă vocea copilului se adaptează treptat la scala muzicală și începe să înțeleagă cu adevărat conținutul Nô-ului. De acum el va trebui învățat anumite lucruri, încet, încet și în ordinea potrivită. În primul rând, fiindcă el are încă înfățișare de copil, orice va face va avea grație și eleganță subtilă. În al doilea rând, vocea sa sună bine. Datorită acestor două condiții, punctele sale slabe nu se vor vedea, iar calitățile sale vor părea mai strălucitoare.

În general vorbind, copiii nu trebuie puși să joace rolurile cele mai complexe din *sarugaku*⁴. Privitorilor li s-ar părea distonant și ar împiedica progresele viitoare în Nô ale aceluși copil. Oricum, odată ce a dobândit mijloacele de bază, ar trebui lăsat să facă orice. Deși e doar un copil, dacă e îndemânat, cum ar putea să dea greș?

Și totuși, această Floare nu este adevărata Floare. Este doar Floarea momentului⁵. De aceea, deși copilul răspunde acum în mod natural foarte bine la temele de lucru, calitățile sale viitoare nu trebuie estimate încă. În această perioadă, practica trebuie să-și propună să scoată la lumină doar Floarea a ceea ce e firesc, natural și să pună accent pe tehnică. Copilul trebuie să acorde maximă importanță siguranței în mișcare, clarității expresiei în cântec și executării cu precizie a figurilor de dans.

De la 17 la 18 ani

Această perioadă este, de asemenea, de mare importanță, așa că practica nu trebuie să ajungă să fie greoaie și obositoare. În primul rând, vocea actorului s-a schimbat iar el și-a pierdut prima Floare. El se simte stingher în propriul trup și nu mai are frumoasa eleganță a copilului. Înainte, vocea îi suna cu maximă limpezime, figura îi era curată, strălucitoare, el se simțea în largul său. În plus, de acum încolo, metodele de antrenament se schimbă oricum brusc iar el își va pierde curajul. Dacă va mai constata și că publicul dezaprobă maniera sa de joc, va fi complet descurajat.

În această perioadă, chiar dacă e luat în râs și arătat cu degetul, tânărul actor trebuie să se concentreze pe altceva și să ignore aceste semne; acasă va trebui să folosească metode de antrenament vocal potrivite pentru exercițiile

⁴ *Sarugaku* și *dengaku*, forme de spectacol dramatic popular din Japonia medievală. Ele cuprindeau elemente de dans, cântec, mimă, jonglerii și numere acrobatice care au coexistat până la mijlocul secolului al XV-lea, când *dengaku* a dispărut pur și simplu. *Sarugaku* a continuat să existe pentru a deveni teatrul clasic al Japoniei, iar astăzi, sub numele de NÔ, se joacă aproape la fel ca acum șase sute de ani.

⁵ Nishio Minoru definește adevărata Floare drept „Floarea care s-a născut prin efort și practică istovitoare; e o Floare care nu cade”. Floarea momentului este cea care „apare în funcție de vârsta actorului și cade odată ce trece acea vârstă”. (Nogami & Nishio, *Fūshikaden*, Tokyo, Iwanami Shoten, 1991, p. 14)

de dimineață și de seară, pe un ton comod lui⁶. Pe plan sufletesc va trebui să facă un jurământ – acum și aici este momentul de cotitură al vieții sale – că își va dedica viața Nô-ului și nu-l va mai abandona niciodată. Își va orienta toate eforturile în această direcție. Dacă va fi descurajat acum, nu va mai progresa niciodată în arta Nô.

Tonul vocii depinde de înzestrarea naturală a fiecăruia, dar, ca regulă, în această etapă actorul trebuie să exerseze între *ôshiki* și *banshiki*.⁷ Dacă actorul se preocupă exagerat de înălțimea vocii, poziția corpului va fi afectată, fapt care, pe măsură ce înaintea în vârstă, poate să se repercuteze asupra calității vocii.

Vârsta de 25 sau 26 de ani

La această vârstă se hotărăște nivelul maxim de măiestrie la care va ajunge actorul în cursul vieții sale. De aceea, acesta este un moment crucial al practicii. Vocea s-a stabilizat de acum, iar forma sa fizică e împlinită. În această Cale, există două binecuvântări⁸: vocea actorului și imaginea sa. Ambele sunt hotărâte la această vârstă. Aceasta este clipa în care începe să-și prezinte arta în fața publicului, iar el se află în pragul vieții sale ca artist format. Și, de acum, are tot dreptul să stea în fața publicului și acesta să-l considere „neobișnuit de talentat”. Floarea lui e acum nouă, proaspătă și dacă se va întâmpla să-i întreaacă în competiție pe cei considerați deja maestri, aceasta va fi o glorie nemeritată. Ar putea chiar să înceapă să creadă despre sine că e „extraordinar de talentat”. Voi repeta la nesfârșit: această atitudine este cel mai mare dușman al actorului. De asemenea, aceasta nu este adevărata Floare. Este Floarea unică a debutantului, care îi aduce un succes efemer. Un adevărat cunoscător, totuși, știe să facă diferența.

Floarea acestei perioade se numește, perfect justificat, „Floarea începătorului”. Ar fi o prostie dacă actorul ar considera acest moment drept un punct culminant al carierei și și-ar lua un aer de artist împlinit. Procedând astfel, va rata chiar miezul filosofiei *sarugaku*. Chiar dacă se bucură de laudele celorlalți și-și întrece maestrul în competiții, el va trebui să ajungă să înțeleagă un fapt profund, și anume că această Floare unică durează doar un timp limitat. Mai departe, el va trebui să fie absolut hotărât să-și însușească arta

⁶ Exercițiile de seară trebuie făcute cu voce puternică la volum maxim; exercițiile de dimineață trebuie făcute la o intensitate redusă. (Hayashi, *Sarasura yomeru Fûshikaden*. Tokyo, Kodansha, 2003, p. 25)

⁷ *ôshiki* și *banshiki* sunt numerele opt și respectiv zece din cadrul celor douăsprezece note ale gamei antice folosite în muzica de curte. (Nogami & Nishio, *Fûshikaden*, ed. cit., p. 15)

⁸ Zeami folosește termenul budist *kahō*, care poate să însemne o răsplată sau o recompensă pentru niște acțiuni precedente.

jocului de roluri, să pună întrebări amănunțite celor familiarizați cu această artă și să exerseze neîncetat și cu toată dăruirea. Cel care vede în Floarea acestei perioade adevărata Floare este, de fapt, foarte departe de adevărata Floare. Actorul care nu înțelege caracterul tranzitoriu al Florii își pierde, fără să-și dea seama, adevărata Floare. Aceasta este o problemă a celor numiți începători.

Va trebui să meditați la toate acestea cu mare atenție. Dacă veți cunoașteți bine limitele capacităților voastre, nu veți pierde acea Floare adevărată niciodată. Dar dacă vă credeți mai înzestrați decât sunteți în realitate, veți pierde chiar și Floarea pe care ați avut-o la început. Să înțelegeți bine asta.

Vârsta de 34 sau 35 de ani

În această perioadă actorul de Nô atinge punctul culminant al profesiei. Dacă a înțeles complet și în profunzime exigențele indicate mai sus și li s-a supus, ar trebui să fie deja consacrat în arta sa, să fie aclamat de public și să aibă o reputație solidă. Dacă la acest moment, însă, recunoașterea publică lipsește, reputația sa nu va mai fi niciodată cea la care sperase. Va trebui să accepte că, indiferent de cât este de înzestrat, nu este un actor care a atins adevărata Floare. Dacă nu a ajuns până acum să stăpânească foarte bine mijloacele artei sale, e foarte posibil să-și piardă calitățile odată cu vârsta de patruzeci de ani. Dovezile nu vor întârzia să apară odată cu trecerea anilor. Un actor de Nô progresează până la vârsta de treizeci și patru, treizeci și cinci de ani și intră în declin după patruzeci de ani. Trebuie deci să reafirm că dacă un actor nu are succes până la acest moment, nu are voie să creadă că și-a însușit pe deplin arta Nô-ului.

În acest punct, actorul trebuie să fie peste măsură de prudent. Acum, el va trebui să se gândească bine la modul în care a ajuns aici și posibilitățile pe care le are de a merge mai departe. Din nou, dacă nu a ajuns încă la stăpânirea Nô-ului până acum, îi va fi foarte greu să obțină aprecierea publicului mai târziu.

Vârsta de 44 sau 46 de ani

La această vârstă maniera de joc trebuie să se schimbe considerabil. Chiar dacă actorul a avut succes și-și stăpânește cu adevărat arta, va trebui să aibă parteneri buni alături de el pe scenă. Chiar dacă are capacitățile intacte, pe măsura trecerii anilor, el va pierde inevitabil Floarea imaginii sale și frumusețea pe care i-o percep ceilalți. Situația poate fi diferită în cazul unui bărbat care arată neobișnuit de bine, dar un bărbat cu o imagine obișnuită nu trebuie să mai apară în *sarugaku* fără mască, pe măsură ce îmbătrânește. În caz contrar, propria imagine îi va afecta arta.

Începând cu această perioadă va trebui treptat să renunțe să mai joace roluri care cer detalii amănunțite. În general, va trebui să nu forțeze, ci mai degrabă să abordeze roluri care îi vin cu lejeritate, potrivite cu imaginea sa, lăsând jocul cu Floare colegilor săi mai tineri. El va trebui, mai degrabă, să joace roluri secundare și, treptat, să-și modereze jocul. Chiar dacă nu are colegi mai tineri cu care să joace, el va trebui să se retragă treptat din spectacolele pretinzând tehnici deosebite care i-ar putea afecta trupul. În cele din urmă, privitorii nu vor mai vedea nici o Floare la el. Dar dacă un actor nu și-a pierdut Floarea până la acest moment, atunci el a găsit Adevărata Floare.

Un actor care a câștigat recunoașterea publicului înainte de vârsta de patruzeci de ani nu-și va pierde Floarea nici spre cincizeci de ani. Deși va avea încă succes, acest tip de actor înzestrat își cunoaște foarte bine capacitățile și limitele și, pe baza experienței, poate să-și îndrume colegii mai tineri. El va evita pe mai departe spectacolele care i-ar putea răni trupul și i-ar putea cauza probleme. Așadar, mintea omului care își cunoaște posibilitățile este mintea unui om care stăpânește arta.

Dincolo de 50 de ani

În general, cea mai recomandată metodă de acum încolo este aceea de „a nu face nimic”⁹. O zicală spune așa: „Când îmbătrânește, până și Ch’i-lin poate fi întrecut de ultima mârtoagă”¹⁰. Astfel, chiar și un maestru Nô va juca din ce în ce mai puține roluri și performanțele lui în acele roluri vor fi tot mai slabe. Cu toate astea, Floarea lui continuă să existe.

⁹ Textul pare a sugera că „a nu face” înseamnă pur și simplu „a nu te implica”. Dar acest termen este extrem de important în teoriile lui Zeami despre Nô și trebuie menționat aici. În *Kakyō* el afirmă (*apud* Nose Asaji, ed. *Zeami jūroku būshū hyōshaku*, vol. 1, 2. Tokyo, Iwanami Shoten, 1991, p. 375-376): „În critica observatorilor se spune că «locul în care nu se face nimic» (senu tokoro) este interesant. Acesta este mărșul secret al lui *shite*, concentrarea minții. La început sunt cântecul și dansul, apoi diferitele roluri, toate folosind diferite tehnici executate de trup. Ceea ce numesc eu «locul în care nu se face nimic» se referă la pauzele dintre aceste momente. Pentru ca aceste pauze când «nu se face nimic» să fie interesante pentru public, nu trebuie să existe nici un moment nesupravegheat (fără pază), iar mintea actorului trebuie să fie la fel de strânsă ca și cercurile pe butoi. În pauza de după încheierea dansului sau după încetarea cântecului sau în pauzele dintre diferitele replici sau jocuri, nu trebuie pierdută concentrarea minții. Dimpotrivă, aceasta trebuie să rămână în alertă. Când această alertă din adâncul minții actorului este percepută de public, este extrem de interesant. Totuși, când gândul din adâncul minții poate fi văzut din afară, nu e bine. Dacă poate fi văzut, e numai tehnică; nu e «a nu face nimic». Când atingi nivelul de «vid mental», mintea ta concentrată îți va fi ascunsă până și ție, legând astfel tot ceea ce vine înainte sau după aceste pauze în care «nu se întâmplă nimic». Aceasta se referă în mod precis la puterea intuitivă care leagă toate capacitățile de mintea concentrată.”

¹⁰ Ch’i-lin era un cal faimos în China antică pentru că putea să alerge o mie de *ri* într-o singură zi.

Tatăl meu s-a stins în ziua a nouăsprezecea din cea de-a Cincea Lună¹¹, la vârsta de cincizeci și doi de ani, dar în ziua a patra din aceeași lună a jucat în onoarea zeilor și a lui Budha la mănăstirea Sengen din Suruga¹². *Sarugaku* din acea zi a fost splendid și, atât spectatorii din clasa de sus, cât și cei din clasa de jos l-au laudat. În general, majoritatea rolurilor au fost jucate de actori tineri, iar tatăl meu a jucat părțile mai ușoare, cu moderație și discreție. Jocul său avea atâta bogăție de nuanțe, încât Floarea sa părea că s-a dezvoltat. În Nô, dacă un actor stăpânește cu adevărat Floarea, e asemeni copacului bătrân, cu crengile rare și totuși înflorit. Aceasta a constituit pentru mine o dovadă vie a adevărului formulei: „Floarea care rămâne pe un sac de oase”. [...]

Capitolul 3 ÎNTREBĂRI ȘI RĂSPUNSURI

Întrebare: Înainte de a începe o reprezentație cu *sarugaku*, verificați mai întâi locul de joc din acea zi și intuiți dinainte avantajele și dezavantajele acestuia. Cum puteți face asta?

Răspuns: Aceasta este o preocupare foarte serioasă. Doar o persoană care a înțeles cu adevărat Calea va ști cum să procedeze.

Înainte de toate, observând locul unde se va juca piesa, vei avea oarecare premoniții legate de mersul piesei, dacă va ieși bine sau nu. E dificil de explicat, dar cred că te pot ajuta să-ți faci o idee. Când joci o piesă în fața nobilimii, publicul se va aduna la timp, pe când galeria va avea nevoie de ceva vreme pentru a se liniști. Când, în sfârșit, aceasta se va fi potolit, publicul format din nobili își va fi pierdut deja răbdarea. În acest moment, spectatorii, uniți ca într-un singur gând, se vor uita spre camera oglinzilor și-și vor spune: „Nu mai începe odată!”. Dacă actorul apare exact în acest moment și își va începe cântecul introductiv, el va capta interesul publicului care va pătrunde odată cu el în ritmul și tensiunea momentului. Astfel, mințile majorității celor din public vor fi în armonie cu acțiunile lui *shite*. Dacă asta se înțelege în profunzime, reprezentația zilei va merge bine. (...) Totuși, este esențial să mențineți reprezentația la nivelul sensibilității nobililor din public (să nu faceți rabat de calitate). În orice caz, dacă spectatorii se vor liniști repede și vor fi captivați de piesă, totul va merge bine. Numai cineva cu o experiență îndelungată pe această Cale îți va putea spune dacă publicul e interesat, prins de spectacol sau nu.

¹¹ 1384.

¹² Provincie veche care includea actualul oraș Shizuoka unde se află Mănăstirea Sengen.

Un alt lucru se cere menționat aici. Noaptea, atmosfera de *sarugaku* e complet alta. Dacă spectacolul începe târziu în noapte, tonul va fi unul așezat și liniștit, melancolic. Elementele care contribuie la succesul celei de a doua piese Nō din timpul zilei trebuie să se regăsească în prima piesă de noapte¹³. Dacă *sarugaku* este impregnat cu melancolie de la început, va rămâne astfel până la final. Însă un spectacol bun trebuie să fie plin de viață. Noaptea, publicul va forfoti la început, dar, odată cu primul cânt, se va potoli repede. Astfel, în timp ce *sarugaku* din timpul zilei poate deveni din ce în ce mai bun pe parcursul spectacolului, *sarugaku* de noapte trebuie să fie bun de la început. Dacă începutul e melancolic, va fi foarte dificil să fie corectat mai târziu.

Voi menționa o tradiție secretă. Trebuie să afli că toate se împlinesc în momentul în care Yin și Yang sunt în armonie. *Ch'i-ul* orelor de zi este Yang. Astfel, a face eforturi iscusite pentru a juca cât mai potolit are un *ch'i* de tip Yin. A face un spectacol cu o energie de tip Yang în timpul orelor guvernate de Yin este chiar esența armonizării lui Yin și Yang. Acesta este secretul unui joc bun și cheia unui spectacol interesant pentru public. Deci, dacă noaptea stă sub semnul Yin, vei juca bine Nō când jocul tău va fi cât se poate de plin de viață, energetic; pentru că doar prin Yang se bucură mintea omului. Secretul stă în armonizarea Yin-ului nopții cu *ch'i-ul* (energia) de tip Yang. Firește, nu ar mai fi vorba de nici o armonie și de nici o împlinire dacă ai adăuga Yang la Yang sau Yin la Yin. Cum ar putea să fie interesant un spectacol, dacă nu se realizează această armonizare? Mai mult, dacă la un moment dat, în timpul zilei, atmosfera din scenă devine melancolică, înțelegeți că e vorba de un moment Yin și faceți tot posibilul să nu vă scufundați în el. Deși în orele zilei sunt momente când se generează *ch'i* de tip Yin, reciproca nu se întâmplă, *ch'i-ul* de tip Yang nu apare în timpul nopții. Aceste elemente sunt relevante când evaluați un spațiu de joc.

Întrebare: Cum se determină elementele *jo ha* și *kyū* în Nō?¹⁴

Răspuns: Aceasta se face cu ușurință. Toate lucrurile au *jo ha* și *kyū* iar *sarugaku* nu face excepție. În primul rând, în piesa care deschide reprezentația de *sarugaku*, sursa istorică a piesei va trebui prezentată cât mai clar și cu cât mai

¹³ Spectacolele se desfășurau vreme de mai multe zile, asemenea celor din Grecia antică sau misterelor medievale din Europa, și reprezentațiile aveau loc și ziua, și noaptea.

¹⁴ *jo ha* și *kyū* indică faze ale dezvoltării sau ale mișcării. Pot fi traduse ca introducere, schimbare, respectiv impact. Inițial au fost termeni folosiți în muzica tradițională japoneză, apoi au fost preluați de multe din artele japoneze, inclusiv poezia, fotbalul de curte, Nō, dar și de artele marțiale. Makoto Ueda (*Literary and Art Theories in Japan*, Ann Harbor, University of Michigan, 1991, p. 69-70) afirmă: „Structura Nō-ului este concepută muzical; conține *jo ha* și *kyū*, ca și muzica tradițională japoneză. Ritmul unei piese Nō sugerează o lege fundamentală a universului; este, de fapt, ritmul universal al vieții”.

multă grație; dar cânturile și mișcările vor trebui să fie relaxate și limpezi pentru a putea fi executate cu ușurință și fără probleme. Prima piesă trebuie să aibă un aer de celebrare (*shūgen*); indiferent de cât de bună este prima piesă din *sarugaku*, nu va fi o reușită fără această latură ritualică. Chiar dacă astfel Nô-ul nu va fi unitar, elementul ritualic nu deranjează. Acest moment reprezintă elementul *jo*. Cea de a doua și cea de a treia piesă ar trebui să fie un Nô de calitate excelentă, indicând o tehnică matură și prezență. Cum piesa din finalul zilei este elementul *kyū*, va trebui să implice o acțiune viguroasă și tehnici dificile. De asemenea, prima piesă din ziua următoare, va trebui să aibă o atmosferă diferită de prima piesă din ziua precedentă. Va trebui să te gândești unde se potrivesc cel mai bine piesele care trezesc lacrimile (dramele), programându-le la mijlocul reprezentației din cea de-a doua zi de spectacol.

Întrebare: Ce spunei despre metodele folosite în competițiile de *sarugaku*?

Răspuns: Aceasta este o problemă crucială. În primul rând, trebuie să ai un număr mare de piese în repertoriu și să joci piese cu o atmosferă diferită de piesele concurenței. La asta m-am referit în Prolog când am recomandat studiul Căii Poeziei. Dacă actorul nu este totodată și autorul piesei, nu va putea să joace după bunul lui plac, indiferent de cât de priceput este. Dacă, în schimb, el este și autorul piesei, va putea să interpreteze cuvintele și acțiunile după cum dorește. Dacă un actor are ceva talent pentru a scrie poezie și proză japoneză¹⁵, nu ar trebui să-i vină greu să compună *sarugaku*. Aceasta e chiar esența Căii. Dar, indiferent de cât de îndemânat este, un actor lipsit de acest talent va semăna cu un războinic fără arme pe câmpul de luptă. Competiția scoate la lumină calitățile și măiestria unui actor. Dacă o trupă concurentă face un Nô dinamic, va trebui să schimbi tonul spre ceva mai liniștit și să interpretezi o piesă care să țină publicul cu sufletul la gură. Dacă vei alege să joci o piesă în contrast cu cea a concurenței, nu vei avea de pierdut, indiferent de cât de bine joacă contracandidații tăi. Și dacă vei juca bine, victoria îți va fi asigurată.

Cu toate acestea, chiar și în cazul unor reprezentații de *sarugaku* apropiate ca valoare, se poate distinge între piesele de calitate ridicată, medie sau joasă. O piesă bazată pe o sursă tradițională, dar cu o tratare modernă, dacă are drept calitate eleganța subtilă și grațioasă, fără să-și piardă punctele de interes, poate fi considerată o piesă bună de Nô. Piesele cu un text valoros, jucate bine și bine primite de public, pot fi considerate de cea mai înaltă calitate. O piesă Nô câtuși de puțin reușită, care poate fi criticată fie și numai pentru alegerea nefericită a sursei de inspirație, dar care este bine jucată și receptată pozitiv, trece drept o piesă de calitate medie. O piesă scrisă prost, care se bazează pe surse modeste, dar care se joacă totuși cu multă dăruire, e considerată a fi de calitate joasă.

¹⁵ Atât poezia și proza chineză, cât și cele japoneze erau deja în formă scrisă în acea epocă, și Zeami face o distincție clară între ele.

Întrebare: Un actor consacrat, cu o bogată experiență, poate fi totuși întrecut în competiție de către un actor tânăr, aflat la început. Cum e posibil?

Răspuns: Este exact cazul la care m-am referit înainte, al unui actor care are Floarea vremelnică înainte de treizeci de ani. Atunci când un actor de primă importanță, mai în vârstă, și-a pierdut Floarea și continuă să joace într-un stil vechi, cineva cu o Floare proaspătă, unică, poate să culeagă laurii înaintea sa. Totuși, un adevărat cunoscător poate întrezări realitatea dincolo de aparențe, așa încât poate provoca o dezbatere, în cele din urmă, o întrecere între cunoscătorii înșiși.

Care sunt cauzele unei atare situații? Un actor care nu și-a pierdut Floarea, chiar și după cincizeci de ani, nu va putea fi întrecut de un actor tânăr, indiferent de cât de bună este Floarea acestuia din urmă. De fapt, e vorba întotdeauna de faptul că un actor, indiferent de cât de bun și îndemânic a fost odată, e învins pentru că și-a pierdut Floarea. Oricât de faimos ar fi un copac, vom arunca oare vreo privire spre el dacă nu este în floare? Oare nu vom privi mai degrabă spre cireșa-câinelui¹⁶, care are o singură petală dar care înflorește înaintea celorlalte plante? Când te gândești la un astfel de exemplu, poți să înțelegi principiul care face ca până și o Floare temporară să câștige în competiție.

Este esențial să înțelegem că Floarea este miezul vital al spectacolului. Se poate întâmpla ca un *shite*¹⁷ mai bătrân să nu realizeze că și-a pierdut Floarea și să se bazeze pur și simplu, în continuare, pe reputația câștigată înainte. Chiar și în cazul în care ești un bun cunoscător al diverselor maniere de a juca rolurile, dacă nu înțelegi legătura esențială cu Floarea, va fi ca și cum ai culege plante care nu sunt în floare. Feluritele plante și copaci dau fiecare flori de tipuri, mărimi și culori foarte diferite. Dar pentru cel care caută esența, toate sunt, pur și simplu, flori. Deși s-a putea să cunoască doar câteva roluri, un *shite* care înțelege în profunzime ce este Floarea va cunoaște o faimă durabilă numai pentru faptul că i-a înțeles esența. Cu toate acestea, dacă el va considera că-i ajunge Floarea fără să facă eforturi pentru a o arăta și altora, va fi asemenea florilor care cresc pe maidanul din spate, sau prunilor din sălbăticie, înflorind în van.

¹⁶ *Inu-Zakura*: Fie cireșul laur (cherry laurel) (*Prunus spinulosa*) sau cireșa păsării (*Prunus grayana*); în general considerată cea mai puțin spectaculoasă floare de cireș. (Kuitert Wybe, *Japanese Flowering Cherries*, Portland, Timber Press, 1999, p. 28)

¹⁷ *Shite*, tradus literal, înseamnă „cel care face” și desemnează, în general, rolurile din Nô. O altă accepțiune ar fi aceea de actor principal din Nô. În piesele în care *shite* apare prima dată ca om, apoi ca duh, la prima sa apariție poartă numele de *maeshite*, iar la cea de a doua de *nochishite*. (Nota trad.)

Mai mult decât atât, chiar și printre cei care se pricep, există diferite grade de pricepere. De exemplu, un *shite* consacrat se va putea bucura de succes, dar dacă nu va depune eforturi susținute pentru Floarea lui, deși își va putea arăta calitățile, probabil că Floarea lui nu va dura mult. Pe de altă parte, un actor talentat care muncește mult, își va păstra Floarea chiar și atunci când capacitățile sale vor scădea. Și dacă Floarea în sine supraviețuiește, el va continua să fie interesant pentru public de-a lungul întregii sale vieți. Astfel, un *shite* care și-a păstrat Floarea nu va fi învins de un altul, indiferent de cât de tânăr ar fi acesta.

Întrebare: În Nô, actorii au diferite atuuri și chiar și un actor foarte slab ar putea să fie uimitor de îndemânatic într-un aspect sau altul. Totuși, cel îndemânatic nu va imita părțile tari ale celui neîndemânatic. Se întâmplă așa, pentru că ei găsesc că ar fi nepotrivit să procedeze astfel sau pentru că, de fapt, nu ar fi în stare să o facă?

Răspuns: În orice activitate există oameni cu puncte tari și talente înnăscute. Un om poate să atingă un anumit nivel, și totuși să nu poată să facă anumite lucruri. A nu lucra asupra acestor aspecte indică pur și simplu un actor cu calități modeste. Dar pentru un actor cu adevărat înzestrat, care are talent și disponibilitate pentru efort susținut, nu vor exista sarcini pe care să nu le poată îndeplini. Doar un actor din zece mii, însă, combină aceste două calități. Asta pentru că oamenii sunt plini de orgoliu și nu le place efortul. Chiar și cei foarte talentați au puncte slabe. Iar cei netalentați pot să aibă puncte foarte tari. Oamenii nu le văd și nici chiar actorii înșiși nu sunt conștienți de ele. Cei talentați se bazează pe succesul lor, se ascund în spatele propriei dexterități și nu-și recunosc punctele slabe. Cei neînzestrați, dacă nu vor face eforturi susținute, nu numai că nu-și vor cunoaște punctele slabe, dar nu vor fi în stare să-și recunoască nici calitățile atunci când se vor manifesta. Atât cei talentați, cât și cei mai puțin talentați vor trebui să se preocupe în profunzime de aceste probleme. Ar fi necesar să înțeleagă cu toții că, atât talentul, cât și puterea de muncă trebuie testate la limita maximă.

Nu contează cât de slab este un actor, dacă are atuuri; acestea ar trebui observate chiar și de către actorul mai înzestrat. E cea mai bună metodă. Un actor poate să remarce anumite calități ale altuia, dar să fie atât de plin de sine încât să decidă să nu le acorde atenție, considerându-l inferior pe celălalt actor. Dacă va gândi atât de superficial, probabil că nu va fi în stare să-și observe nici propriile puncte slabe. Asta pentru că nu gândește până la capăt. De asemenea, un actor neînzestrat poate să constate punctele slabe ale unui actor bun și să gândească: „Chiar și un actor bun are puncte slabe, deci e firesc ca eu, ca actor

începător, să am atâtea probleme”. Dacă va gândi astfel și va studia bine problema, dacă își va pune întrebări legate de aceste puncte slabe și va face eforturi pentru a le înlătura, procesul va deveni treptat parte din antrenamentul său și, astfel, își va îmbunătăți performanțele. Dacă, pe de altă parte, nu va proceda în felul acesta și va gândi cu îngâmfare că el nu ar putea să facă asemenea greșeli, probabil că nu-și va afla cu adevărat punctele tari. Dacă nu-și va cunoaște punctele tari, va putea ajunge să-și considere chiar și punctele slabe drept calități. În acest caz, vor trece anii fără ca Nô-ul său să se îmbunătățească. Acesta este exact felul în care gândește un actor prost. Dacă un actor talentat va fi vanitos, calitățile sale se vor deteriora. (...) Gândește-te foarte bine și constant la aceste lucruri: actorul talentat va trebui să fie un model pentru cel mai puțin talentat, iar actorul netalentat, un model pentru cel talentat. Actorul bun va trebui să preia punctele tari ale actorului slab și să și le adauge în repertoriu. Acesta este un principiu fundamental. Chiar și forma de manifestare a punctelor slabe ale altuia va trebui să-ți devină model¹⁸; și cu atât mai mult manifestarea punctelor sale tari. Acesta este înțelesul frazei, „Sporește-ți eforturile și antrenamentul, nu fi înfumurat.” [...]

Întrebare: Cum se raportează atmosfera și mișcarea la text?

Răspuns: Prin lucrul în detaliu. Fiecare tip de mișcare, comportament sau poziție din Nô se compune astfel. Se poate spune că îți călăuzești mintea urmând cuvintele din text. Dacă în text apare cuvântul „privește”, vei privi către ceva; pentru cuvinte ca „arată” sau „retrage-te”, vei arăta sau îți vei retrage mâna; pentru cuvinte ca „ascultă” sau „scoate un sunet”, vei asculta cu atenție. Mișcă-ți trupul în funcție de diferitele situații, și acțiunea se va naște de la sine. Primul lucru ca importanță este poziția corpului; în al doilea rând, felul cum îți folosești mâinile; în al treilea rând, picioarele. Mișcările corpului trebuie stabilite în funcție de melodia cânturilor și de efectul artistic creat. Acestea nu se pot învăța din materialele scrise (manuale). Când va veni momentul, va trebui să înveți privind, pur și simplu.

Dacă actorul își armonizează jocul cu litera textului, cânturile și mișcările ar trebui să fie un tot unitar. Și, în definitiv, aceasta este esența măiestriei. Asta se înțelege prin „adevărată îndemânare” și este o învățătură secretă. Actorul care va reuni cele două concepții, cântul și mișcarea, în mod complet și cu ingeniozitate, va ajunge incomparabil în arta sa. Acesta este adevăratul Nô.

¹⁸ „Dacă mă află în compania a trei oameni, aceștia vor deveni fără excepție profesorii mei. Iau ce e bun de la omul bun și urmez acea cale; prin cel care nu este bun, mă corectez, înlătur părțile mele rele.” (Colecția de citate: Kanaya Osamu, *Rongo*, Tokyo, Iwanami Shoten, 1962, p. 21)

Din nou, mulți oameni ajung pe căi greșite, pornind de la problema calităților și a slăbiciunilor. E ciudat că lipsa de grație poate fi socotită drept forță, iar slăbiciunea drept grație și eleganță subtilă. Indiferent cum îi judecați, vor exista *shite* al căror joc nu le va dezvălui slăbiciunea. Aceasta înseamnă putere. Un actor care joacă impecabil, indiferent pe ce scenă se găsește, are această grație și eleganță subtilă. Dacă vei cerceta îndeaproape acest principiu și-l vei aplica textului, cântecul și mișcarea vor deveni una și tu vei înțelege granițele dintre putere și eleganță.

Întrebare: Deseori se rostește cuvântul „ofilit” când se judecă un Nô. Ce înseamnă asta?

Răspuns: Acesta este un lucru care nu poate fi exprimat complet în scris și estetica lui nu poate fi explicată foarte ușor. Există ceva care poate fi considerat ca o prezență, „ofilirea”. Ea depinde în întregime de Floarea actorului. Dacă te gândești bine, s-ar putea să constați că e dificil să realizezi momentul ofilirii, atât în antrenament, cât și în spectacol. Vei înțelege, poate, odată ce vei fi dobândit definitiv Floarea. Un actor care stăpânește Floarea câteodată, dar nu chiar în fiecare rol, ar trebui probabil să recunoască acel moment de ofilire, despre care se spune că e mult superior Florii. În absența Florii, momentul ofilirii nu are nici un înțeles, și probabil că va fi ratat. Partea interesantă este ofilirea florilor, iar nu ofilirea plantelor și copacilor care nu au flori. Astfel, cu toate că stăpânirea Florii e o problemă de mare dificultate, atmosfera ofilirii – despre care se spune că e dincolo de Floare – e mult mai dificil de realizat, și cu atât mai greu de explicat. Un poem străvechi spune:

*În ceața subțire
flori pe gardul de bambus,
cu roua de dimineață devreme.
Cine a fost cel care a spus,
Toamna, serile sunt cele mai bune?*¹⁹

Un alt poem spune:

*În această lume
Floarea din inima omului e cea
care pălește,
deși asta nu se vede
în culoarea sa.*²⁰

¹⁹ Poemul 340 din *Shin kokin wakashū*, cea de a opta antologie imperială, compilată în anul 1205. Poemul a fost scris de Fujiwara Kiysuke (1104-77).

²⁰ Poemul 797 din *Kokin wakashū*, din prima antologie imperială, compilată în anul 905. Poemul aparține lui Ono no Komachi (c.850), o poetesă cunoscută pentru frumusețea ei uimitoare.

Atmosfera ofilirii ar trebui să fie cam așa. Păstrați bine în minte acest lucru pentru o contemplare riguroasă.

Întrebare: Revăzând diferitele scrieri despre înțelegerea Florii din Nô, am realizat că ea are o importanță covârșitoare și un rol absolut esențial. Cum poți, de fapt, să înțelegi *cu adevărat* Floarea?

Răspuns: Înțelegerea vine numai după o cercetare completă a principiilor fundamentale ale acestei Căi. Și este unicul aspect al acestei Căi considerat a fi de maximă importanță și, totodată, o chestiune secretă. În general, până acum, am încercat să lămuresc felurite chestiuni legate de antrenament sau de jocul scenic în detaliu. Problemele legate de Floarea temporară, Floarea vocii și Floarea unei eleganțe subtile și grațioase, pot fi observate de către spectatori; toate sunt Flori care se nasc din tehnică și se aseamănă cu cele care înfloresc în natură și, precum acestea, se pot ofili și cădea. Fiind trecătoare, nici faima lor în lume nu durează. Adevărata Floare, însă, înflorește și se ofilește după voința actorului. Asta îi va asigura o viață lungă.

Cum poți înțelege cu adevărat acest principiu? Poate sugestiile existente în tradiția orală într-un capitol separat te vor ajuta să înțelegi. În orice caz, nu vei ajunge la răspunsuri prin întrebări săcâitoare. Un actor va trebui să parcurgă, începând cu vârsta de șapte ani, pas cu pas, toate fazele practicii împărțite pe ani, să învețe diferitele tipuri de joc și să le studieze, în detaliu, cu inima. Va trebui să nu lase nici o piatră neîntoarsă și să facă eforturi absolute. Odată acest proces încheiat, ar trebui să înțeleagă Floarea pe care nu o va mai pierde. Mîntea care cunoaște în detaliu toate tipurile de roluri ar trebui să fie exact mîntea care este sămînța Florii. Dacă vrei să cunoști Floarea, trebuie să cunoști mai întâi sămînța. Mîntea este Floarea; sămînța este tehnica. Un om important din vechime²¹ a spus:

*Pămîntul Mîntii conține toate semințele;
ploaia universală le face pe fiecare să germineze.
Cînd, în sfârșit, ai brusc revelația
naturii florii,
fructul iluminării se va coace din ea.*

²¹ Hui-neng (638-713), al șaselea patriarh al budismului Ch'an (Zen) din China. Citatul poate fi găsit în Platforma Sutra a celui de al șaselea Patriarh.

Capitolul 4 CHESTIUNI PRIVIND ZEII

(...) În ținutul lui Buddha, un om bogat pe nume Sudatta a construit mănăstirea Gion²² și, la ceremonia de inaugurare, Buddha însuși a ținut o predică. Devadatta²³ și alți zece mii deeretici au dansat și au urlat, au agitat crengi de copaci și tulpini de bambus cu ofrande din hârtie îndoită²⁴ pentru a tulbura ceremonia. Buddha a privit spre Shariputra²⁵ care, investit cu puterile lui Buddha, a aranjat repede un spectacol muzical cu tobe și fluiere la intrarea din spate. Atunci, grație istețimii lui Ananda²⁶, înțelepciunii lui Shariputra și elocvenței lui Purna²⁷ s-au jucat șaizeci și șase de piese, iar ereticii s-au adunat la intrarea din spate și au privit în liniște. În acest timp, Unicul Venit²⁸ și-a continuat ceremonia. Acesta a fost începutul Căii noastre în India.

În Japonia, în timpul domniei împăratului Kinmei²⁹, râul Hatsuse a inundat provincia Yamato iar dinspre izvoarele lui a venit plutind în jos o covățică. Un curtean de rang mare a tras covățica la mal, aproape de poarta de cedru a mănăstirii Miwa. În covățică a descoperit un copil minunat cu o privire nespus de blândă. Întreținând această întâmplare ca pe un semn divin, curteanul a dat de veste împăratului. În noaptea următoare, acesta a visat cum copilul îi spune: „Eu sunt reîncarnarea lui Ch'in Shih Huang Ti³⁰ al Chinei. Am o relație karmică cu Ținutul Soarelui Răsare și astfel am apărut acum aici”. Împăratul a considerat că aceasta este o minune și a păstrat copilul la Curte. Pe măsură ce creștea, copilul dovedea o inteligență neobișnuită; la cincisprezece ani e ridicat la rang de ministru. Pentru că litera chinezească *ch'in* se pronunță *hada* în japoneză, el a fost botezat Hada no Kōkatsu.

²² Este vorba de celebra mănăstire Jetavana din Shravasti, India, unde Buddha a petrecut nouăsprezece anotimpuri ploioase.

²³ Devadatta a fost un văr și un adversar al lui Buddha. Acesta a complotat pentru uciderea lui Buddha de trei ori și a reușit să-i dezbină, în cele din urmă, pe călugări. A fost condamnat să sufere în multiplele iaduri ale budismului, dar, potrivit unor sutre, Buddha însuși a profețit mântuirea sa viitoare.

²⁴ Cel mai probabil, figuri de Origami, arta plierii hârtiei. (*Nota Trad.*)

²⁵ Unul din principalii discipoli ai lui Buddha, faimos pentru înțelepciunea sa.

²⁶ Ananda, vărul și servitorul personal al lui Buddha, binecunoscut pentru smerenia, devotamentul și memoria sa. Doar el a ținut minte pe de rost toate predicile lui Buddha și a pus înaintea fiecărui discurs următoarea introducere: „Asta am auzit...”

²⁷ Purna, unul din cei zece discipoli ai lui Buddha, faimos pentru elocvența sa în răspândirea Dharmei.

²⁸ *Nyorai*, care înseamnă „Buddha”, este traducerea sino-japoneză a termenului sanscrit *tathagata* sau „Venit Astfel”.

²⁹ Cel de-al douăzeci și nouălea împărat al Japoniei (509-71).

³⁰ Împăratul care a unificat China sub dinastia Ch'in. A fost celebru pentru severitatea sa vecină cu cruzimea. A murit în 210 e.n.

Odată, în timpul unor tulburări în țară, prințul Shōtoku, crezând în întâmplările din Epoca Zeilor din ținuturile lui Buddha, i-a comandat acestui Kōkatsu să prezinte șaizeci și șase de piese, în timp ce el însuși a sculptat cele șaizeci și șase de măști și le-a dat lui Kōkatsu. Kōkatsu a jucat piesele în Sala pentru Ceremoniile Statului din Palatul Tachibana. Revoltele au fost repede potolite și pacea a fost reinstaurată. Prințul Shōtoku a transmis aceste piese spre folosul generațiilor următoare. De asemenea, el a eliminat rădăcina grafică din partea stângă a literei ce desemna divinitatea, păstrând doar partea dreaptă a hieroglificei care înseamnă „a vorbi” și care se pronunță *saru* în japoneză. Combinând acest semn cu semnul tradus prin „amuzament” (cu sensul de „plăcere”), spectacolul a fost botezat *sarugaku*. Deci, *sarugaku* înseamnă „a vorbi” din „plăcere” și astfel se distinge de *kagura* sau muzica și dansul Shintoiste.

Același Kōkatsu a slujit pe rând mai multor capete împărătești – Kinmei, Bitatsu, Yōmei, Sushun, împărăteasa Suiko și prințului Shōtoku Taishi – lăsând moștenire arta sa urmașilor. Apoi, pentru că fantomele nu lasă urme, a plecat din Golful Naniwa, din Provincia Settsu, într-o barcă sculptată dintr-un singur trunchi. Lăsându-se în voia vântului, el a ieșit în largul Mării de Apus, pe care a străbătut-o ajungând în Golful Shakushi din Provincia Harima. Când oamenii din port i-au tras barca la mal, el nu mai arăta ca o ființă umană. A început să se manifeste ca un duh, să bântuie oamenii din zonă, provocând întâmplări stranii. Pentru a-l îmblânzi, oamenii l-au pus în rând cu zeii și l-au venerat, iar de atunci provincia s-a bucurat de prosperitate. L-au botezat Ōsake Daimyōjin, scriindu-i numele cu litere care înseamnă „foarte violent”³¹. Ōsake Daimyōjin răspunde și azi uimitor de prompt la rugăciunile credincioșilor și esența sa adevărată e aceea a unui Bishamon Tennō³². Se spune că atunci când prințul Shōtoku Taishi a înăbușit răscoala lui Moryia³³, s-a folosit de puterile acestui zeu pentru a-și înfrânge inamicii. [...]

Mai târziu, un urmaș al lui Kōkatsu, Ujiyasu și-a dat seama că era dificil să joace șaizeci și șase de piese într-o singură zi și a stabilit, ca alcătuire standard a unei reprezentării, trei piese: Inatsumi Okina cu masca *okina*³⁴,

³¹ Ōsake: într-un sat din această zonă există o Mănăstire Ōsake despre care se spune că a fost construită de familia Hada. În acest caz, *ōsake* se scrie cu semne care se traduc literal prin „saké mare”.

³² Unul din zeii care păzesc cele patru direcții, în acest caz, nordul. În sanscrită, Vaisravana.

³³ Mononobe no Moriya (m.587) a fost favoritul împăraților Bitatsu și Yōmei, dar s-a opus introducerii budismului în Japonia de către clanul Soga. A dat foc primului templu budist și a aruncat imaginile lui Buddha în canalul Naniwa. Mai târziu, întreaga sa familie a fost executată de clanul Soga.

³⁴ *Okina* înseamnă om bătrân.

Yonatsumi Okina și Chichi no Jō. Astăzi, ele sunt cunoscute sub numele de „Trei Piese Speciale” și reprezintă Cele Trei Trupuri ale lui Buddha: Dharmakaya, Sambhogakaya și Nirmanakaya³⁵.

Capitolul 5 ELOGIU CELOR MAI ADÂNCI PRINCIPII

Ezit să dezvălui aceste învățături secrete celor din afara artei noastre și le scriu aici ca precepte, mai degrabă pentru urmașii noștri. Am o intenție principală. Când mă uit la oamenii care practică arta noastră azi, văd că o tratează cu superficialitate, se folosesc de practici care nu au legătură cu Calea noastră și, chiar și atunci când ajung la un anumit nivel artistic, se lasă amăgiți de câte o singură seară inspirată sau de o glorie momentană. Nu pot decât să deplâng faptul că ei s-au îndepărtat de izvoarele artei noastre și i-au pierdut sensul și că poate adevărata Cale a noastră este deja în declin. Dacă urmezi cu smerenie Calea, dacă dai importanță artei și-ți lași propriile interese și egoisme deoparte, poți totuși să înțelegi grația caracterului ei. Mai ales în arta noastră, deși principiile ei se transmit din generație în generație, există câteodată reprezentații a căror reușită se datorează puterilor individuale ale vreunui actor și aceste lucruri sunt dificil de explicat în cuvinte. Dar continuitatea stilului nostru, Floarea, se transmite de la minte la minte³⁶, de aceea am intitulat această carte *Fūshikaden* sau „Transmiterea Stilului și a Florii.” [...]

În general vorbind, există mai multe căi de a câștiga faimă în Nō. Unui actor îndemânat îi este greu să satisfacă un public sărac cu duhul, iar un actor slab nu este cu adevărat demn de atenția oamenilor competenți. Asta nu trebuie să vă surprindă. Un actor îndemânat nu va fi apreciat de oamenii săraci cu duhul pentru că le depășește orizontul. În orice caz, un actor cu adevărat talentat, care a înțeles arta și face eforturi continue, ar trebui să aibă un joc potrivit și așteptărilor oamenilor mai puțin inteligenți. Se poate spune că un actor care s-a investit în muncă total, câștigând astfel îndemănare, a pătruns în miezul Florii. Indiferent de vârstă, actorul care a atins acest nivel, nu va fi niciodată întrecut de un actor tânăr care are Floarea. El va avea succes în fața

³⁵ După Soothill, „natura întreită a lui Buddha, adică Dharmakaya, Sambhogakaya și Nirmanakaya... trupul lui Buddha *per se* sau în natura sa esențială; trupul său în stare de grație, pe care «îl primește» spre «folosul» sau amuzamentul său; și trupul său proteic prin care poate să apară sub orice formă”. (Soothill William Edward, *Dictionary of Chinese Buddhist Terms*, Taipei, Ch’eng Wen Publishing Company, 1970, p. 77)

³⁶ *Ishin denshin*: frază din budismul Zen care spune că iluminarea este transmisă de la minte la minte.

aristocraților din Kyoto, dar jocul său va fi interesant și pentru cei din provinciile îndepărtate. Actorul care va înțelege cu adevărat rezultatele posibile ale unui astfel de efort, va fi capabil să joace în stilul Yamato sau Ōmi sau chiar în stilul *dengaku*, în funcție de dorința și preferințele publicului. Indiferent ce stil va alege, înzestrarea lui se va vădi în toate. Am scris *Fūshikaden* tocmai pentru a pune în lumină înțelesul fundamental al unui astfel de raționament.

În concluzie, Nō-ul, prin însăși natura sa, nu poate face lumină asupra principiilor fundamentale ale stilului pe care îl vei urma. Dacă ai face asta, ai fi un actor slab. Doar explorând în adâncime formele esențiale ale propriului tău stil vei putea să înțelegi varietatea vastă a stilurilor. Actorul care consideră că trebuie să cunoască toate stilurile, neglijându-și astfel propriul stil, nu numai că nu va reuși să fie o prezență, dar e aproape sigur că va înțelege și mai puțin din celelalte stiluri. Ca urmare, Nō-ul său va fi slab iar Floarea sa va avea o viață scurtă. O Floare cu o viață scurtă e probabil echivalentă cu faptul de a nu cunoaște alte stiluri. De aceea, în secțiunea cu întrebări și răspunsuri am afirmat că, dacă ai făcut eforturi extraordinare și după ce ai investigat fiecare aspect al diferitelor categorii de roluri, Floarea ta nu se va mai ofili.

În ce privește adevărurile secrete, se spune că Nō-ul e merit, încă de la origini, să liniștească mintea și să se adreseze atât sensibilității claselor de sus, cât și a celor de jos. Aceasta este temelia unei vieți îndelungate, a fericirii și prosperității și, mai departe, e mijlocul prin care se poate prelungi viața. Toate artele contribuie la răspândirea acestor beneficii într-un grad remarcabil. Arta noastră, în special, mai ales când este dusă la cel mai înalt nivel, îți va aduce recunoașterea publicului din întreaga țară și va asigura numelui tău posteritatea. Asta înseamnă viață lungă, fericire și prosperitate.

Totuși, trebuie să mai înțelegi ceva. Când un spectacol al unui actor cu un *take*³⁷ de maestru și un nivel artistic deosebit e urmărit de oameni cu adevărat cunoscători, cele două părți își corespund și nu e nici o problemă. Dar, de cele mai multe ori, un stil cu *take* și un nivel elevat al artei nu va putea fi apreciat de gustul necultivat al publicului din provincie. Ce e de făcut în astfel de cazuri?

În această artă, temelia fericirii și prosperității unei trupe trebuie să se sprijine pe dragostea și respectul pentru oameni. Astfel, dacă se joacă doar stiluri mult prea străine de înțelegerea publicului, succesul lor va fi, cu siguranță, precar. Din acest motiv, nu ai voie să uiți cum erai la început și, în funcție de locul și momentul spectacolului, să joci ținând cont de un nivel elementar de înțelegere al publicului. Aceasta înseamnă adevărata viață lungă și fericirea. Există actori care pot să joace fără probleme la serbările nobilimii, la templele din munți, în provinciile îndepărtate și la sărbătorile tuturor mănăstirilor

³⁷ *Take*: suma calităților înnăscute. (Nota Trad.)

și, dacă ne uităm atent la cum e orânduită lumea, vedem că aceștia sunt oamenii despre care se poate spune că răspândesc fericirea și longevitatea. Oricât de iscusit ar fi un actor, nu vei putea spune despre el că răspândește longevitatea, dacă nu are iubire și respect pentru oameni. În acest sens, însuși tatăl meu și-a descris arta prin capacitatea de a intui mentalitatea publicului – chiar și din provincie sau dintr-un sătuc uitat de lume – și de-a acorda mare importanță obiceiurilor și moralei locului respectiv.

Chiar și așa, începătorul nu trebuie să se descurajeze sau să se întrebe până la ce adâncimi va fi capabil să exploreze aceste probleme. El va trebui să ia lucrurile acestea în miezul inimii lui, să lucreze respectând toate aceste principii și, cu înțelepciune, să ia în calcul adevăratele sale capacități. Altfel, nu va reuși.

În general vorbind, ceea ce am descris adineaori ar trebui să fie mai repede înțeles de către un actor cu experiență decât de un începător. E regretabil să văd cum actori ajunși la un anumit nivel de măiestrie sunt obsedați de poziția lor și orbiți de propria faimă. Mulți dintre aceștia își pierd luciditatea și, totodată, darul longevității, iar asta se datorează în întregime efectului nefast al succesului. Chiar dacă devin conștienți, într-o anumită măsură, de acest lucru, nu vor avea realizări notabile și nu se vor împlini. Oricum, dacă ai realizări importante și, cu toate astea, reușești să rămâi lucid, e ca și cum ai deține și Floarea, și sămânța. Până și cariera unui actor care cunoaște meseria și se bucură de aprecierea publicului poate intra temporar în umbră, din cauza unor situații karmice pe care nu le poate controla. Dar dacă nu-și pierde Floarea și are încă succes în provinciile îndepărtate, înseamnă că încă e legat de Cale. Și dacă nu pierde legătura cu Calea, vine și timpul când va intra din nou în grațiile publicului.

Am menționat importanța principiului longevității, fericirii și prosperității. Dacă te lași furat de cele lumești și te acaparează lăcomia, aceasta va fi cauza primă a rătăcirii tale de pe Cale. Dacă, însă, ai mare grijă la lucrurile astea pentru binele Căii, vei avea o viață lungă, fericire și prosperitate. Pe de altă parte, dacă vei face astfel doar de dragul longevității, a fericirii și prosperității, vei pierde cu siguranță Calea. Și dacă pierzi Calea, vei pierde totodată și longevitatea și fericirea. Ai mare grijă să trăiești în onestitate și cu claritate; numai astfel vei putea dezvălui misterioasa Floare a celor zece mii de virtuți în fața întregii lumi. [...]

Capitolul 7 TRADIȚII SUPLIMENTARE NESCRISE

Conform tradiției orale, pentru a înțelege Floarea, trebuie mai întâi să urmărești cum înflorește o floare în natură și apoi să iei acest fapt ca metaforă pentru principiul Florii care se găsește în toate lucrurile.

Apoi, așa cum se întâmplă în cazul miilor de copaci și plante, florile înfloresc odată cu trecerea anotimpurilor și a timpului. Când vine timpul ca o floare să înflorească, o laudăm ca pe ceva unic. În *sarugaku*, de asemenea, ceea ce publicul va considera drept unic, va fi exact ceea ce va găsi interesant. Floarea, adică ceea ce este și interesant, și unic – aceste trei lucruri sunt, în egală măsură, esențiale. Și totuși, care floare nu cade, rămânând veșnic pe creangă? Tocmai faptul că va cădea face ca floarea să fie unică. Pentru a înțelege de ce Nô-ul nu are un singur stil la bază, va trebui să înțelegi mai întâi florile.

Există însă aici un detaliu foarte important. Să nu introduci niciodată un stil necunoscut doar pentru îl consideri unic. Va trebui să-ți organizezi foarte clar toate informațiile găsite în *Fūshikaden* și apoi, când vei juca *sarugaku*, să le ai în vedere și să fii fidel acestor principii în toate rolurile. Întorcându-ne la flori, chiar și în lumea plantelor și a copacilor, va fi cu adevărat unică floarea care înflorește în afara timpului sau anotimpului său. În același mod, dacă ai ajunge să stăpânești în întregime toate lucrurile care sunt de învățat și de ținut minte, vei fi dobândit ceea ce place în timpuri diferite. Vei ajunge astfel să poți să joci într-un stil care corespunde gustului publicului la un moment dat și, pentru el, va fi ca și cum ar privi cum înfloresc florile la timpul lor. Florile care înfloresc anul acesta se nasc din semințele celor care au înflorit cu un an înainte. În Nô, de asemenea, se poate crea o atmosferă care a mai fost văzută înainte, dar spectacolul va fi perceput din nou ca fiind unic, doar dacă ai ajuns să stăpânești în totalitate multele și variatele tipuri de roluri.

Cu toate astea, publicul are preferințe diferite, iar cânturile, mișcarea și tipurile de joc se schimbă de la loc la loc, așa încât nu poți să pui deoparte nici unul dintre stiluri. Actorul care stăpânește exhaustiv diferitele metode de joc, va fi un om care poartă semințe de flori pentru orice anotimp – de la florile de prun din primăvara timpurie, până la crizantemele toamnei. El va fi, deci, în stare să dea naștere oricărui fel de Floare, în funcție de dorințele oamenilor sau de sezon. Însă, dacă nu stăpânește toate tipurile diferite de roluri, va pierde acea Floare. Totul depinde de moment. De pildă, vine un moment când florile de primăvară se ofilesc și cele de vară înfloresc, iar un actor care a dobândit doar atmosfera florilor de primăvară, doar va simula florile verii. Deci, cum se poate potrivi Floarea lui cu sezonul? Ar trebui să înțelegi de-a lungul acestor rânduri. Floarea este o Floare unică doar în mintea spectatorilor. Floarea în sine nu are nimic special. Floarea constă în a fi inițiat în întregime în multitudinea de roluri, în a face eforturi susținute, pentru a înțelege unicitatea. La asta m-am referit când am scris; „Floarea este Mintea; sămânța este tehnica”.

În secțiunea dedicată rolurilor de demoni am scris: „Cel care va vrea să joace numai demoni, nu va înțelege probabil punctele interesante ale acestor roluri”. Studiul, până la epuizare, al diferitelor tipuri de personaje și o interpretare

unică în roluri de demoni vor fi interesante în măsura în care punctele de unicitate sunt reprezentate de Floare. Un actor se va putea considera foarte bun în roluri de demon excluzând toate celelalte roluri. Într-adevăr, el poate fi văzut interpretând demoni foarte bine. Dar miezul profund al performanței sale s-ar putea să nu fie unic, spectacolul său fiind lipsit de Floarea adevărată. La asta m-am referit când am spus că a fost „ca o floare înflorind printre bolovani”. În general, singurul stil pentru interpretarea demonilor este cel în forță, fiind înfricoșător și înspăimântând spectatorii. Floarea este atunci când un actor care cunoaște toate stilurile și este renumit pentru interpretările sale în roluri de grație și eleganță subtilă, uimește publicul cu interpretarea sa într-un rol de demon. Elementele unice din jocul său vor fi Floarea. Totuși, un actor care interpretează doar demoni este doar bolovanul; nu are Floarea.

Tradiția orală spune că dansul, cânturile, acțiunea, gesturile și prezența aparțin toate aceleiași concepții. Spectatorii ar putea să creadă că un spectacol e mereu același pentru că acțiunea și cânturile sunt ca de obicei. În această situație, oricum, actorul va trebui să nu se bazeze pe performanța sa din ultimul spectacol, chiar dacă gesturile sunt aceleași. El va trebui, mai degrabă, să ia cu mai multă atenție atmosfera rolului său în adâncul inimii lui. Apoi, deși cânturile sunt aceleași ca înainte, va trebui să-și concentreze eforturile și să adauge, cu grijă, culoare muzicii și interpretării sale. În mintea sa, va trebui să acorde acestora o mare importanță și să se concentreze așa cum nu a mai făcut-o niciodată. Dacă actorul folosește aceste tehnici, spectatorii vor găsi interpretarea sa mai interesantă ca de obicei iar el se va bucura de aprecieri favorabile. Și oare asta nu se va datora faptului că spectatorii au simțit ceva unic în mintea lor?

În acest caz, chiar dacă acțiunile și cânturile sunt aceleași, un spectacol jucat cu îndemănare poate fi interesant. Un spectacol care urmează orbește litera textului, așa cum a fost învățat de actor, va fi un spectacol prost, lipsit de orice unicitate. Deși un cântec poate fi cântat urmând liniile vechi ale compoziției, un actor dibaci va avea o înțelegere profundă a melodiei, iar melodia poate fi considerată drept Floarea care transcende compoziția în sine. Dacă interpretul va face eforturi fără egal în dezlegarea acestor mistere, prin însăși Floarea sa, el va ajunge să înțeleagă acea Floare și mai bine. În general vorbind, cânturile au o compoziție fixă, dar melodia ține de măiestria actorului.

Jocul actorului, la un anumit nivel, nu mai e o chestiune de imitație. Odată ce ai făcut studii amănunțite în ce privește rolul, odată ce i-ai pătruns cu adevărat substanța și ești una cu rolul, mintea ta nu se va mai gândi: „Voi imita asta”. De exemplu, când va interpreta un bătrân, mintea unui actor priceput care a înțeles cu adevărat rolul, va fi ca și cum ar fi cea a acelui bătrân (...). Pe măsură ce actorul însuși devine, până în măduva oaselor, bătrânul, el va trebui să uite de ideea de a imita acel bătrân. Va trebuie să se concentreze doar pe adevăratul caracter al rolului, chiar atunci, în momentul dansului.

Mai departe, în tradiția orală privitoare la Floare și la înfățișarea bătrânului, se spune că este de maximă importanță să nu te gândești să fii în comportament ca un bătrân. Cu siguranță, pentru dansuri și mișcări obișnuite, actorul se conformează total ritmului muzicii; asta înseamnă că bătăile din picior, întinderea sau retragerea brațului, gesturile și înfățișarea sa în general, vor fi în armonie cu ritmul. Oricum, odată ce devine un bătrân, în coordonarea sa cu ritmul, actorul își va mișca picioarele și își va întinde sau retrage brațul ușor în urma tempo-ului dat de toba mare, de cântec, și de toba mică. În general, prezența și toate gesturile sale vor fi ușor întârziate față de ritmul tobelor. A înțelege acest lucru înseamnă a pătrunde în esența bătrânului. Încearcă să păstrezi această indicație adânc în inima ta; în rest, joacă cât se poate de colorat, într-o manieră verosimilă. Dacă te gândești bine, unui bătrân i-ar plăcea să facă totul exact așa cum făcea când era tânăr. Cu toate acestea, inevitabil, corpul său e greoi, auzul i-a scăzut și, chiar dacă mintea îi aleargă înainte, trupul său nu poate ține pasul. A înțelege acest principiu ține de esența adevărată a jocului actoricesc. Tehnicile actorului ar trebui să fie asemeni speranțelor bătrânului, dar el ar trebui să le aplice ca un om tânăr. Nu așa ar acționa un bătrân, imitându-l invidios pe tânăr? Totuși, indiferent cât de mult va încerca bătrânul să facă acțiunile unui om tânăr, întotdeauna va fi puțin în urma ritmului; trupului îi lipsește puterea și nu poate face nimic în această privință. Un bătrân care acționează ca un tânăr conține principiul unicității. E ca și cum ai găsi flori într-un copac bătrân.[...]

Se spune, de asemenea, că, pe lângă cunoașterea tuturor stilurilor diferite, este important să nu uiți Floarea pe care ai câștigat-o în anii precedenți. Ce este această „Floare câștigată în anii precedenți”? Permiteți-mi să vă dau un exemplu. „Toate stilurile diferite” înseamnă toate tipurile de joc actoricesc. „Câștigată în anii precedenți” înseamnă forma și stilurile folosite în tinerețe, tehnicile pe care le-ai folosit ca începător, întreaga gamă de tehnici pe care le-ai aplicat în jur de treizeci de ani și prezența pe care ai dobândit-o ca actor, ulterior. Odată cu aceste stiluri și cu înțelegerea lor profundă de-a lungul anilor, ți-ai constituit o prezență care se simte astăzi în arta ta. Uneori, apărând ca un copil, alteori, ca un adolescent, alteori, dând impresia că ești un actor în floarea tinereții, alteori, totuși, arătându-te ca un actor cu realizări profunde și rafinate: un actor trebuie să joace în așa fel, încât să nu pară același om niciodată. Acesta este principiul ancorării în prezent a artei pe care ți-ai construit-o din copilărie până la maturitate. Asta e ceea ce se poate numi „Floarea câștigată în mulții ani de dinainte”. Cu toate acestea, nu s-a văzut și nici nu s-a auzit despre vreun actor ajuns la acest nivel, până în zilele noastre (...); nu am văzut și nici nu am auzit de vreun actor care să fi fost capabil să învețe un stil în tinerețe, să-l folosească toată viața și, odată ajuns la bătrânețe, să recurgă la stilurile pe care le-a dobândit la începuturi.

Un actor va trebui să nu uite diferitele lucruri pe care le-a învățat despre arta Nô-ului de când era începător, dar va trebui să le aplice la timpul și momentul potrivit. Impresia de unicitate va fi cu siguranță creată atunci când un actor încă tânăr poate juca în stilul unui bătrân; sau dacă un actor cu o vârstă înaintată poate să refacă prezența pe care o avea în tinerețe. Dacă el ajunge la un nivel înalt de măiestrie în arta Nô-ului, dar abandonează și ignoră cu bună știință stilurile pe care le-a dobândit în trecut, el va pierde sămânța Florii. A nu păstra semințele Florilor pe care le-ai dobândit în momente diferite ale vieții tale e ca și cum ai ține floarea de pe o creangă pe care ai rupt-o din copac. Dacă *păstrezi* semințele, Floarea nu va trăi oare, în ciuda trecerii anilor și anotimpurilor? Trebuie să repet: nu uita mintea pe care o aveai ca începător. Actorii tineri sunt adesea lăudați că „se ridică repede”, sau că „par deja împliniți”, în timp ce aceia mai vârstnici sunt prețuiți pentru că „par tineri”. Nu este oare acesta principiul unicității? Dacă vei adăuga culoare feluritelor stiluri, nuanțele lor se vor înmulți de sute de ori. Dacă, în plus, vei păstra în trupul tău diferitele abilități și secrete ale meseriei pe care le-ai obținut de-a lungul anilor, cât de uimitoare va fi Floarea ta!

În Nô trebuie să ai grijă de nespuse de multe aspecte. În general vorbind, când interpretezi un personaj furios, nu uita să-ți păstrezi mintea calmă. Asta pentru că, indiferent cât de departe merge furia ta, metoda ta de joc nu trebuie să devină brută, grosolană. A-ți menține mintea calmă în timp ce exprimi furia este principiul esențial al unicității. Pe de altă parte, într-un rol de grație și eleganță subtilă, va trebui să nu uiți de principiul forței. Și asta e valabil pentru toate – dans, acțiune, jocul actoricesc – acesta este principiul de a nu te limita la un joc ostentativ, expus. Va trebui să acorzi o atenție specială felului în care îți folosești trupul. Când îți folosești trupul cu forță, va trebui să bați cu piciorul liniștit. Și când vei bate din picior cu putere, va trebui să-ți menții trupul calm. Asta e dificil de exprimat în scris. E mai degrabă o învățătură orală, de la maestru la discipol.

Ideea cunoașterii „Florii ascunse” este cuprinsă în fraza: „Dacă e ascunsă, e Floarea; dacă nu e ascunsă, nu e Floarea”. A face această distincție este esențial pentru înțelegerea Florii. În primul rând, în toate Căile sau artele, în fiecare clan sunt de găsit învățături secrete pentru că efectele importante ale acestora depind tocmai de caracterul lor secret; când aceste secrete sunt dezvăluite, ele par că nu meritau să fie tănuite. Dar cei care spun că aceste secrete nu sunt mare lucru spun așa pentru că nu au înțeles încă eficiența extraordinară a învățăturilor pe care noi le numim secrete. În primul rând, în tradiția orală despre Floare se spune că dacă toată lumea va înțelege că „Floarea e pur și simplu ceea ce e unic”, atunci publicul va aștepta să vadă ceva unic. Astfel, chiar dacă *există* ceva unic în spectacol, el nu va fi perceput ca atare de către

mințile privitorilor care se așteaptă la ceva extraordinar. Floarea unui actor va apare tocmai pentru că privitorii nu se așteaptă să o vadă. Astfel, spectatorilor li se va părea că văd ceva neobișnuit de interesant și de măiestrit artistic, dar nu vor ști că asta este de fapt Floarea, și tocmai asta este adevărata Floare a actorului. Floarea este, deci, acea modalitate care generează în oameni senzații pe care nu se așteptau să le aibă.

În artele marțiale, de exemplu, un mare general va înfrânge un dușman puternic folosindu-se în judecata și strategia sa de mijloace și metode neașteptate. În acest caz, cei care pierd, oare nu au fost înfrânți pentru că au fost păcăliți de principiul unicității? În toate Căile și artele, acesta este principiul hotărâtor, atât în victorie, cât și în înfrângere. Aceste strategii poți să le ai în vedere după ce le-ai conștientizat, dar oamenii sunt învinși tocmai pentru că nu le cunosc dinainte. Aceasta este natura celor secrete și este singurul lucru pe care îl lăsăm prin testament urmașilor din clanul nostru. Prin urmare, iată ce va trebui să înțelegi: nu numai că nu trebuie să-ți dezvălui altora secretele, dar nu trebuie nici măcar să le dai de înțeles că deții asemenea secrete. Dacă îi arăți adversarului ce e în mintea ta, el nu va ignora aceste informații – va fi prevenit, se va pune în gardă și, în final, va ajunge să-ți ghicească intențiile. Dacă nu faci nimic care să-ți pună adversarul în gardă, vei învinge mult mai ușor. A-i determina pe ceilalți să fie neatenți, dobândind astfel victoria, înseamnă a folosi în chip magistral principiul unicității! În acest sens, a nu permite celor din afară să afle că familia noastră deține aceste secrete înseamnă a stăpâni Floarea pe durata întregii tale vieți. Dacă e ținută secretă, Floarea există; dacă nu e ținută secretă, Floarea nu există.

A înțelege Legea Cauzei și Efectului³⁸ în relație cu Floarea are o semnificație supremă. Toate conțin Legea Cauzei și Efectului. Toate lucrurile pe care le-ai învățat despre arta Nô-ului, de când erai un începător, reprezintă Cauza. A stăpâni arta Nô și a-ți construi un renume este Efectul. Deci, dacă vei neglija antrenamentul, deci Cauza, îți va fi greu să ai parte de Efectul fructificării. Va trebui să înțelegi asta foarte bine. Din nou, trebuie să fii foarte conștient de curgerea timpului. Trebuie să știi că, dacă anul trecut a fost o perioadă optimă, probabil că anul acesta nu vei avea Floarea. Vei cunoaște perioade fertile și momente nefaste. Indiferent ce faci, dacă există momente bune în Nô, vor veni și cele proaste. Este o problemă de cauză și efect, și nu e nimic de făcut în privința asta. Înțelegând acest fapt, nu lua prea mult în seamă ambițiile tale, în timpul unei reprezentații din cadrul unei competiții de Nô fără prea mare importanță. Joacă moderat, fără eforturi suplimentare, nu te îngrijora prea tare că pierzi în competiție și nu-ți folosi toate tehnicile. Publicul se va întreba, probabil, ce se

³⁸ *Inga*: Karma.

întâmplă și va fi mai puțin interesat de jocul tău. Însă pentru un spectacol important de *sarugaku* demonstrează-ți calitățile și abilitățile, și joacă cu sârguință. Dacă vei proceda astfel, vei lăsa o impresie foarte puternică spectatorilor și, într-o confruntare importantă sau într-o întrecere majoră, îți vei asigura victoria. Aceasta este funcția măreață a principiului unicității. În acest fel, ce era karmă proastă devine karmă bună.

În general vorbind, în spectacolele de *sarugaku*, care se joacă trei zile, în trei locații diferite, menajează-te în prima zi și fă economie de tehnici. Dar în ziua pe care o consideri cea mai importantă dintre cele trei, demonstrează-ți competențele și calitățile excepționale și lasă-ți spectatorii cu gura căscată. Chiar și într-un spectacol dintr-o competiție care durează o singură zi, dacă ți se întâmplă, în mod firesc, să ai un moment mai slab, reține-te și, în momentul când norocul începe să-l părăsească pe adversarul tău, pune-ți toată energia în a-ți arăta calitățile. Acel moment va fi punctul în care soarta se schimbă în favoarea ta. Dacă vei juca bine în acest punct critic, vei câștiga trofeul zilei. Momentele faste și cele nefaste sunt predeterminate, iar ele afectează, în orice competiție, o tabără sau alta. Asta face ca fiecare concurs să aibă un moment critic, care trebuie luat ca un moment de noroc. Dacă e un concurs mai lung, cu un număr mare de piese, acest noroc va trece dintr-o parte într-alta. Undeva se spunea: „Când vine vorba de zeii competiției, există un zeu al victoriei și unul al eșecului. Ambii sunt implicați într-o competiție și își dispută finalul ei”. Acesta este un secret primordial pe Calea artelor marțiale. Dacă *sarugaku* jucat de oponentul tău e bine jucat, va trebui să înțelegi că zeul victoriei e de partea lui și să accepți cu smerenie asta. Oricum, fiindcă sunt doi zei implicați în aceste momente guvernate de Legea Cauzei și Efectului, aceștia își vor schimba locul, trecând dintr-o tabără într-alta; și când vei simți că momentul ți-e prielnic, joacă cu toată încrederea. Aceasta este manifestarea Legii Cauzei și Efectului la locul spectacolului. Trebuie să repet, nu luați toate acestea cu ușurință. „În credința ta stă virtutea ta.”³⁹

În concluzie, dacă vei analiza până în ultimele consecințe această realitate a momentelor faste și nefaste supuse Legii Cauzei și Efectului, și dacă nu vei lăsa nici o piatră neîntoarsă, vei vedea la final că e vorba, pur și simplu, de cele două puncte: ceea ce e unic și ceea ce nu e unic. Aceeași piesă Nô poate fi jucată de către același actor valoros ieri și azi, dar ceea ce ieri părea interesant poate să nu mai trezească astăzi nici un interes. Asta pentru că felul în care spectatorii au perceput spectacolul ieri e încă viu în mintea lor. Astfel, astăzi, spectacolul nu mai are nimic unic și pare doar slab. Mai târziu, însă, când este jucat bine din nou, aceeași minte care a judecat înainte drept slab spectacolul, îl

³⁹ *Shin araba toku arubeshi*: în timpul lui Zeami, caracterul care însemna „virtute” putea fi înțeles și ca „putere”, ceea ce dă propoziției o nuanță ușor diferită.

va vedea drept unic și interesant. Dacă vei studia în amănunt această Cale, vei vedea că exact asta este Floarea. Dacă nu vei cerceta în totalitate cele mai adânci principii și dacă nu vei înțelege că principiul unicității se găsește în toate, probabil că nu vei avea Floarea⁴⁰. În sutre⁴¹ se spune: „Binele și răul nu sunt două. Credinciosul și ereticul sunt unul și același”. Cum poți face, în mod fundamental, diferența între ce e bun și ce e prost? În funcție de moment, pur și simplu, ceea ce e suficient pentru a fi folosit e considerat ceva bun, iar ceea ce este insuficient e considerat prost. Multiplele variante ale stilului nostru corespund diversității oamenilor din lume și se pot adapta la o multitudine de locuri. Astfel, un anumit stil răspunde gustului general al timpului, și asta e Floarea suficientă pentru a fi folosită la acel moment. Cu toate că un stil poate să placă aici, altul se va bucura de laude în altă parte. În acest mod, Floarea se schimbă de la om la om și de la minte la minte. În care dintre acestea se găsește adevărul absolut? Vei cunoaște Floarea doar prin ceea ce poate fi folosit la momentul potrivit. [...]

⁴⁰ Zeami era, foarte probabil, familiarizat cu filozofia Zen și ceremonia ceaiului, spunând că „fiecare ocazie (sau întâlnire) este unică în viața cuiva” (*ichigo ichie*).

⁴¹ Zeami pare să se refere la mai sus menționata *Yuima Sutra*, în special capitolul opt (al nouălea, în anumite versiuni), care se ocupă de non-dualism.

COMENTARII, CRONICI, RECENZII

An Amazing Array of Provocative Contemporary Dramaturgy and Stageography: The National Theatre Festival in Bucharest, November 2007

With its profusion of radical directorial innovation in recent years, Romania has become known as the world capital of postmodern theatrical avant-gardism in this first decade of the 21st century, and the Romanian National Theatre Festival mounted (primarily) in Bucharest this fall presented a staggering array of radical theatrical creativity which, in almost every case, sought to re-invent the very notion of what theatre is and can be.

I missed the sole production presented outside of town (in Sibiu): this was Silviu Purcărete's *Faust*, about which I heard marvelous reports. But I did manage to catch eight astonishing productions – six directed by Romanian superstars Andrei Șerban, Mihai Măniuțiu and Gábor Tompa, plus others by foreign directors from Germany (Thomas Ostermeier), France (Josef Nadj), Ireland, Belgium, Moldova and the United States. Together with lectures, book launches and theatre soirées, it was a thrilling week of high-voltage theatrical experiment.

The first two productions I saw were of classic dramas; they provided a baseline to the more *sui generis* works that followed. László Bocsárdi's Hungarian-language *King Lear*, from the Tamási Aron Theatre in the Transylvanian town of Sf. Gheorghe, was in many ways a straightforward production of Shakespeare's tragedy – until Lear, going into the storm, encounters the heath's "poor naked wretches" with their "looped and

windowed raggedness." In Bocsárdi's setting (designed by Bartha József), Lear finds himself surrounded by eight near-naked young men, each crouching in an individual glass cage which, standing in front of a stage-wide, black-and-white checkerboard backdrop, had been elevated on waist-high stilts and framed in bright brass struts. "Windowed" indeed! When I asked a leading Romanian scholar/ dramaturg what she thought about the production, she sighed that it was "pretty conventional"; when I all but gaped at her description, she quickly rephrased her assessment: "I mean, of course, conventionally *avant-garde*." By the end of the festival, I too looked back at Bocsárdi's glass cages as pretty conventional stuff.

Apart from the cages, Bocsárdi's innovations were more interpretive tropes than performative renovations, but they were certainly striking. His King (a tall and generously-proportioned Nemes Levente) was far more ferocious than any I've ever seen or even imagined. Terrorizing his daughters from the play's beginning (even Regan and Goneril are trembling when he marches through the audience and climbs up to the stage), Levente's face flushes crimson as he roars at the stubborn Kent, then savagely hurls his once-favored daughter Cordelia to the floor. Even at play's end, Levente is every inch the king, boldly hoisting Cordelia's dead body up against a tree, sullenly watching it crumple

spasmodically to the ground, then heaving open his own grave (an immense trap door) and, leaping shoulder-deep into it, dragging his dead daughter in on top of him and slamming the grave door shut atop them both.

Other unforgettable images in Bocsárdi's production were Cordelia's desperate, full-body lunge at the handsome but faithless Duke of Burgundy, madly kissing him on the lips before the Duke dumps her into the kind but senile hands of a white-headed King of France, and Lear's return from the hunt with four bloody boar heads (real ones, I'm sure), which remained center stage for the next five scenes, their dead eyes staring defiantly at the audience.

The other classic I caught was Șerban's lively and sometimes farcical *Seagull*, brought in from the Radu Stanca National Theatre in Sibiu. Half the population of Bucharest, it seemed, had struggled to get their hands on one of the 120 seats the theatre had made available for this one-night stand, and to reach the theatre door I had to fight my way through at least a hundred hopefuls seeking last-minute ticket returns.

This production's publicized novelty was not so much its staging but its casting: Madame Arkadina was played by the nationally-renowned film star Maia Morgenstern (Mary in *The Passion of the Christ*), while Arkadina's son, Kostya, was played by Mogenstern's son, Tudor Istodor. So when Kostya tells Arkadina how impossible it is to live in the shadow of a famous actress-mother, real life is not imitating but inhabiting art.

Șerban's staging, though, was anything but conventional. Most of the audience sits on three sides of the stage, with the main action occurring in a long rectangle within their midst. Translucent

fabric walls enclose the two long sides of the audience, providing silhouette renditions of characters as they walk, run, and cavort to and from Sorin's estate. A minimalist furniture schema - large table, small writing/typing desk, armchair and some sloped-back beach chairs - provides most of the hard scenery of the changing locales, and the more rambunctious physical action centers mainly on the dining table, where Arkadina leaps, in what I'd describe as a full-frontal swan dive, atop the recumbent Trigorin (the very handsome Adrian Matic) with full Dionysian bravado.

While Șerban clearly approaches *Seagull* as a comedy - notably breaking with Romanian tradition - the play's underlying sadness still permeates his production. The great third act, with Arkadina's conflicted relationships with both son and lover reaching their famous exploding points one after the other, was breathtakingly performed, as was the heartrending fourth act when the no-longer-lovely Nina (Cristina Flutur) climbs through a miniature window and falls directly into Kostya's lap as he types, only to clamber away and dismiss him all over again.

The most exciting festival works I saw, however, were the uniquely original presentations of Mihai Măniuțiu and Gábor Tompa. Măniuțiu was represented by no less than five one-hour productions - three being part of a "Jewish Trilogy" which, for technical reasons, had to be presented on separate nights and in different venues. I was able to see two of these, *The Job Experiment* and *Ecclesiastes*, both employing texts from the Hebrew Bible.

The Job Experiment was not so much a retelling of the Old Testament tale but a response to it, what Măniuțiu called in a press release "a sacral entertainment," whose intention is "not to bring old rites to life but to create a ritual fiction". It is that indeed.

Măniuțiu's hugely inventive staging (co-designed by the director and Cristian Rusu) was played in the same theatre that housed *Seagull*, but the stage had been radically transformed. All seating areas had been sealed off, and on the stage a solid, circular fence – opaque except for fifty-some small windows – had been erected, its windows allocated one to each spectator. Inside the fence, God's well-known "experiment" occurs; outside, we watch it – and watch each other watching it. The fence conveys a Biblical metaphor, for as Satan asks God (at *Job* 1:6): "Does Job fear God for nothing? Have you not put a fence around him and his house and all that he has, on every side?"

As we take our seats and peer through the windows, Job (a middle-aged, balding Marian Râlea) and his wife (a pert and peppery Diana Lazăr) are wading through an ankle-deep "earth" composed of several thousand sponge-like, pumpkin-colored shards (*Job* "sits among the ashes," at *Job* 2:8). This spongy-ashy-earth is covered by a hundred-odd inflated yellow balloons, representing, we presume, Job's children and kine (cattle), and perhaps the ova of future civilizations. Music throbs incessantly. On the chassis of a wheel-less, stationary bicycle, Satan sits and pedals, swishy and indolent, while God's Angel (a blond, wild-eyed Ofelia Popii, breathing through a scuba tube) wields a fluorescent flashlight in one hand and a cattle prod in the other; with the latter, when her mood (or her God?) prompts her, she pops the balloons – killing both kids and kine. Meanwhile, Job's three "friends" – Elifaz, Bildal and Zofar, each in matching red vests – alternately chant, play air-accordions and warm themselves by a devilish fire. The enclosed fence has become a one-ring circus, with Satan its ring-master.

God, however, seems to have vacated the scene and abandoned his experiment. His Hebrew names, Yahweh and Adonnai, are cried out in vain; having accepted Satan's cruel challenge, the Supreme Being has made himself deaf to Job's lamentations and is blind to his agony. In the play's final moments, the Angel hangs a wire across the stage and guides, along it, a small, ceremonial fish. Presenting the fish to Job, she also hands him her breathing tube – and, gasping, asphyxiates. A Christian parable? Perhaps – but with Satan still slowly pedaling his stationary bike, and smilingly eying the survivors, it is not a comforting one. As we watch Job through our windows, we become increasingly aware of the fifty-odd other spectators watching him too – and watching us. A sacral entertainment of a very special order: never have I felt quite so isolated, so Job-like, in a packed, public theatre.

Ecclesiastes, Măniuțiu's second work at the festival, is based on another Biblical text, but unlike *Job*, it is a book with no dramatic action and without even a character – except Ecclesiastes, or "The Teacher," whose poetic adages constitute the book's narrative. For this production Măniuțiu and his designer (Valentin Codoiu) employ a rectangular glassed-in isolation chamber (as one might imagine created on a space ship), in which the white-garbed Ecclesiastes (played, as Job was, by Marian Râlea) paces and mutters before an equally white backdrop that bears a text translated for me as "What more does a wise man have than an idiot?" (as in Eccl. 2:15: "What happens to the fool will happen to me also; why then have I been so very wise?"). The chamber is lightly furnished; there's an armchair, wrapped in white linen, piles of apparently discarded books on the floor ("of making

many books there is no end, and much study is a weariness of the flesh," Eccl. 12:12), and something that looks like a Javanese shadow puppet on the back wall. A microphone stands in front of the chamber, and before the microphone are the theatre's five audience rows, sharply raked upward, the three center seats in each row having, by the time we arrive, already been taken up by a fifteen-man chorus (some played by women), each sporting identical uniforms: black suit, white shirt and dark glasses. As the play begins, with Ecclesiastes still muttering incomprehensibly in the background, a series of inept "performers" stride up to the microphone and, accompanying themselves on identically ovoid CD players, display their "talents" to the seated chorus. The chorus applauds – in strict rhythmic unison, maniacally if sarcastically – and "scores" the performers on ballots, displaying their votes as they might on a TV talent show. Then, by twos and threes, the choral members take their own turns at the mike, gasping, hissing, gargling, and compulsively chattering nonsense syllables to the continuing rhythmic applause of their fellows.

In a second phase of the work, the chorus has settled back into its seats as a "Mama Ecclesiastes" – also dressed in white ("Let your garments always be white," Eccl. 9:7) but with her head enclosed in a plastic space helmet (as we might imagine from a 1950s space-fiction movie) joins her mate in the chamber, which she enters through one of its two airlock-style rear doors; not long after, they are joined by Baby Ecclesiastes, seen earlier as a puppet. By the end of this sequence, Ecclesiastes, Candide-like, plants a garden of colored glass "flowers" on the chamber floor as his family watches on. In the play's final phase, Ecclesiastes

has taken a place in the audience, the chorus has moved into the glass cell (now planted with colored-glass flowers), and, in the (literally) smashing finale, the chorus's now-vacated wooden chairs suddenly come hurtling down all but on top of the audience.

As there was no simultaneous translation to this work, and no biblical storyline to give it a perceivable dramatic structure, I was unable to tie the actions to the text (with which I am familiar) and am unable to make much sense of what I saw – and I'm afraid, dear reader, that I must leave you in the same position. But, as the ancient text warns us, "Do not act too wise," (Eccl. 7:17), and "The days of darkness will be many" (11:10). Perhaps that's as much as we really need to find in a work that is, after all, dedicated to *Ecclesiastes'* famous Biblical opening: "Vanity, vanity, all is vanity."

Yet another glass box – indeed, ten of them – appeared in *Long Friday*, an adaptation (by dramaturg Visky András) of Nobel Prize-winner Imre Kertész's *Kaddish For An Unborn Child*, directed by Gabor Tompá, the artistic director of the Hungarian Theatre of Cluj-Napoca in Transylvania where this production initially premiered (it has since been performed at the Union of European Theatres festival in Torino).

Kertész's novel is neo-Beckettian in style; a solo monologue, it includes at least one paragraph that runs fifty-seven pages. Both novel and adaptation treat Kertész's autobiographical hero – named simply "B" and self-described as a "Budapest (i.e. citified, non-practicing) Jew" – as he relives his broken marriage, disappointing career as a writer/translator, and his failure to father a child in the aftermath of the Nazi Holocaust, during which he (and Kertész himself) had been sent to concentration camps.

Tompa's setting (designed by Carmencita Brojboiu) centers on a glassed-in telephone booth – containing a computer instead of a telephone – where B alternately pounds out his story on the keyboard and, once outside the booth, engages with a nine man chorus (some played by women) – each of whom (once again) appears in a black suit and white shirt. Along with B, the chorus makes up the ten-man *minyán* required for Jewish prayer; chanting simultaneously in Hebrew, Hungarian, Romanian, Greek, Italian, French, English, Spanish and German, they are accompanied by the mournful strains of an ancient Jewish threnody from Northern Transylvania (among other beautifully-selected pieces), and their chanted prayers comprise a haunting Kaddish (prayer for the dead) for B's unborn, and indeed never-conceived, children.

But Tompa's chorus more than prays. They sing, wistfully, the ineffably moving (and deeply conflicted) military love ballad, "Lili Marlene". They fall repeatedly onto the stage floor, then bounce back with astounding athleticism. They leap into and out of each others' arms with alarming speed and force. At one particularly memorable point, they place their heads into individual plexiglass cubes, parade about the stage, and eventually arrange their glass-caged heads into a three-foot wall of frozen faces, echoing the shelves of bleached skulls and hanging white shrouds behind them. And they become increasingly individualized: one sports a bright red wig, another is mummified from the hips down in white bandages, three others are realized as B's ex-wife, unborn boy and unborn girl, who enact a family odyssey of despair.

Eventually the core of a story emerges – somewhat as Michelangelo's Captive Slave is seen to emerge from its roughcut

marble – and for anyone with memorial associations to the particular horrors of these times, *Long Friday* will be a deeply moving experience. "Children were born in Auschwitz" is B's repeated plaint (*Long Friday* was presented with helpful earphone translations), and it provokes an intense query each time we hear it: Why have we repressed, or at least ignored, this ghastly little fact? The play's non-conclusion – "There is no explanation of Auschwitz" – perhaps gives rise to the play's dramaturgy – and, probably, much of modern Romanian (and Eastern European) scenography as well: There simply is no explanation.

This returns us to Kertesz's novelistic style as well: each of his *Kaddish* paragraphs begin with the same one-word sentence: "No!" And we may recall that this is also the one-word title of Romanian-born playwright Eugène Ionesco's first published book – *No!* – which was Ionesco's initial theatrical/literary manifesto of what he was later to term "anti-theatre." It is perhaps not inappropriate to consider this revolutionary contrariness – this "no-ness" – as fundamental to the Eastern European literary/theatrical aesthetic, even today.

Reviewing the 2006 Sibiu Theatre Festival, *American Theatre* Senior Editor Randy Gener wrote: "In the field of directing, it is not Romania but America that needs to catch up". America has indeed been catching up, with Romanian directors Șerban and Liviu Ciulei living in the U.S. for decades (Șerban now teaches at Columbia University and has directed frequently there as well as at the American Repertory Theatre in Massachusetts; Ciulei also taught at Columbia and ran the Guthrie Theatre in Minneapolis for five years), and Tompa has recently joined the faculty at the University of California, San Diego. Critics in the U.K. have occasionally been less impressed than I am with the

Romanian advances: Michael Billington, in reviewing the 2003 Bucharest Festival, announced that two of the productions he saw there symbolized “a disturbing European trend that Britain has largely escaped: one where the director is an unassailable monarch and classic texts are pieces of clay to be shaped to his often infantile needs”. Nothing I saw here this year was juvenile, however, much less infantile, and biblical books and neo-Beckettian novels have never, I suspect, been given such vivid theatrical life as evidenced this month in Bucharest. Meanwhile the “standard” classics of Shakespeare and Chekhov, as reviewed above, were clear and powerful, and provided with refreshing audacity and exuberance – and at several points issued a wake-up call to our needs to resolve or at least come to better terms with the social, religious, and political problems besetting Europe and America today.

It is clear that Romanian theatre critic Marina Constantinescu, in this her third year as Festival Director, has managed to bring together a full complement of her country’s theatrical luminaries, pair them with a few celebrated outsiders, and give international audiences an amazing array of provocative contemporary dramaturgy

and stageography. Does this constitute a new conventionality? It’s hard to say: I’ve already mentioned that three productions featured super-sized glass boxes, and three others (*Ecclesiastes*, *Friday* and Nadj’s also remarkable, mixed-media *Les Philosophes*) employed choral characters in identical black suits and white shirts; these and other repeated imagistic motifs may indicate some redundancy in this year’s iconographic visualizations. In acting, too, I would have to say that a generalized declamatory speaking tone, with repeated downward-inflected sentences propelled with machine-gun speed and intensity, seemed at times to so abjure both character interaction and inquiry that I felt the polemical far overreaching the personal – though, lacking both Romanian and Hungarian, I cannot pronounce myself a truly qualified observer of this apparent imbalance. What I can say with complete assurance, however, is that these works should be staged and seen far beyond the borders of Eastern Europe. The world – and not just the theatre world – will greatly benefit.

ROBERT COHEN

University of California, Irvine

Laboratorul teatral

Sibiu, august 2007... capitala culturală europeană. Cele două piațete ale orașului s-au transformat într-o grădină fermecată, în care străini din toate colțurile Europei s-au strâns să-și împărtășească arta. Undeva se juca teatru... ceva mai departe se cânta, alături puteai întâlni pictori sau sculptori, printre ei meșteșugari și luptători medievali. Eu m-am retras cu un grup de tineri într-o tabără, dincolo de marginile orașului. Ne fream de forfota orașului și de „ispitele” lui. Ne aflam acolo pentru a studia teatrul interactiv și social, dar aveam nevoie de un loc numai al nostru, care să funcționeze ca un laborator. Împărțeam tabăra și cu alți artiști. Dimineața la ora opt se dădea trezirea, la nouă îmi mobilizam trupa spre marea grădină a taberei pentru încălzirea fizică și psihofizică. Respirațiile, ritmurile, exercițiile noastre atrăgeau atenția tuturor celor prezenți în tabără, dar nu se apropia nimeni de noi. Eram priviți ca un grup misterios, bănuit de practici păgâne. În scurt timp, însă, ni s-au alăturat câțiva muzicieni din Franța, Anglia și Germania. Vroiau să facă și ei *antrenamentul fizic de dimineață*. Într-una din zile, în timpul antrenamentului, i-am rugat să închidă ochii și să identifice toate sunetele din jurul lor. (Spațiul era mai mult decât potrivit pentru un astfel de exercițiu: eram adunați în grădină, cu iarba foșnindu-ne sub picioarele goale, și undeva mai departe se tăiau lemne, se sculpta în lemn sau în piatră, copiii din împrejurimi veniseră la atelierul de

pictură și vocile lor umpleau în chip miraculos spațiul, iar de la bucătărie auzeai din când în când comenzile bucatarului neamț.) Apoi am cerut participanților să uite pentru moment de sunete și să identifice mirosurile. Aerul extrem de curat permitea identificarea și diferențierea unui număr bogat de mirosuri. Următorul pas a fost să atribuie fiecărui miros – un gust, fiecărui gust – un sunet, fiecărui sunet – o culoare. Le-am cerut apoi să închidă acest amalgam de senzații într-un balon colorat pe care să îl plimbe prin propriul organism, și cu ajutorul acestui balon să se privească pe ei înșiși din interior spre exterior. Vocea mea îi purta prin urechi, creier, nas, gât, plămâni, inimă, intestine... Ajunși în stomac, le-am cerut să spargă balonul, să împrăstie în tot organismul sunetele, mirosurile, gusturile și să păstreze, ca și culoare de bază, culoarea balonului. Când au deschis ochii, le-am cerut tuturor să „ghicească” culoarea celuiilalt. În mare majoritate au identificat culorile celorlalți, dar un caz a fost extrem de special, pentru că, aproape în cor, grupul a strigat spre un tânăr: *verde*. Era un muzician din Anglia. Îl ascultasem cu o seară în urmă și-mi atrăsese atenția pentru că fiecare acord de chitară era urmat de un gest aproape „teatral”. Fața lui juca emoții, juca sunete, juca atingerea corzilor. Era absolut fascinant: un om făcea un spectacol inedit, fără să știe asta. Iar după exercițiul în care toți îi ghiciseră culoarea, cu ochii mari, surprinși, ne-a întreat: *Cum ați reușit asta? Cum ați reușit să îmi vedeți*

culoarea? Tot grupul era surprins. Oare cum reușiseră să-i vadă culoarea? Atunci i-am spus: Nu noi am reușit să îți vedem culoarea, tu ai reușit să ne-o arăți. Prin creativitatea ta, prin forța gândului și prin dorința ta de a împărtăși cu ceilalți, ai reușit să faci invizibilul – vizibil.

Am făcut un ocol destul de lung pentru a ajunge la cele două teme care mă preocupă (mi-am propus să le urmăresc în paralel, cu riscul de a produce unele confuzii, pentru că în momentul de față mi se pare că aceste două întrebări decurg una dintr-alta; merg împreună, ca două surori vitrege, nevoite să-și împartă o moștenire):

1. *Cum transformă actorul Invizibilul în Vizibil?*

2. *Ce este mai fascinant pentru actorul modern: stadiul de laborator sau spectacolul?* Nu cumva actorul modern este atras într-o mai mare măsură de exercițiul de laborator decât de spectacolul care se poate naște în urma acestui stadiu? Nu cumva emoțiile pe care le trăiește actorul, descoperind lumea prin intermediul acestor exerciții, devin surrogate ale emoțiilor reale pe care omul modern începe să le piardă? Nu cumva actorul modern a pierdut din necesitatea jocului în fața spectatorului, pentru că experiențele sale emoționale îi sunt suficiente și se consumă în stadiul de laborator?

După a doua jumătate a secolului XX a avut loc o explozie de ateliere, seminarii, laboratoare, stagii, workshop-uri având ca scop experimentul teatral, antrenarea psihofizică a actorului, explozie al cărei efect se mai simte și azi.

În anul 1963, în America, Viola Spolin publica prima ediție a lucrării sale: *Improvisation for the Theatre*, lucrare care s-a dezvoltat în urma experienței

Teatrului de Improvizație și care a rămas ca o „biblie” pentru actorii de azi, chiar și în Europa. După modelul mamei sale, Paul Sills a inițiat un teatru de improvizație, în Anglia. Atât în Anglia, cât și în America, spectacolele teatrelor de improvizație plecau de la exercițiile practicate în laborator, implicând de data aceasta și participarea publicului.

Eugenio Barba identifica încă din anii '70 această tendință paradoxală a stadiului de laborator de a căpăta o viață proprie. Vedea că centrul noii pedagogii teatrale nu mai stă în elaborarea viitoare a unor opere teatrale. Învățarea și practicarea unor exerciții, în sistem de laborator, deveneau experimentare activă a teatrului¹.

Iar în 2002, când publica a doua ediție a colecției *Acting (Re)Considered. A Theoretical and Practical Guide*, Phillip Zarrilli identifica o timidă revoluție teatrală și o numea „Epoca exercițiilor”².

Fenomenul s-ar putea explica poate prin dezechilibrul pieței de spectacole de teatru. Oferta este copleșitor de mare în comparație cu cererea. (Spre exemplu, în România, datorită noului sistem de învățământ universitar, anul acesta vor absolvi câte două generații de actori din fiecare facultate de profil. Mai mult decât atât, numărul studenților actori s-a dublat sau chiar s-a triplat față de anii precedenți și este într-o continuă creștere; în schimb, numărul de teatre din țară nu s-a mărit și nu se va mări proporțional cu numărul absolvenților.) Actorii care nu au contracte, o anumită vreme, simt nevoia să rămână antrenați.

¹ Eugenio Barba, *O canoe de hârtie*, București, Editura Unitext, 2003, p. 166.

² Philip Zarrilli, *Acting (Re)Considered. A Theoretical and Practical Guide*, London, Routledge, 2002, p. 36.

Participând la ateliere, vor avea sentimentul că sunt integrați în lumea teatrală. Riscul este ca ei să continue să se antreneze fără să se mai arunce în joc.

O altă explicație ar fi că actorul de teatru este nevoit să facă față cinematografiei, care se preschimbă permanent și fascinează tot mai mult, printr-o reînnoire constantă a mijloacelor sale. De aceea, actorul de teatru simte nevoia să se ascundă în laboratorul său și să-și reînnoiască metodele ori să se reinventeze pe sine.

Numim *etapă de laborator* atât perioada repetițiilor unui spectacol, dar mai ales atelierelor în care se lucrează aplicat un anumit tip de exerciții sau experimente. *Laboratorul* teatral este un proces extrem de intim pentru toți cei implicați. Într-un spațiu protejat, actorul poate experimenta emoții, gânduri, relații; se descoperă pe sine și se arată celor din preajma lui, care împlinesc același gest ca și el. Instrumentele actorului sunt trupul, gândul, sufletul; ca orice instrument, ele trebuie acordate permanent pentru a evita sunetele false. În cadrul atelierelor, procesul de creație poate fi limitat de tema acestuia, dar sunt fixate premisele pentru viitoarele creații. Participantul învață să creeze și să devină independent în actele sale ulterioare, însușindu-și o tehnică, o metodă. Dar când scopul final al participantului la un astfel de atelier nu este un produs care să poate fi împărtășit publicului, există riscul, pentru actor, de a-și deveni suficient lui însuși; antrenamentul poate deveni singurul său act teatral.

Funcția antrenamentului nu este permanent aceeași în activitatea unui actor. La începutul carierei, antrenamentul are rolul de a-l introduce în

mediul teatral pe care l-a ales; apoi, dacă actorul a fost destul de perseverent, dacă a știut să renunțe la obiceiuri vechi și să dobândească însușiri noi, dacă renunță la exercițiile pe care și le-a însușit deja și inventează mereu altele și nu se lasă dominat de ele, actorul poate căpăta independență individuală. Antrenamentul practic își inversează funcția: dacă la început îl ajută pe actor să se integreze în mediu, mai apoi îl ajută să-și păstreze independența față de același mediu³. Pericolul intervine însă când actorul nu mai poate depăși stadiul de experimentare, când actul de creație, ca fapt artistic, nu mai are loc, pentru că el s-a consumat deja într-o căutare individuală și individualistă.

Conducătorul unui astfel de laborator trebuie să creeze un sistem care să permită actorilor să se dezvolte liber și eficient, fără să-și blocheze canalele abia deblocate. Așa cum afirmam atât Eugenio Barba, cât și Viola Spolin, în „meseria” de actor nimeni nu învață pe nimeni, fiecare poate doar învăța de unul singur. Profesorul pune la dispoziție metode prin care actorul sau viitorul actor poate experimenta: „Învățăm din experiență și experimentând”⁴. Mai mult decât atât, Viola Spolin ne spune că oricine poate juca, că oricine poate învăța orice, dacă își dorește destul de mult asta. Pornind de la această teorie, Viola Spolin reconsideră și termenul de *talent*: „Este foarte probabil ca ceea ce numim *talent* să fie mai degrabă o mai mare disponibilitate pentru experimentare”⁵. Dacă admitem acest lucru, atunci răspunsul la prima

³ Eugenio Barba, *op. cit.*, p. 166.

⁴ Viola Spolin, *Improvisation for the Theater – Creative Experience*. Evanston, Illinois. Northwestern University Press, 1963, p. 3.

⁵ *Ibidem*.

problemă e aproape rezolvat: *actorul transformă Invizibilul în Vizibil reactivând ceea ce a asimilat în timpul antrenamentelor, cu condiția ca mediul în care a lucrat să-i fi fost adecvat; cu condiția ca acel actor să aibă o disponibilitate specială pentru experimentele la care participă și mediul care să-i fie propice.*

Dar dacă aceste condiții nu sunt suficiente? *A experimenta* – iată o însușire pe care o întâlnim la foarte mulți dintre semenii noștri, și totuși nu toți indivizii, apți și dornici să experimenteze, pot fi actori. Cred că o aptitudine de mare preț a Actorului⁶ este *dorința de a împărtăși* cu ceilalți emoțiile, creativitatea, gândurile sale. *Dorința de a împărtăși* trebuie văzută ca proces care apare în urma celorlalte. Mai întâi, actorul și-a desăvârșit rolul, asimilând în conștiința sa conștiința personajului. Apoi, personajul întrupat de actor va lua decizii în perspectivă, se va raporta la viitorul său și nu la trecut. Dacă actorul a reușit să-și proiecteze viitorul personajului său, fără să anticipeze asta pe scenă, personajul poate urca pe scenă. Actorul mai are nevoie doar de acea dorință puternică de a arăta personajul său lumii întregi. (Celor mai mulți o să li se pară absurd că am adus vorba despre ceva ce pare absolut natural: „Actorul vrea să fie văzut, altfel nu s-ar fi făcut actor...”). Dacă ne referim la Actor – nu există probleme în acest sens. Dar dacă vorbim despre actorul de meserie (și nu actorul meșteșugar) putem lua în calcul și aceste obiective. Nu de puține ori, am avut ocazia de a vedea actori care se „ascund” pe scenă. Chiar dacă joacă un personaj

principal, ei se sprijină pe ceilalți actori, speră că regia, scenografia, ilustrația muzicală etc. vor ascunde ceea ce le lipsește lor. Și mai des am văzut studenți - viitori actori, care se ascund printre colegii lor, își execută cu rapiditate și superficialitate temele, pentru a scăpa mai repede de povara scenei. Acest lucru nu poate decât să-i împiedice pe acești studenți să experimenteze, să se dezvolte ca viitori actori.

Dorința de a împărtăși – generozitatea – este o aptitudine care reflectă o mare dragoste față de scenă și mai ales față de public, în absența căruia actul scenic nu are sens. În același timp, actorul are nevoie de iubirea publicului.

În viață executăm diverse acțiuni, luăm anumite decizii din dorința de a capta atenția și aprobarea celor pe care îi dorim în apropierea noastră; un actor, aflat pe scenă, face o mulțime de acțiuni în fața a sute de oameni pentru a fi aplaudat/validat la finalul spectacolului. Un copil acționează într-un anumit fel în fața părintelui său pentru a beneficia de afecțiunea acestuia; un actor acționează pe scenă spre a beneficia de afecțiunea tuturor spectatorilor. Dintre toți copiii, actorul este cel mai avid de afecțiune. Actorul se exhibă pentru a oferi plăcere; oferind plăcere, el se hrănește cu dragostea publicului său. Dragostea publicului trebuie răsplătită tot cu dragoste.

Cred că talentul unui actor este constituit atât dintr-o serie de aptitudini naturale, existente, cât și din aptitudini dobândite. Transpunerea emoțiilor, a creativității, a gândurilor într-un act teatral sunt abilități care pot fi dobândite prin antrenament. Dorința de a împărtăși cu ceilalți toate acestea este o condiție intimă și personală care îndrumă Actorul spre Scenă.

⁶ Actorul de care vorbesc aici nu este acel individ care practică meseria de actor și nici acela care deține o diplomă în actorie. Este vorba de actorul – artist, al cărui suflet nu cunoaște altă formă de expresie decât aceea a jocului.

O altă condiție necesară, care aparține Actorului Creator de această dată, este capacitatea de a identifica și elimina apoi toate lucrurile cunoscute, pentru a scoate la iveală lucrurile necunoscute. Mai mult decât atât, el surprinde, dintre toate necunoscutele, exact acel element care trebuie dezvoltat, și nu altul. Iată o aptitudine care aparține numai și numai creatorului, iar limita între *natural* și *dobândit*, în acesta caz, mi se pare atât de subtilă, încât sunt foarte tentată să înclin spre primul termen.

Din perspectiva publicului, un actor strălucit sau strălucitor este suficient. Publicul nu împarte actorii în categorii de genul: actor de imitație, actor tehnic, actor creator, actor interpret, actor meșteșugar etc. Publicul are doar două categorii de actori: buni sau slabi.

În *stadiul de laborator* dobândim aptitudinile necesare pentru a deveni actori, indiferent de categorii. Cred că nici nu trebuie să ne propunem, în momentul în care luăm parte la unul sau mai multe laboratoare teatrale, ca mai târziu să facem parte din vreo categorie de actori. Cred că ar trebui să folosim experiențele câștigate pentru a aduce pe scenă ineditul și fascinația acestora.

Antrenamentul unui actor nu poate fi unidimensional. Ca să poată să-și acordeze instrumentul, actorul trebuie să parcurgă mai multe etape. Din instruirea lui e bine să nu lipsească nimic din ceea ce este *uman*, pentru că el va avea nevoie să reinterpreteze *umanul*, pentru a-l exprima într-o formă artistică.

Multe din exercițiile de actorie sunt structurate în așa fel încât ele reactivează memoria afectivă a participantului, fără să-l constrângă să intelectualizeze procesul, chiar în momentul în care se întâmplă. Altele sunt menite să

redea situații de viață, la care participantul nu a avut acces, dar pe care le imaginează, apelând la cunoștințele sale și ale celor din jur; unele dezvoltă premisele sau chiar constituie în sine o metodă de lucru. Ceea ce au în comun exercițiile de actorie este că ele propun metode de a scăpa de automatismele vieții cotidiene, înlocuindu-le, în mod creativ, cu tehnici extra-cotidiene. („Tehnicile extra-cotidiene ale corpului consistă din procedee fizice aparent bazate pe realitatea cunoscută, dar conform unei logici care nu poate fi imediat recunoscută. Ele operează printr-un proces de reducere și de substituție, care scoate la iveală caracterul esențial al acțiunilor și îndepărtează corpul actorului de tehnicile cotidiene, creând o tensiune și o diferență de potențial prin care trece energia” – spune Eugenio Barba⁷.) Actorul poate ajunge astfel până la a-și schimba fizionomia și întregul construct bio-energetic.

De la exercițiile de bază, actorul poate trece la exerciții din ce în ce mai complexe și mai tematice, axate pe o metodă sau direcție. (Spre exemplu: atelier de *commedia dell'arte*, atelier de *clownerie*, atelier de *pantomimă*, atelier de *teatru codificat*, atelier de *teatru-dans*, atelier de *teatru social*, atelier *Shakespeare*, atelier *Ibsen* etc.).

Atelierele și exercițiile sunt din ce în ce mai inedite, mai fascinante. Aproape că ai lăsa totul baltă, ca să te scalzi în acest ocean nesfârșit. Și de cele mai multe ori am sentimentul că exercițiul teatral a reușit să reinventeze teatrul, doar că nu a reușit să ajungă încă în teatru. (Exagerez cu bună știință, încercând doar să-mi exprim regretul că modernitatea exercițiului teatral nu se

⁷ Eugenio Barba, *op. cit.*, p. 63.

regăsește încă cu adevărat pe scenă, în spectacole.) S-ar putea spune că exercițiul – ca evoluție și modernitate – a depășit „viteza de reacție” a spectacolului. Iar publicul real de teatru nu are acces la atelierele teatrale, așa cum nici actorii nu au acces în uzinele Ferrari și nici nu frecventează cursurile de tehnologia construcțiilor de mașini; dar cred că mulți actori ar prefera să conducă un Ferrari, decât să vadă cum e fabricat. Consumatorul are acces și apreciază produsul finit, frumos împachetat și de marcă. Așa stau lucrurile și în cazul unui spectacol. Stadiul de laborator, uzina spectacolului trebuie să rămână în umbră pentru ca spectacolul să-și păstreze fascinația și misterul.

Azi, februarie 2008, Cluj... am fost la teatru. Am intrat în sala de spectacol însoțită de o oarecare neîncredere și teamă. O teamă ca la dentist: vrei să îți detartrezi dinții, dar îți aduci aminte de bâzâitul aparatelor și te apucă tremuratul. Îmi răsuna în cap cuvintele unui coleg actor: „Actorilor tineri parcă le-a dispărut plăcerea de a juca”. Să fie adevărat? În seara asta joacă actori tineri și foarte tineri. Iar eu am devenit un spectator flămând de emoții și de gânduri care să nu-mi dea pace. Hrăniți-mă, actori! Începe spectacolul. Am un loc foarte prost: extremă dreapta. Nu am să le văd mereu chipurile. Totul pare foarte static și actorii par nesiguri. La spectacolele care nu reușesc să mă emoționeze sau să îmi provoace plăcere, îmi vine să mă ridic de pe scaun, purtată de o forță mai presus de mine, și să urlu. Să urlu... pentru că mă simt agresată. Astăzi, însă, stau ținută în scaun, cu sufletul la gură. Ceea ce era foarte static, se transformă într-o mișcare inedită a gândurilor; ceea ce era nesiguranță,

se transformă în emoție. De cele mai multe ori nu văd chipul actorilor, dar le percep, ca și cum fiecare trăsătură, fiecare mișcare a lor ar fi conectate cu mine, spectatorul, prin fire invizibile. Aș fi putut să închid ochii, și tot aș fi văzut.

Dacă i-aș fi întrebat la sfârșit: „Cum ați reușit să faceți *Invizibilul Vizibil?*” – oare mi-ar fi răspuns: „Nu noi am reușit să-ți arătăm culoarea noastră, tu ai reușit să o vezi”? Mi-ar fi răspuns ei astfel?*

ANCA DOCZI

* **Bibliografie**

1. Eugenio Barba, *O canoe de hârtie*. București, Editura Unitext, 2003.
2. Viola Spolin, *Improvisation for the Theater – Creative Experience*, Evanstone, Ill., Northwestern University Press, 1963.
3. Philip Zarrilli, *Acting (Re)Considered. A Theoretical and Practical Guide*, London, Routledge, 2002.
4. Robert Cohen, *Puterea interpretării scenice*. Ediție alcătuită și îngrijită de Anca Măniuțiu. Traducere de Eugen Wohl și Anca Măniuțiu. Cluj, Casa Cărții de Știință, 2007.

**Animalitate și tabu în *Nevrozele sexuale ale părinților noștri*
de Lukas Bärffuss**

Ce se întâmplă atunci când un om, trăindu-și începutul vieții într-o stare catatonică, cu simțurile paralizate, descoperă brusc existența sexualității? Ar mai putea el, lipsit de acea lungă perioadă de acomodare și explorări, de înțelegere lentă și maturizare treptată, să intre în ordinea procesului ambiguu și complex care este „normalitatea”, rezultat nici măcar final, ci în continuă metamorfoză, a experienței acumulate de omenire? Un om care pătrunde în viață direct, fără o experiență prealabilă a realității și, mai ales, fără capacitatea de a aprofunda lucrurile, care primește totul de-a gata, ca pe niște noțiuni cât se poate de obiective, poate revela, prin inocență, procesul complex prin care suntem asimilați în masa societății, precum și modul subtil în care tabu-ul (provenit atât din exterior, cât și din interior) funcționează ca liant între animalitate și conștiință.

Personajul Dorei, construit ca un hibrid de om-animal, apare grotesc tocmai pentru că îi lipsește experiența interioară a interdicției, adică a ceea ce Bataille numește „cheia existenței noastre umane”. Necunoscând limite, ea jignește nu numai ipocrizia celorlalți, demascându-le brutal intimitatea, dar și sensibilitatea pur umană care se vrea desprinsă total de rădăcinile ei primitive.

Față de aceste rădăcini care se fac uneori, inevitabil, simțite, reacția normală este de spaimă și greață, dar extazul provine tocmai din depășirea lor, o limită peste care Dora nu poate trece, pentru simplul motiv că pentru ea anxietatea nu există, acea anxietate stârnită de frica de carnalitate, de sfâșierea interioară pe care o presupune actul sexual, de rușinea de a te

expune, de a fi vulnerabil în fața altcuiva. Expresia definitorie pentru Dora este: „nu e nimic rău în asta” și, în pofida faptului că această frază a devenit deja un loc comun, prin repetarea până la epuizare de către cei revoltați împotriva taburilor societății, ea se transformă, în cazul Dorei, într-un element angoasant pentru cei din jur; pentru că, spre deosebire de libertinii care, prin afirmarea dorinței ca reacție la excesul de pudoare, rămăneau totuși conștienți de transformarea animalică pe care o presupune sexul, Dora e complet sinceră. În cazul ei, nu există un plan secund al cuvintelor: nu e nimic rău, deoarece, pentru ea, nu există sentimentul vreunei rupturi și nici spaima de a-și pierde demnitatea sau pe ea însăși.

Descoperind brusc că este femeie, Dora expune fațăș trasaturile de bază ale feminității: vrea să se propună ca obiect al dorinței bărbaților, prin refuzul de a mai purta pantaloni, și își dorește să devină mamă; mai mult, manifestă un complex oedipian, dezvoltat doar în măsura în care este mereu interesată de părerea tatălui, de la care nu se abate, precum și o tendință masochistă, pe care Freud o asocia feminității și care, atâta timp cât nu transformă violența în unicul ei scop, nu devine totuși patologică. Dacă masochismul ține mai mult de feminitate, atunci sadismul e cu preponderență legat de virilitate, în cazul acesta, de Domnul Subțire, bărbatul a cărui experiență exagerat de bogată l-a făcut imun la „normalitate” și care caută plăcerea în transcenderea limitelor acesteia: „Se întâmplă ca, fără evidența unei transgresiuni, să nu mai resimțim acel sentiment de libertate

pe care-l necesită deplinătatea împlinirii sexuale, așa încât o situație scabroasă este uneori necesară spiritului blazat, spre a accede la reflexul plăcerii finale” (Bataille, 2005, p. 12). Client fidel al decăderii, obișnuit numai cu „femei bătrâne, consumate și curve”, Domnul Subțire vede în Dora un apogeu al transgresiunii, concomitent cu o inocență pe care o poate profana, dar și o culme a mizeriei: o vrea murdară („vreau să mă murdăresc de tine”) și căută vertijul în scabros și dezgust sau, mai bine spus, în depășirea lor. El reprezintă, ca de altfel tot restul personajelor, cu excepția Dorei, un tip uman, o noțiune, nu un individ; tot așa cum Mama-Tatăl și Femeia-Șeful sunt doar două prototipuri de relație între cele două sexe.

Femeia, încarnare a feminității puternice, independente, care înțelege și încurajează dorința Dorei de a se parfuma, afirmă că „Dumnezeu vrea să ne împodobim. Cine se face frumos îl slăvește pe El și creația Lui”, enunțând astfel legitimitatea încercărilor dintotdeauna ale femeii de a se face dezirabilă. Este doar primul pas al jocului erotic, care are ca finalitate atât procrearea, cât și vertijul morții, regăsit în depășirea de sine pe care o presupune actul. „Dumnezeu vrea” ca omul să experimenteze, să intre în contact cu limitele existenței sale, pentru că divinitatea stă tocmai dincolo de aceste limite, la care putem accede prin intermediul erotismului. În relație cu feminitatea debordantă a mamei lui, Șeful apare ca un individ semi-castrat, incapabil să se manifeste în fața autorității Femeii, astfel încât găsește o supapă a virilității sale în Dora: o victimă pasivă, pe care o poate controla, un element dezinhibant față de care se poate plasa pe o poziție dominantă. Văzând în feminitate o amenințare, se sperie și se înfurie atunci când Dorei i se sistează medicația, urmărind

cum aceasta se transformă dintr-o ființă impasibilă într-un agresor al agresorului; ea devine astfel, din punctul lui de vedere, o femeie vorace, ultra-sexuală, despre care Domnul Subțire spune că se repede „ca o furie”.

Mama și Tatăl oferă, pe de altă parte, o imagine a paradoxului marital: căsătoria fiind o instituție neasociată în general cu erotismul, deși ea nu este, în fond, nimic altceva decât „cadru sexualității licite”. Dar, tocmai acest acord general asupra legitimității sexului în interiorul căsătoriei se traduce printr-o scădere a plăcerii, prin obișnuința repetării și lipsa conștiinței păcatului. Rutina e depășită prin ieșirea în afara normelor stricte ale mediului conjugal: părinții Dorei încearcă să-și revitalizeze viața sexuală printr-un „menage à trois” cu un necunoscut, cooptat prin intermediul unei reviste: o încălcare evidentă a regulilor (subînțelese) ale moralității. Bineînțeles că expunerea secretului lor îi rușinează și îi înfurie, doar există unele lucruri asupra cărora se păstrează tăcerea! Dar Dora exasperează prin candoare, prin inconștiență, prin brutalitatea vocabularului, care jignesc, deși ea nu vede „nimic rău în asta”. Ceea ce părinții descoperă cu oroare în ea este propria lor animalitate, tot ceea ce milenii de evoluție umană au încercat să ascundă sub stratul groasă de morală, jenă, inhibiții, tot ceea ce se întâmplă cu lumina stinsă, în secret și în tăcere.

Pentru părinții ei, Dora e o „abatere de la normă” care îi face să se rușineze de ei înșiși, de genele lor „bolnave”, un impediment în calea normalității, iar scena discuției dintre cei doi este edificatoare: au sperat în secret ca natura să-și urmeze cursul, ca fata să moară ca un animal care nu poate supraviețui unei răni sau unui defect. „Dar copilul a fost rezistent”, Dora s-a încăpățânat să trăiască, mulțu-

mită medicației care o ținea în siguranță, departe de viață. Decizia mamei de a renunța la medicamente, deși camuflată în iubire maternă, nu este decât încercarea de a o lăsa pradă ordinii naturale, legilor naturii care nu admit slăbiciunea și care, netezindu-și asperitățile în căutarea omogenității, îi suprimă pe cei „ieșiți din rând”. De fapt, Dora este sacrificată, chiar dacă indirect. Iar sacrificiul ei este menit să le aducă părinților „fericirea”, prin întoarcerea la normalitate. Actul acesta de cruzime supremă apare ca o reminiscență a sacrificiilor (umane sau animale) primitive, când victima era considerată sacră tocmai datorită blestemului legat de violența care îl „anima fără nici o intenție ascunsă. Pentru omenirea dintâi, obiectul sacrificial nu putea ignora o lege fundamentală; nu putea ignora că însăși existența sa, aceasta neprevăzută ieșire din rând, reprezintă violarea unei legi: el încalcă prin esența sa această lege, o încalcă în chip conștient și suveran. Dar mai ales prin moarte, culme a violenței, care avea dreptul de a se dezlănțui în el și de a-l poseda fără rezerva. O violență atât de divină violentă înalță victima deasupra unei lumi plate, unde oamenii își duc viața lor calculată.” (Evola, 1994, p. 121) Deși finalitatea sacrificiului nu apare propriu-zis în piesă, acesta survine totuși în imaginația cititorului/spectatorului, conștient de faptul că Dora nu are ceea ce i-ar trebui pentru a supraviețui singură. Așadar, concluzia brutală este că Mama și Tatăl își găsesc împlinirea și se regăsesc pe ei înșiși în dispariția fetei, în aceasta greață depășită și violență extremă, care își înalță victima la rang de miel sacrificial, distrugând-o.

S-ar putea presupune că Dora era conștientă de tabu-uri, din expunerea succintă pe care i-o face Doctorul, în parodica scenă a listei de interdicții: dar ele nu îi apar eroinei decât ca reguli exte-

rioare, adică exact ceea ce el îi spusese să ignore. E aici un enorm paradox, care radiografiază acut natura șubrezită a relațiilor sociale celor mai profunde și mai esențiale din societatea contemporană: cele dintre părinți și copii, dintre figurile autorității și cei subordonați. Nu din întâmplare omul care îi explică sexualitatea este un om de știință, o conștiință aparent superioară, care nu „se fute”, ci „face dragoste”, cu tendința de a umaniza cât mai mult actul sexual, de a-l diferenția de ceea ce se întâmplă în natură. Personajul acesta e construit ca opusul Dorei: este un om care raționalizează totul, în timp ce întreaga ei filosofie se reduce la realizarea faptului că nu e fericită decât în timpul actului sexual. Umanitatea ei primitivă o face să fie privită ca un animal dușman. Și, precum un animal, e castrată, nu atât pentru binele ei, cât pentru acela al speciei care ar fi slăbită de apariția unei alte Dora. În final, ipocrizia, fundament al societății, învinge, revelând în timpul acestei „lupte” inegale modul în care violența mascată e acceptabilă, în timp ce aceea sinceră sperie și e condamnată.*

ALEXANDRA BĂCANU

* **Bibliografie**

- Georges Bataille, *Erotismul*, Editura Nemira, București, 2005.
 Julius Evola, *Metafizica Sexului*, Humanitas, București, 1994.
 Sigmund Freud, *Angoasa și Viața Instinctuală; Feminitatea*, Editura Universitaria, 1991.

Tim Burton's *Edward Scissorhands*: A Modern Monster Myth

Thinking from a film critic's perspective, the film director I've chosen for my essay might not seem as successful or as influential as his other, more canonical, fellow directors. His works might not have influenced cinema as we know it and his movies might not be remembered as "turning points" in this ever-expanding industry. His movies are neither blockbusters, nor artistic revelations. But before I bash my essay even further, I believe that, even if Tim Burton's movies didn't change cinematography as we know it, they have touched every single individual that has seen them, reaching a certain part in us, the viewers, that many artists try to touch, but only few are able to do so: our inner child, the only innocence we have left after a certain time. And because of that, Tim Burton is my personal favorite film maker.

In this essay regarding him, I do not want to start with his biography, simply because I do not want to start with something anyone might find in five minutes of scrolling over the internet. And although the internet has influenced me in writing about Tim Burton, I would rather interpret some facts in a personal matter, rather than repeating them.

Even before having to work in cinematography, as a child, Tim Burton showed a trait that would influence him the most in his later years: he loved to draw. And by going beyond this usual childhood calling, I might say that he was interested in shape and colour more than any other form of expression such as words, movement or sound. And whoever was struck by the strangely curbed hills in *A Nightmare Before Christmas* or by the odd contrast of colours in *Edward Scissorhands*

agrees that, in all of his works, Tim Burton relies on this form of expression more than on any other. But his originality stands in the fact that he uses shapes or colours in ways that are totally opposite to their common meaning: light colours, such as green, yellow or orange have, in Burton's works, an obsessive, offensive and claustrophobic role and shapes that are usually defined as gentle or eye-pleasing, such as curves or circles, gain monstrous proportions.

As he grew older, Burton remained faithful to drawing and, after high-school, he won a Disney scholarship to attend the California Institute of the Arts in Valencia. There he blended his calling with another one, cinema, focusing more on animation and his unquestionable talent gained the attention of Walt Disney Studios who hired him for their projects. As one might imagine, Disney's style of animation did not mix well with Burton's, who once said that, in Disney's view, all his characters looked like roadkill.

Years later, in 1982, Burton made his first independent film, *Vincent*. This short, stop-motion animation, in my opinion, is one of Burton's most influential works. In its six minutes we find the director's "trademarks" in the macabre, nostalgic story-line, in its black and white contrasts, in its strange music and in the modern-Gothic, slightly romanticized atmosphere that would later characterize all of his works.

As Burton himself stated, he was mostly influenced by the horror genre¹, a statement obvious in his movies. But before dismissing

¹ See Salisbury, Mark, *Burton on Burton*. Revised Edition. London, Faber and Faber, 2000.

this statement as childish, we must not think of the modern horror, encountered so often in the cinema and literature of today. True horror, in my opinion, is not defined by blood, gore and girls screaming in dark rooms, but it is defined by romantic, yet mentally instable characters unable to adapt themselves to a dark, twisted society, loners who are forced to deal with their own personal horrors. Characters thrown into a world (either the exterior one, which is claustrophobic, fake and sinister, or the interior one, their own personal minds, filled with nightmares, obsessions and fears) they cannot adapt to. Rejecting this world, the characters try to flee from it, they try to escape from it and that is where Horror comes from. And I believe this is the type of horror that influenced Burton the most, the "early" horror genre, the horror of Poe or Lovecraft, a romantic, Gothic terror.

As I stated before, *Vincent*, his first "independent" work, is the best example of Burton's attraction to the macabre, and all the elements we see in the earliest works of horror are skillfully adapted in the director's vision. Vincent, the main character, sees himself either as a mad scientist (easily comparable to Mary Shelley's Victor Frankenstein) or as the secluded, tormented loner of Edgar Allan Poe's *The Raven*. The most important element Burton takes from classic horror (and probably the most important element in every horror work) is the endless curiosity for what lies beyond the grave. The fear of death, that has plagued mankind from the very beginning, is countered in the horror genre by portraying death as a "changing stage": someone dies, and returns from the grave as a different being (often malevolent, such as a vampire, a ghost, a ghoul, a zombie, Frankenstein's monster) from what he was before. And it is this

idea that we see in most of Burton's movies (*Vincent*, *Beetlejuice*, *Edward Scissorhands*, *Sleepy Hollow*, *Corpse Bride*). But in his unique vision, the dead, more than coming back to plague the world as monsters – such as in classical horror fiction (Bram Stoker's *Dracula*, H. P. Lovecraft's *The case of Charles Dexter Ward*, Mary Shelley's *Frankenstein*, to mention a only a few) – foster an unnatural love for the living, thus changing, in his movies, from evil creatures into tragic characters. The evolution of horror, as it happened from the late eighteen century up to Ed Wood's movies, is skillfully captured in Burton's cinematography, from the homage he paid to Poe and Shelley in his early works (such as *Vincent*, *Frankenweenie*, and *Edward Scissorhands*) to the homages he payed to the first sci-fi horror movies (such as *Ed Wood*, *Mars Attacks!* and *Planet of the apes*).

And so, giving the traits that I think influenced Burton the most, I stop to discuss a movie that, in my opinion, reflects them the best, thus becoming his most representative and personal movie, Burton himself often claiming so ².

Edward Scissorhands is a modern fairy-tale, the story of Edward, a modern-day reflection of Frankenstein, a man-made creation unable to adapt his innocence to the versatility and perversion of today's society, a society that enjoys its monotony and where every person is forced to behave, think and act like everyone else. Thus we see the strong connection between *Edward Scissorhands* and Burton's influences. The character is thrown in the modern world by Peg Boggs, who finds him lurking in the castle that was once the home of his creator and is now Edward's home. Peg is a typical representative of her society,

² See For Tim Burton, *This One's Personal*, in "The Los Angeles Times", 1990-08-12.

neatly dressed, shallow and oriented only on the exterior appearance of things. That's why, seeing the shape Edward is in, she thinks of him as "poorly dressed, with bad make-up" and, in the obvious mentality of "I know what's best for you better than you do", she takes him away from his shelter in order to live with her and her family. As Edward makes his way into society, we see the world through his eyes and, possibly, through Burton's eyes. That world is a stereotypical vision of American suburban life, and Burton chooses this setting extremely well in order to show how the world Edward is thrown in is repetitive, dull and monotonous. The colours are used in a typical Tim Burton fashion: the houses all painted in bright green, orange, red and yellow, have a menacing appearance in their aspect. The colours become disturbing to the eye, being used as often as they are (possibly reflecting society's need to always attract attention, a need that is becoming an obsession in Burton's view) and the only relief in this disquietingly coloured world is the constant, yet minimal, presence of the colour black, the black clothes being the only clothes Edward wears.

Edward intrigues the people that surround him, but since he doesn't blend into their routine, is regarded as nothing more than a sideshow freak. Ironically, the only way Edward is able to gain acceptance is when he breaks through their monotony, using his scissor-like hands to sculpt magnificent shapes out of ordinary plant-life. But even this part of his character is quickly subjugated when he is influenced into using his unusual talent for the most idiotic reasons: cutting hair. Another trait of modern society comes forth, a trait that is, perhaps, the most ruthless of all: that of trying to use an individual for selfish interests, not thinking about his or her

own well-being. And this is something that we see in almost any Edward-Society interaction. Except for Kim, almost every character sees in Edward a way to fulfill their own needs, such as a new hair-cut, a freshly cut lawn and even his adoptive family takes pride in parading him like a sideshow freak on every occasion. Later on, these needs become more and more selfish: Joyce, Peg's neighbor, wants to open a haircutting salon in an attempt to profit from Edward's skill with his hands, and even tries to seduce him in a vane attempt to prove to herself that she is still attractive. Kim's boyfriend, Jim, involves him in theft, forcing him to pick a lock on an abandoned house, but when the police arrives, Jim doesn't think twice before running from the scene and leaving Edward to suffer the consequences alone. But when he accidentally cuts Kevin, Kim's brother, with his scissor-like hands in an attempt to help him, the people that once used him easily turn against him, driving Edward away to the very place they took him from, his creator's secluded mansion, thus ending his cyclic journey into modern society.

As the powerful black-white contrast is present in almost every Tim Burton movie, the dark Edward has a counterpart in Peg's teenage daughter Kim. She is opposite to Edward in almost every way, hardened and adapted to society's needs, yet innocent and naive, and, the movie being faithful to the "attraction of opposites", a romance ensues between Edward and Kim. Like in most Tim Burton movies, the romantic element does not take control of the actual story-telling, for the most part Edward being left to deal with the world he was thrown in all by himself, however, the two characters unite in an innocent romantic moment near the end of the movie. The brief role love

plays in the movie might raise the question about the relationship between the two characters and we might be inclined to say that the two share a brotherly love rather than a romantic one. And after seeing other Tim Burton movies, one might be inclined to say that romance is not present in his works and if it is, it is far too rigid to be believable or to be considered important to the plot. And that might be true. In movies like *A Nightmare Before Christmas*, *Sleepy Hollow* or *Corpse Bride* a need of protection overpowers the lead male/female character in relation with his/her counterpart. In each of the three movies, a character tries to protect the other, either from enemy forces (in *Sleepy Hollow* or in *Batman*, for instance) or from himself (*A Nightmare Before Christmas* or *Corpse Bride*). And so, the character takes upon himself the role of a hero, rather than that of a lover, the need to love being overpowered by the need to protect.

Edward Scissorhands stays faithful to this characteristic. The characters don't kiss, they don't hold hands, and yet, by skillful storytelling, the audience never doubts the fact that Edward and Kim are in love. First of all, because, in the entire world portrayed in the movie, they are the only characters that are compatible with one-another due to their innocence and purity. Ironically, the society they hate so much is the one that pushes them together, this being obvious when Kim breaks up with Jim, a stereotypical "bad boy", her sole connection with the world she hates, and chooses to stand by Edward, the only person that reflects her own, hidden innocence.

The movie's theme is "Innocence", and it is somewhat ironical that a film which is such a cynical attack against modern society, that criticizes the way we behave, act and think, could hold a theme as simple as that. In my opinion, Burton perceives

innocence in a most intriguing form, because his most innocent characters are the ones we, in every-day life, would perceive as monstrous or strange. And if I am to motivate this statement with one sentence, after seeing Burton's most representative movies, the only thing that comes to my mind is: "A newborn child or one of Tim Burton's monsters are the only innocent human beings in the world". This statement, as best reflected in *Edward Scissorhands*, might suggest that Burton sees innocence lacking in every-day, common people, that are forced to renounce their purity in order to evolve in a normal world. And Burton doesn't blame these characters for that. He is aware that a normal human-being loses his innocence not willingly, but forcibly, and so his characters are not damnable, but they are just left empty, lifeless, forced to live their lives in the same shallow way. But also, Burton feels the need everyone of us has: "to feel" the presence of innocence in our world, even if for a brief moment in a movie. And by having to please this need, the only character that could be innocent in a believable way would have to be one that was not forced to evolve in a normal world, and perhaps because of that difference, Burton's characters might seem monstrous. Just as monstrous as Frankenstein's creation, a creature that scares and horrifies, and yet is far more innocent and human than the rest of the world. Frankenstein's monster clearly was the most powerful inspiration in creating Edward's character, a Gothic, romanticized character, monstrous by nature, artificial by appearance, and yet far closer to the ideal concept of humanity than regular people are. The homage Burton pays to Shelley's creation is obvious from the very beginning when, Edward, as Frankenstein before him, is brought to life from spare pieces by a creator that later abandons him.

And I believe that the tragedy of *Frankenstein* and *Edward Scissorhands* derives from the fact that both characters, being abandoned, are left "unfinished", lacking humanity. Frankenstein's monster is forced to discover humanity alone, and by unwillingly assimilating its worst elements (hate, jealousy, anger) is transformed into a monster. Edward, on the other hand, does not have to endure this ordeal: humanity finds him, through Peg, and more importantly, through Kim later on in the movie. And when the quest for humanity turns into a quest for love, the two characters become even more different. As Frankenstein's search for companionship becomes more and more desperate, so do his methods, killing in order to satisfy his need for love up to the point where he remains void of compassion, conscience and, in the end, loses his humanity entirely. Edward is, again, not forced to endure this loss, as love manages to find him, and although he embraces it, he, unlike his "ancestor", didn't have to search for it desperately. While the absence of love and affection is what turns Shelley's character into a monster, Edward is spared this fate through the understanding he receives from Kim. In my opinion, Edward is much more indifferent to the world he is brought in than Frankenstein's monster ever was because Shelley's creation was always trying to actively participate in society's ways. Edward is more of a witness and, due to this passive nature, he is able to retain his innocence. Yet, at the end, as Frankenstein's monster before him, he is forced to do harm by killing Kim's former boyfriend. But this last act, that might forever damn Edward as a monster, is the act that releases him from a world that, not being able to understand or change Edward to its liking, hunts him down in order to destroy him. At this

final moment, Kim, assuming the role of the protector, manages to convince the world that Edward is dead. And so, the murder of Jim grants Edward the permission to live as he was meant to from the very beginning, the character remaining faithful to its romantic origins. The story ends with Edward remaining alone in his dark castle, forever separated from society, and yet more accomplished in his loneliness by the fact that he was able to retain his innocence, not turning into the monster that, perhaps, all the other characters have turned into.

Remaining faithful to his sources of inspiration (the Gothic trend, classic horror etc.), Tim Burton also manages to bring them into modern cinema. His hero is no longer the damned loner, forever rejecting and running from the world. In his escape from society, Edward does not share the destiny of all the "monsters" before him, because he manages to keep his life, his purity and his innocence.

Burton has often credited *Edward Scissorhands* as his most personal film, and yet I do not think he meant it in an autobiographical way, or in an artistic way. I think he meant it in a more human way. In the way that the movie is a personal experience for some viewers. The viewers that recognize certain parts of themselves in Edward, because they all have moments when they see themselves as loners, when their actions seem out of place, when they feel misunderstood, hunted, cast aside. The movie is personal in the way a mirror is personal: showing us our dark sides, our monstrous sides, our most humane sides. And the movie, in a surprisingly optimistic note, leaves an open window. A hope remains that, despite our differences, despite our actions, there is a form of redemption for everyone, whether that redemption is found in the world, in love or in loneliness.

Because of this personal tone, I believe that "Edward Scissorhands" is Tim Burton's most personal film. And even though it might not be my favorite movie, Tim Burton is certainly one of my favorite directors, exactly because of that personal touch he manages to achieve in almost every movie he has made so far. A touch with a message that, in its simplicity, in its innocence, manages to leave a powerful impression on the viewer and that is, in fact, the goal of any good film maker.*

ALEXANDRU TIMIȘ

* **References**

1. Salisbury, Mark, *Burton on Burton*. Revised Edition. London, Faber and Faber, 2000.
2. Shelley, Mary, *Frankenstein*. New-York, Simon & Schuster Inc., 2004.
3. Poe, Edgar Allan, *Annabel Lee și alte poeme*, București, Ed. Univers, 1987.
4. Stoker, Bram, *Dracula*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1987.
5. Lovecraft, Howard Phillips, *Monstrul din prag (Cazul Charles Dexter Ward)*, București, Ed. Vremea, 1993.
6. Easton, Nina J., *For Tim Burton, This One's Personal*, in "The Los Angeles Times", 1990-08-12.

The Dreamers de Bernardo Bertolucci

Mai 1968

Matthew (Michael Pitt) este un american venit să studieze franceza la Paris, unde descoperă arta cinematografică. Începutul filmului prezintă, printr-un voice-over, modul în care personajul îi apreciază pe francezi, tocmai din această perspectivă: „*Only the French, only the French would house a cinema inside a palace*”. Cu această replică, spectatorul realizează că nu va fi martorului unui film tipic, ci al unui eseu cinematografic, problematizând caracteristicile definitorii ale celei de-a „7-a arte”. Asemenea celorlalți doi protagoniști, Isabelle (Eva Green) și Theo (Louis Garrel), Matthew (Michael Pitt) este un student pasionat de cinema, care se așează în primele rânduri ale sălii, pentru a recepta imaginea în forma ei pură, necoruptă de privirile celorlalți; aceasta poate fi considerată o modalitate de a-și manifesta respectul pentru creatorul de cinema, trăsătură ce ar putea aparține și personalității tânărului Bertolucci, care, în 1968, avea cam aceeași vârstă cu cea a personajele sale.

Acțiunea filmului (realizat în 2003) are loc în mai 1968, iar odată cu începerea filmului, vedem și începutul revoltei franceze din aceeași perioadă, inițiată de intelectualii Parisului, printre care se numără și cinefili care frecventau „*La cinématèque française*”. Îmboldit de curiozitatea tineretii, tânărul Matthew ajunge în mijlocul protestului din fața cinematografului, unde ceilalți doi protagoniști erau chiar la intrare. Aici, el comunică prima dată cu cei doi. Revolta care va urma îi va ține izolați în casă pe cei trei, singurele lor conexiuni cu evenimentele exterioare fiind prin radio ori nesemnificative întâlniri cu colegii, pe stradă. Această mică revoluție – de altfel, confuză – își propunea să dina-

miteze atitudinea conservatoare a Franței, prin schimbarea regimului cu unul de stânga, dar fracțiunile politice ale stângii înseși nu au profitat de ocazie și s-au detașat de protestele studenților și ale muncitorilor. Mulți intelectuali au văzut în acest protest ocazia de a schimba mentalitatea și, mai ales, sistemul educațional și modul de implicare a cetățenilor în viața socială. Această revoltă a împins la grevă două treimi din forța de muncă a Franței și a dus la închiderea mai multor licee și universități din Paris. S-au purtat lupte de stradă, s-au ridicat baricade, protestatarii confruntându-se, adesea violent, cu forțele de ordine, pentru ca, în final, guvernarea De Gaulle să organizeze alegeri anticipate. Surprinzător, partidul lui a ieșit învingător, cu un procentaj mai mare decât la alegerile precedente, dinaintea protestului.

Recitare cinematografică

În mijlocul protestului din fața cinematotecii, Bertolucci optează pentru un montaj paralel, unul dintre protestatari fiind însuși Jean-Luc Godard. Îl avem deci pe Godard bătrân, protestând vehement pe o colină de pământ, iar în următorul cadru de arhivă, Godard tânăr ținând același discurs. Acest montaj paralel, folosit inițial de Griffith, este utilizat în *The Dreamers* pentru a da sugestia legăturii fluide dintre prezent și trecut, și ca o aluzie la tehnicile filmului pe care îl vizionăm în raport cu cele ale unui film clasic. Efectul, în cazul lui Godard, este unul aparent hilar, dar în profunzime el reflectă gândirea regizorală cu privire la jocul temporal, care va însoți toată intriga. Montajul paralel reflectă de altfel și convingerea intimă a lui Godard, care a declarat: „Dacă s-ar întâmpla din nou, aș

face același lucru”. Pe lângă Godard, mai sunt prezenți Truffaut, Chabrol, Rivette, Renoir, aceștia din urmă, însă, doar la nivel textual. Dar secvența reprezintă și o definiție a ceea ce reprezenta cinematograful în 1968, iar prin intermediul unui voice-over Matthew introduce tema în context: „Aici e locul unde a luat naștere cinematograful modern, noul val francez”.

Este și momentul în care personajul își va schimba viața, sub influența celor doi amici pe care îi descoperă, la fel de îndrăgostiți de cinema ca și el. E un mesaj autobiografic rafinat, sugerând că cinematografia poate schimba viața unui om: vom vedea pe parcursul filmului cum se succed mai multe nuclee de poetică ale creatorului, revelând felul în care el se raportează la arta cinematografică: *The Dreamers* este, în bună măsură, un film despre cum se face un film.

În timp ce revolta progresează, cei trei eroi se izolează treptat de lumea exterioară. Atmosfera socială și politică a anului 1968 e evocată doar prin decor și text (de pildă, prezența unei sculpturi sau a unui poster reprezentându-l pe Mao). Putem observa, de asemenea, în camera lui Theo, un poster al filmului *La Chinoise*, reprezentând niște studenți fanatici care adoptă învățăturile comuniste, fapt ce denotă respectul imens al lui Bertolucci pentru Godard. De altfel, toată camera francezului, presărată cu anumite fotografii din filme și cu portrete ale unor staruri de cinema, îmbracă aspectul unei declarații comunist-revoluționare. Revoluția va continua pe stradă, se observă acest lucru din contextul sonor și din puținele incursiuni în lumea din exterior. În odaie, însă, începe lumea lor, lumea visătorilor, a celor ce își permit să fie liberi.

Ideologie, muzică și film

America întâlnește Franța: un băiat crescut într-o familie tradițională, plin de inhibiții, se trezește adoptat de o familie

de intelectuali franco-britanici, ai căror gemeni de sexe diferite dorm împreună, se iubesc și fac totul fără să le fie rușine unul față de celălalt. Odată cu intrarea lui Matthew în casa lui Isabelle și a lui Theo, începe reeducarea celui dintâi cu privire la mentalitatea și inhibițiile sale. Ceea ce revoluția încearcă să răstoarne în Franța e dublat de intervenția celor doi gemeni asupra băiatului american.

Triunghiul amoros în care e prins Matthew nu este lipsit de conflicte. Jocurile se succed cu repeziciune. Cine e mai bun? Buster Keaton – spune Matthew; ba Charlie Chaplin – spune Theo. Ambii vin cu argumente inspirate de creația cinematografică: în *The Cameraman* al lui Keaton întâlnim definiția artei regizoare. *City Lights* al lui Chaplin are în schimb forța emoțională pe care reușește un mare film să o transmită spectatorului. Regizorul construiește acest duel „over the shoulder”, cu prim-planuri și astfel simțim cu adevărat emoția și grimasele actorilor, ca și cum spectatorul ar fi un martor nevăzut. Prin aceste două exemple cinematografice, Bertolucci își descrie filmul, care și el cuprinde un număr destul de mare de prim-planuri și gros-planuri, dorind să emoționeze și să își punteze mesajele și ideologiile la care aderă: adoptă stilul lui Keaton și emoționează precum Chaplin, iată definiția nerostită a modului de a face film aplicat de maestru.

Următorul conflict are ca temă o discuție despre muzică, care degenerează într-o polemică ideologică între gustul american și cel francez. „Hendrix e mai bun decât Clapton”, e opinia lui Michael. De această dată, miezul discordiei capătă valențe cultural-ideologice. Francezii care sunt romantici, aici reprezentați de Theo, preferă un stil mai blând, o chitară clasică, cu tehnică perfectă, chitara lui Clapton. Americanii, impulsivi și agresivi (în acea perioadă ne găseam la apogeul războiului din Vietnam) se simt reprezentați de

stilul haotic și electric al lui Hendrix. Cearta dintre eroi pare să dezvolte, mai degrabă, conflictul irevocabil dintre cele două culturi.

Treptat, acest conflict ideologic se adâncește. Mao este, așa cum îl definește Theo, un mare regizor, un om care coordonează mulțimi de oameni, deveniți involuntar actori, conducându-i înspre o revoluție culturală. Pentru tânărul francez, totul se rezumă la film, la modul cum lumea este reprezentată în cinema. Matthew îl contrazice, tot printr-o metaforă cinematografică: toți „actorii” lui Mao au aceeași carte, cântă aceleași melodii, toți sunt, așadar, niște simpli figuranți. Se ajunge astfel la o incredibilă definiție a comunismului: un film bun, pentru a avea succes, are nevoie de actori buni, de personaje principale, pe când comunismul are numai figuranți (adică de oameni de care te poți lipsi oricând). Cu subtilitate, regizorul introduce opoziția dintre capitalism și comunism, în plină confruntare pe străzile Parisului epocii, legând-o direct de teoriile adolescente referitoare la felul cum se realizează un film de artă. În final, sugestia e că eroii sunt doar niște critici, au anumite păreri însă nu le justifică prin fapte.

Muzica este folosită pentru a deschide și închide anumite capitole; unul dintre ele fiind, de exemplu, întâlnirea lui Matthew cu părinții lui Isabelle și Theo. Muzica prezentă în film este o declarație de rebeliune, printre artiști numărându-se Jimmy Hendrix, Janis Joplin, Bob Dylan, toți fiind nonconformiști și militanți, la vremea respectivă, pentru drepturi civile și pentru pace. În acest sens, selecția melodiilor pare să confirme teza tatălui lui Theo, poet de altminteri, că „orice poem este o petiție”: piesele lor sunt petiții pentru libertate și provin din cultura „flower power”, val care a schimbat, în mare parte, mentalitățile și structurile sociale ale lumii vestice. Muzica îl ajută

pe Bertolucci în filmele sale să își exprime mult mai ușor mesajele, iar în acest caz, pe lângă faptul că induce o stare de revoltă, oferă și repere temporale precise. Toate piesele din film sunt compuse înainte de 1968, multe dintre ele chiar în același an. Unii dintre artiștii care se regăsesc prin melodiile lor în film au și concertat la Woodstock, un an mai târziu, gest, rămas legendar, de implicare politică a muzicii.

The Dreamers descrie evoluția eroului, dar și a lumii europene, pe mai multe niveluri: pe de-o parte, revolta de afară, pe de alta, cea a personajelor; dezvoltarea intrigii topește, nu în ultimul rând, evoluția cinematografiei. Filmele clasice folosite prin montaj paralel și discutate de cei trei sunt, în ordine cronologică:

The Cameraman, Buster Keaton (1928)
City Lights, Charles Chaplin (1931)
Queen Christina, Rouben Mampulion (1933)
Freaks, Ted Browning (1932)
Blonde Venus, Joseph von Sternberg (1932)
Scarface, Howard Hawks (1932)
The girl can help it, Frank Tashlin (1956)
Mouchette, Robert Bresson (1966)
Bande à part (1964); *A bout de souffle* (1959), Jean-Luc Godard

Într-o oarecare măsură, acestea evocă o cronologie: filmul mut, apoi, la scurtă vreme, filmul sonor, filmul epic, cel cu gangsteri, apariția panoramicii și a culorii. În ceea ce privește filmele lui J.L. Godard, ele au un loc special, nefăcând parte din această cronologie și fiind definite individual. Discuția referitoare la cei doi actori-regizori mitici, Keaton și Chaplin, are în fond o funcție centrală. Perioada filmului mut este una de glorie, deoarece regizorul era silit să exprime sentimente profunde doar prin imagini: astfel, ele devin filme „cult” și trebuie considerate pietre de temelie.

Pelicula *Queen Christina* e utilizată în jocurile de citate dintre frați și erou. E aleasă secvența în care Greta Garbo, o mare actriță a Hollywood-ului, își ia la revedere de la camera în care a petrecut o noapte cu John Gillbert. Acesta este și momentul de început al poveștii de dragoste dintre Isabelle și Matthew. În același timp, scena face trimitere la cei doi mari actori; mai târziu, în film va apărea și Fred Astaire cu unul dintre dansurile sale celebre. În această stranie antologie, sunt introduse scurte fragmente din filmele marilor clasici. Iată câteva dintre acestea:

Freaks este un film deosebit pentru că a folosit persoane cu maladii genetice și alte tipuri de handicapuri; este un film experimental, care nu respectă frumusețea canonică existentă în celelalte filme. Prin această paralelă, ni se sugerează că inițierea eroului a reușit: de acum încolo și Matthew face parte dintre acești „freaks”, Isa și Theo primindu-l în micul lor joc de mutații: „One of us, one of us”, scandează ei victorioși.

Cu *Blonde Venus* intrăm în lumea musicalurilor, alături de Marlene Dietrich, un alt superstar. Bertolucci folosește vedete care au avut un impact foarte mare asupra spectatorilor și asupra regizorilor, filme și oameni care au creat legendă. Provocarea căreia trebuie să-i facă față Theo (una autoerotică, de altfel) are caracter aproape sacrificial și adâncește cruzimea jocurilor pe carte le inventează fără sfârșit cei doi gemeni.

Scarface e folosit pentru secvența în care un personaj este ucis de gangsteri, iar lumina felinarelor formează o cruce. Ținta, cu caracter simbolic, e aceea de a aduce în cadru gestul răzbunării (cuprins atât în citat, cât și în narațiunea lui Bertolucci).

Pe tot parcursul peliculei suntem martorii unor astfel de descrieri care combină registrul simbolic, metaforele imagistice și citatul. Această provocare

nu e exterioară, nici strict culturală. Ea face parte chiar din materia narațiunii filmice, de vreme ce tot de aici izvorăște și povestea de dragoste care se naște între Matthew și Isa. Tocmai datorită unui asemenea joc de „provocare cinematografică”, ajung cei doi să facă dragoste pentru prima dată, într-un soi de pariu al cruzimii. Imediat după aceea, este folosită celebra melodie a lui Trenet, *La Mer*, trimitere subtilă la libertatea și lipsa de inhibiții pe care ți-o oferă orizontul nelimitat al mării. *The girl can help it*, musical filmat în panoramic color, în vremea când a fost atins apogeul acestei forme, închide mica lecție de istorie. Acum putem să ne îndreptăm atenția în altă parte: pentru prima dată, apare televiziunea, prin știri, noutate, comoditate. E semnalul unei schimbări de atmosferă în claustrarea artistico-erotică, existentă până atunci, la nivel narativ, în film. Televizorul din vitrina magazinului anunță schimbarea, revolta a atins apogeul, este punctul de vârf al celor două povești, cinematografia și revolta de stradă: joncțiunea dintre istorie și personaje a pândit, iminentă, până aproape de final.

Filmele lui Godard ocupă, cum spuneam, un loc special: ele sunt trei la număr, două apar prin secvențe inserate, iar unul își face simțită prezența doar printr-un poster. Numele regizorului este menționat de câteva ori, o dată ca revoluționar, iar a doua oară ca mare regizor. Peliculele lui sunt, neîndoind, o sursă de inspirație pentru realizatorul filmului pe care îl vizionăm. Cele trei filme sunt: *Bande à part*, *A bout de souffle* și *La Chinoise*.

Bande à part: doi hoți pasionați de cinema reușesc să convingă un student la litere să comită un furt. Personajele se aseamănă destul de mult cu cele din *The Dreamers*, fuga acestora prin muzeul Louvre, filmată și montată excepțional, fiind, de fapt, o refacere – dorită de eroi – a celei din filmul lui Godard. Cadrele,

chiar dacă aparțin la două pelicule diferite, una în alb-negru și cealaltă color, se potrivesc perfect, au o tensiune și o incandescentă incomparabile. Mișcarea camerei susține tăietura de montaj a celor două filme aflate în dialog. Actorii sunt poziționați aproape identic, locația este aceeași, întreaga compoziție produce o secvență atipică, dar perfectă. Este, fără îndoială dificil să folosești două filme diferite, aducându-le împreună într-o astfel de manieră, reușind totodată să păstrezi dinamismul și eleganța montajului și a mișcării.

A bout de souffle încalcă anumite reguli cinematografice de până atunci, definind, însă, altele. E povestea unui hoț de mașini care are o aventură cu o tânără fată, vrea să fugă cu ea în Italia, iar tema narativă a filmului este sintetizată chiar prin secvența selectată de Bertolucci ca citat. E tocmai cea care pare să conțină revoluția și libertatea, începutul unei aventuri frumoase, începutul aventurii celor trei. Avem aici, exprimată mai limpede decât în alte momente, o punere în abis a propriei creații, prin intermediul alteia, concepute cu decenii în urmă. Tot ceea ce preia ca citat de la Godard are ca țintă centrul de semnificații al filmului său, motivațiile acestuia și chiar revolta din mai 1968.

La Chinoise, produs în 1967 și prezent printr-un poster în camera lui Theo, e un film în care trei tineri pasionați de comunismul lui Mao vor să provoace o revoltă, punând la cale acte teroriste. Posterul este folosit în semn de omagiu pentru marele maestru, dar și pentru descrierea pasiunii lui Theo pentru Mao și maoism.

Simboluri

Federico Fellini a spus într-un interviu din 1987: „În fabula orientală a ucenicului vrăjitor, cartea înțelepciunii la care a ajuns eroul după o lungă perioadă de asceză este formată din pagini care

sunt, de fapt, oglinzi: adică, mai exact, unica posibilitate de a cunoaște constă în a te cunoaște”.

Bernardo Bertolucci folosește foarte multe cadre în care observăm oglinzi, dar în oglinzile lui Bertolucci vedem mai mult. Dincolo de inhibiție, dincolo de iluzia realității, aceste cadre ne dezvăluie de fiecare dată un nou nivel, un aspect lăuntric al lui Matthew care trebuie schimbat. Cadrele astfel compuse îl au pe Matthew ca personaj reflexiv, el este cel care ocupă spațiul oglinzii, așa cum un portret e încadrat de o ramă. Numai că, în acest spațiu, el este lipsit de inhibiții, ceea ce ni se revelă fiind cealaltă latură a sa, cea care stă ascunsă dincolo de oglindă. În altă secvență, Theo face baie, iar oglinda ne dezvăluie imaginea sa frontală, penisul său, iar în oglinda alăturată o putem vedea pe Isabelle. Astfel de cadre îl îndeamnă pe personajul nostru să se cunoască, să își înțeleagă defectele pentru a le schimba. Doar noi, spectatorii, îi putem vedea a doua personalitate, deoarece el nu se uită niciodată la el în astfel de secvențe. O altă temă abordată mai târziu în fantezia oglinzilor este triumphiul amoros. Când relația lor atinge apogeul, toți trei fac baie împreună și îi putem vedea pe fiecare în oglinda lui, de lângă cadă. Eroii se completează unul pe celălalt: în acest moment, au scăpat de prejudecăți, sunt liberi și împreună.

Oglinda are rolul unui martor obiectiv la evenimentele petrecute în casă, ea vede și cunoaște mai multe decât personajele, ea însăși fiind un personaj-spectator, asemenea nouă. Acest efect este obținut prin unghiuri de filmare obiective și planuri-detaliu. Avem și un cadru subiectiv, atunci când Matthew îi vede pe cei doi frați împreună, goi, în același pat. Spectatorul are senzația că e acolo și îi spionează pe gemeni. De obicei, unghiurile subiective, din perspectiva unui personaj, sunt folosite pentru a ne transpune

în pielea acestuia, pentru a sublinia drama sau bucuria pe care o resimte. În cazul de față, acestea provoacă surpriza și straniețea, poate chiar maladivul.

În scena când Matthew și Isa fac dragoste pentru prima dată, Theo prăjește ouă. E o modalitate de a-și masca frustrarea pentru ceea ce se petrece în cameră: sora lui – iubita și proprietatea lui – face dragoste cu un alt bărbat, datorită deciziei pe care a luat-o chiar el, în timpul jocului crud și... nu în ultimul rând, „cultural”, pe care îl joacă toți trei. Deși nu pare, Isa este virgină: pentru cei doi frați totul este un joc, un film în care ei sunt protagoniștii. O scenă filmată într-o lumină rece, lumină-cheie, producând un contrast puternic între claritate și întuneric, fiindcă aparent există o singură sursă de lumină. Acest ecleraj, accentuat și prin folosirea unui filtru albastru, scoate în evidență cu brutalitate situația stranie în care se află cei trei.

Bertolucci nu este la prima încercare de a se juca cu filtrele de culori pentru a reda o anumită senzație și atmosferă. Un exemplu celebru este *Little Buddha*, unde, pentru a separa capitolele – prezentul de trecut, o ideologie de cealaltă – a folosit filtre precise de culoare: rece (albastru) și caldă (nuanțe de roșu). În secvența la care ne referim, camera este obiectivă, ea doar observă evenimentele: sunt folosite prim-planuri, mai întâi al lui Theo, care îi observă pe cei doi ca pe niște exponate, apoi un prim-plan asupra acestora făcând dragoste. Camera face un travelling pe

corpul celor doi, urmărindu-l pe Theo cum se duce la frigider, ia câteva ouă și le prăjește; din modul de filmare, deducem că dragostea lor nu este importantă, nefiind decât o acțiune la fel de banală precum prăjitul unor ouă. În același timp, această sugestie accentuează tensiunea unghiului subiectiv al lui Theo.

Imagine și montaj

Directorul de imagine al ultimelor trei filme ale lui Bertolucci, inclusiv *The Dreamers*, este Fabio Cianchetti. Cu el regizorul a mai lucrat la *Besieged* și *Ten Minutes Older: The Cello*. Primul film la care au lucrat împreună a fost *12 registri per 12 citta*. Imaginea pe care o avem este una excepțională. Cu toate că a fost produs în 2003, are acea cromatică a imaginii filmelor din anii 60, o textură care ne transpune direct în atmosfera libertină a acelor ani. Susținută și de muzică și de montaj, pelicula în sine ne descrie perioada către care trimite referențial. *The Dreamers* e, în acest sens, aproape un film istoric, realizat cu precizie, prin scenariu, decor și imagine. Comparativ cu alte filme de acest gen, care au o culoare și o calitate contemporană, se păstrează regula temporală mai ales prin imagine. Sunt folosite toate tehnicile cinematografice de filmare: macarua, steady-cam, hand-held, travelling, panning, cameră fixă pe trepied. Cu toate că sunt o mixtură de modele neîntâlnite de obicei într-o singură peliculă, toate se îmbină și se potrivesc perfect.



E cert că au fost folosite toate pentru a crea o atmosferă simbolică cu trimitere indirectă la arta filmului. Ni se propune o lecție de cinema în care întâlnim toate modalitățile de filmare, toate cadrele, toate tipurile de montaj și de lumină. Iată marea realizare a lui Cianchetti: conceperea unei foarte subtile lecții cinematografice, insesizabilă la prima vizionare, dar care, analizată în detaliu, ne ajută să observăm fiecare stil în parte. Mai mult, directorul de imagine a reușit să le combine pe toate într-o manieră foarte naturală. Folosirea imaginilor de arhivă, în contrast cu cele din timpul diegetic, folosirea unei filmări de documentar în antiteză cu perfecțiunea unui cadru tras de pe trepied, toate compun o simbioză perfectă, de invidiat.

Este o conversație tipică filmată „over the shoulder”, camera este „hand held”, cadrul este puțin tremurat, oferind o mică tensiune și transmițând emoția tânărului. Singura diferență este compoziția imaginii: când este filmată Isabelle, ea apare precum o actriță liberă și fără prejudecăți, în schimb Matthew apare ca un băiat american timid și prins în capcană: este filmat după gratii, accentuând iluzia ca este închis. Doar din două cadre, cuplul actor-director de imagine a reușit să descrie caracterul fiecărui personaj în parte, fără dialog sau alt mijloc. O modalitate de dialog cinematografic doar cu ajutorul imaginii, trimițând direct la marii maeștri ai erei mute.



Un alt exemplu poate fi cel al cadrului în care Theo se duce să caute mâncare în gunoiul din atriumul casei lor. Camera are o postură și un stil de spion, avem senzația că este un om care îl pândește cum caută. Apare și balustrada din fier forjat, ca și cum camera de filmat ar fi ochiul unei vecine uimită de această întâmplare. Este un cadru filmat din mână, iar prin montajul sonor este adăugată o piesă a celor de la „The Doors”, care subliniază nepăsarea și lipsa de inhibiție: „dacă nu avem de mâncare căutăm în gunoi”. Este o scenă teribil de puternică și de amuzată. Aceeași modalitate de filmare este utilizată de mai multe ori. Un cadru general cu Theo îmbrăcat, doar în sacou, cu spatele la cameră, pe fundal sonor de muzică rock, o atitudine pur „flower power”, de asemenea realizată doar din decor, mișcarea camerei și jocul actorului.

Folosirea camerei ca personaj nu este o tehnică revoluționară, dar este una des întâlnită în *The Dreamers*; ea încearcă să se transpună în spațiul eroilor. De fapt, scopul unui film bun e să ne ducă timp de 120 de minute în spațiul și în timpul creat de regizor și de directorul de imagine. Una din tehnicile de filmare cel mai des folosite este travelling-ul și urmărirea personajelor, modalitate de a filma care creează fluiditate și continuitate. În același timp, prin urmăriri, spectatorul pășește alături de personaje. Prin montaj, mișcarea camerei este foarte romantică, cuminte și configurează atmosfera pe care dorește să o transmită regizorul. Trackingul ajută la trecerea foarte subtilă dintre planuri, din prim plan în plan mediu și chiar în plan general.

Iată un exemplu: trecerea de la prim-planul lui Matthew – surprinzând uimirea acestuia când vede casa celor doi – la un plan mediu general cu cei trei protagoniști purtând un dialog pe tema aceleiași case; cadrul primar dezvăluie o fracțiune din dialogul ce va urma. Nu este

folosită tăietura de montaj, ceea ce creează continuitate. În tot filmul se încearcă folosirea tăieturii cât mai puțin, pentru a nu rupe firul narativ. Avem aici un procedeu opus tipului de montaj paralel, folosit pentru legătura cu filmele clasice, care au o tăietură foarte brutală, căci legătura este făcută doar din mișcare. În prezentul diegetic, montajul este făcut tot din mișcare, dar de data aceasta este dus un pas mai departe și nu mai este folosită tăietura decât la trecerea dintr-o cameră în alta sau pentru trecerea la altă secvență. Camera încearcă să compenseze lipsa continuității dintre secvențele montate în care apar peliculele clasice. Chiar dacă este folosit un montaj brutal sau un tracking din cameră, fluiditatea filmului este menținută în permanență și nu se recurge la nimic „gratuit”.

Mișcarea reprezintă un leitmotiv, fie că e vorba de mișcarea personajelor, a camerei sau chiar a unei mâini. Aproape orice cadru este conceput dinamic, de multe ori prin combinații imperceptibile: un close up pe Matthew, intersectat de inserții cu tatăl lui Isabelle care își mângâie fiica pe spate, toate unghiurile fiind luate din apropierea camerei. Chiar dacă nu este corectă folosirea unui cadru static precedat de unul în mișcare, aici totul se îmbină foarte ingenios, deoarece cadrul se mișcă foarte fin și tăietura nu deranjează. În alte scene, este folosită mișcarea din compoziție, pentru a face ca trecerea să fie continuă și să nu se observe rup-tura. Cadrele statice sunt destul de puțin, dar sunt folosite pentru a accentua tensiunea celor „handheld”: o combinație utilizată frecvent pe parcursul filmului, antitezele dintre tehnici și compoziții servind la sublinierea unor aspecte ale narațiunii: o stare de spirit, o trăire interioară puternică, sau o schimbare de atitudine notabilă. Atunci când spațiul în care se află personajele este destul de mic și nu permite cadre-ansamblu, regizorul accentuează și apoi sparge această tensiune, for-

țând personajele să iasă afară din casă, pentru a săvârși anumite acțiuni sau pentru a relata evoluția revoluției. Acest procedeu – scenaristic, dar și de imagine – creează, la rândul său, o antiteză între încarcerarea voluntară și libertatea de pe stradă.

Stilul de filmare este liber și foarte fluid, tăietura de montaj este utilizată atent și majoritatea tehnicilor cinematografice sunt folosite pentru a relata o istorie a cinematografului topită în istoria reală, dar și pentru a crea un eseu despre cum se construiește o compoziție filmică.

Concluzie

The Dreamers e, concomitent, un film despre revoluție, despre evoluția personală, despre artă și definirea unui concept estetic referitor la cinematograful. Triumphiul amoros, conceput în stilul anilor 60, este susținut cu muzică, droguri, sex și filosofie despre politică și lumea din care fac parte personajele. Un film istoric deloc obișnuit, care iese în evidență prin stilul în care este conceput, imaginea, decorul, sunetul, toate fac parte din epoca evocată. Realizat în 2003, el se constituie ca un omagiu închinat celor peste o sută de ani de cinema și, în special, atmosferei artistice fierbinți de la sfârșitul anilor 60, anii „Noului Val Francez”. Este o privire nostalgică îndreptată spre trecut, spre o vreme care părea să promită libertatea și în care se putea visa la o schimbare a lumii, cu credință și convingere: anul 1968, este „arhivat” în această istorisire fermecătoare și crudă a lui Bernardo Bertolucci, care este un eseu nedeclarat despre această iluzie. Despre o epocă în care s-au schimbat mentalități, sisteme de valori și, mai presus de toate, o epocă a entuziasmului înflăcărat, cu artiști care voiau să schimbe fața lumii, cu regizori care făceau cinema contrazicând orice reguli, dinamizând cinematograful de pretutindeni și, odată cu el, celelalte arte.

CRISTIAN PASCARIU

Revizitând o capodoperă: *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*

Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb (1964) e comedia neagră a regizorului Stanley Kubrick, scrisă împreună cu Terry Southern pe baza romanului lui Peter George, *Red Alert*. Avem de-a face, de fapt, cu o satiră cruntă și foarte exactă la adresa Războiului Rece și a politicii de descurajare a unui atac nuclear prin instaurarea fricii în „oponent”, practică, în acea perioadă, atât de Statele Unite, cât și de Uniunea Sovietică.

Contextul istorico-politic în care a fost creat *Dr. Strangelove...*, oricât de înspăimântător și de nedorit ar părea astăzi, a fost perfect pentru această capodoperă cinematografică. În a treia decadă a Războiului Rece, la mai puțin de doi ani după ce întreaga națiune americană a fost înspăimântată de potențialul sfârșit al lumii – criza rachetelor cubaneze – acest film a luat cu asalt sălile cinematografelor americane și a adus „sfârșitul lumii” în fața publicului. Considerat de către critici, atât acum, cât și la vremea respectivă, ca unul dintre cele mai bune ale epocii, filmul își datorează probabil parte din succes faptului că, tratând în registru grotesc președinția, întreaga castă militară și retorica acestora cu privire la Războiul Rece, a acționat ca un puternic element de eliberare cathartică pentru o lume ce trăia zi de zi sub spectrul anihilării nucleare. *Dr. Strangelove...* a debutat pe marile ecrane în ianuarie 1964, după ce data inițială a premierei, 12 decembrie 1963, fusese amânată din cauza asasinării președintelui Kennedy, în luna noiembrie a ace-

luiși an. O altă consecință a lansării filmului la o dată atât de apropiată de asasinarea lui Kennedy a fost înlocuirea în post-sincron a cuvântului Dallas, locul asasinării președintelui, cu Vegas, într-una din remarcile maiorului T. J. „King” Kong. Filmul a doborât recordurile de audiență la cinematografele din New York (și nu numai), ajungând unul dintre filmele cu cele mai mari încasări ale aceluși an.

Oricât de departe ar fi lumea contemporană de viziunile lui Kubrick, și chiar dacă ne putem considera destul de norocoși pentru că nu am experimentat pe propria piele frica anihilării nucleare, *Dr. Strangelove...* rămâne la fel de amuzant, pervers și impecabil realizat, reușind să-și păstreze calitățile peste decenii.

Filmul începe printr-un foarte eficient rezumat al situației militare, în acest caz scăpată de sub control, din Statele Unite. Astfel, generalul Jack D. Ripper (interpretat de Sterling Hayden, cu care Kubrick mai lucrase la *The Killing*), comandant al unei baze aeriene, inițiază, într-un moment de nebunie, generată de teama contaminării „fluidelor corporale”, un atac nuclear împotriva Uniunii Sovietice. Generalul, folosindu-se de „Planul R”, o strategie menită să evite imposibilitatea unui răspuns din partea americană în cazul unui atac nuclear ce ar avea ca țintă Washington-ul, ordonă bombardierelor B-52, aflate sub comanda sa, să pătrundă în spațiul aviatic rusesc. De unde, însă, nu mai pot fi rechemate decât cu ajutorul unui cod specific. Lansarea unui atac nuclear e iminentă. Acest „abuz de

autoritate" al generalului reprezintă practic premisa filmului, „plot point one” în dezvoltarea poveștii și permite crearea situației paradoxale pe care se bazează acțiunea. Căpitanul Lionel Mandrake (unul dintre cele trei roluri interpretate de Peter Sellers pe parcursul filmului), ofițer al Aviației Regatului Unit și aghiotantul generalului, realizează că nu a existat un prim atac din partea sovieticilor (necesar pentru implementarea „Planului R”) după ce aude o transmisie de muzică la radio; se confruntă, așadar, cu generalul, încercând să anuleze atacul.

Se trece apoi la unul dintre bombardierele B-52, la bordul căruia întâlnim un echipaj plictisit, care se trezește dintr-odată cu ordin „de plasare” a unui atac nuclear pe teritoriul rusesc. Refuzând inițial să creadă în validitatea ordinului de atac, maiorul T. J. „King” Kong (Slim Pickens) își pregătește apoi echipajul pentru misiunea pe care o au de îndeplinit „pentru patrie”, îmbărbătându-i și promițându-le promovări. Discursul acestuia este juxtapus în film cu disperarea președintelui american și a persoanelor din apropierea sa, care sunt puși în fața situației de a nu mai avea cum să anuleze misiunea. Echipajul inițiază procedura de atac, parte din aceasta implicând închiderea tuturor mijloacelor de comunicare cu avionul, comunicare ce trebuie mai întâi să treacă printr-un dispozitiv de decriptare numit „discriminatorul CRM-114”. Deși este incertă semnificația pe care codul CRM-114 a avut-o pentru Stanley Kubrick, acesta apare în multe dintre filmele sale, în diferite circumstanțe și forme, primul fiind *The Killing* (1956), urmat de *Dr. Strangelove...* (1964), *2001: A Space Odyssey* (1968), *A Clockwork Orange* (1971) și *Eyes Wide Shut* (1999); trebuie menționat însă că apariția din *Dr. Strangelove...* a codului CRM-114 este de departe cea mai evidentă dintre ele.

În acest timp, la Pentagon, întruniți de urgență în *The War Room* (Camera de război) ca urmare a situației create, președintele Merkin Muffley (de asemenea interpretat de Peter Sellers) și consilierii săi discută posibilele alternative de acțiune. În timpul acestor discuții inițiale, comandantul aviației, generalul Buck Turgidson, propune să se acționeze conform indicațiilor pe care le lăsase generalul Ripper și să se inițieze un atac nuclear de amploare împotriva Uniunii Sovietice, care să anihileze mare parte a capacităților nucleare ale acestora. Soluția ar costa America pierderi „neglijabile” pe care le estimează la „doar” 10–20 de milioane de persoane. Dar, spre disperarea lui, președintele Muffey alege calea diplomatică și îl invită pe ambasadorul Rusiei în Camera de război spre a-i prezenta situația și pentru a-l contacta pe premierul sovietic, căruia îi mărturisește întreaga situație („*Dimitri, we have a little problem...*” – Dimitri, avem o mică problemă...).

După discuția cu premierul sovietic, este relevat faptul că și rușii au pus la punct un sistem de anihilare nucleară totală (trimitere directă la cursa frenetică de înarmare nucleară dintre cele două țări și la frica reciprocă în fața prezumtivului avans tehnologic al oponentului. Aflând despre „mașinăria de anihilare” de care dispun rușii, președintele Muffey apelează la sfaturile doctorului Strangelove (cel de-al treilea rol al lui Peter Sellers), un ex-nazist (aluzie transparentă la marele fizician Werner von Braun) care s-a lepădat doar aparent de vechile sale obiceiuri (îl salută pe președinte cu „Heil!” și i se adresează acestuia cu apelativul „Führer”). Dr. Strangelove reprezintă arhetipul omului de știință paranoic și calculat, care pune argumentul științific în fața eticii și a moralei.

Filmul progresează cu atacul forțelor terestre, comandat de președinte, împotriva bazei Burpelson aflată sub con-

ducerea generalului Ripper, atac care degenerează într-o luptă crâncenă, deoarece Ripper își avertizează soldații că inamicii (comuniștii) vor veni deghizați în soldați americani. Secvența a fost filmată cu o cameră *hand-held* (de mână) pentru a transmite impresia de veridicitate și starea de anxietate a unui soldat pe câmpul de luptă. Forțele terestre câștigă bătălia și se infiltrează în baza generalului Ripper, care ulterior se sinucide, astfel că nimeni nu mai poate afla codul de anihilare. Comandantul atacului, colonelul Bat „Guano” (personaj interpretat de Keenan Wynn, al cărui nume s-ar traduce ca „fecale de liliac”) vrea să-l aresteze pe căpitanul Mandrake, pe care îl suspectează că ar fi cauzat o „revoltă a perversilor” (*“mutiny of deviated pervers”*) în baza aeriană. În cele din urmă însă, Mandrake îi va recâștiga încrederea colonelului, care îi permite să comunice președintelui codurile de anulare a misiunii (pe care le-a dedus ca fiind POE, din inițialele sintagmelor *“Peace on Earth”* - Pace pe Pământ și *“Purity of Essence”* - Puriitatea Esenței). În contextul comic-grotesc al filmului, *essence* are înțelesul de spermă, așa cum este explicat într-unul dintre dialogurile dintre generalul Ripper și căpitanul Mandrake.

În această secvență se găsește una dintre cele mai amuzante replici, poate uneori trecută cu vederea, dar care, după părerea mea, are cu atât mai multă relevanță acum, în contextul unei lumi globalizate economic, dezvoltându-se adevărata structură ierarhică a societății americane, dominată în primul rând de marile corporații; replica este spusă de colonelul Bat „Guano” în momentul în care căpitanul Mandrake îi cere să scoată niște monede dintr-un automat de suc: *“... But if you don't get the president of the United States on that phone you know what's gonna happen to you? // What?” // You're gonna have to*

answer to the Coca-Cola Company!” (... „Dar știi ce se va întâmpla cu tine în cazul în care nu vei reuși să iei legătura telefonic cu președintele Statelor Unite? // Ce?! // Va trebui să răspunzi în fața celor de la Compania Coca-Cola”).

Codul POE de anulare a misiunii este transmis bombardierelor și toate, mai puțin cele care au fost deja doborâte de sovietici, se întorc. Sau, cel puțin asta e ceea ce se crede inițial: pentru că, după ce armata rusă nu mai confirmă doborârea a patru avioane, ci doar a trei, se dovedește că B-52-ul de sub comanda maiorului T. J. „King” Kong e în continuare în drum spre misiune și, din cauza unei defecțiuni, nu mai poate fi rechemat. Rolul maiorului T.J. King urma să fie interpretat inițial tot de către Peter Sellers, la insistențele studioului Columbia Pictures. În cele din urmă, din cauză că Sellers nu se simțea prea sigur pe accentul de cowboy și pentru că își fracturase un picior în timpul filmărilor, rolul a fost distribuit lui Slim Pickens, un obișnuit al filmelor western, pe care Kubrick îl cunoscuse în timp ce a lucrat la proiectul *One Eyed Jacks* al lui Marlon Brando. Nemaiavând destul combustibil pentru a ajunge la obiectivul din planul inițial de atac, maiorul T.J. Kong decide atacarea unei „ținte de oportunitate”, dar întâmpină probleme suplimentare în momentul în care trapa de la ușa bombelor nu se deschide, astfel că este nevoit să coboare personal la acestea, sfârșind prin a călări una (într-o manieră foarte falică, în stilul unui rodeo veritabil) spre locul vizat.

Bomba atomică explodează, declanșând mașinăria de anihilare sovietică. Dar nu toate șansele umanității sunt pierdute, așa cum le explică doctorul Strangelove celor din Camera de Război. Un grup restrâns de oameni mai poate supraviețui radiațiilor nucleare, adăpostindu-se în cele mai adânci

puțuri de mină, unde ar putea construi sere și crește animale care să fie ulterior „măcelarite”: „*animals can be bred and slaughtered*”. Un alt element cheie al planului de supraviețuire ar fi crearea unui raport de un bărbat la zece femei, pentru a asigura continuitatea speciei umane; stipulându-se, în același timp, atât faptul că femeile ar trebui să aibă trăsături fizice de natură să stimuleze instinctele reproducătoare ale bărbaților, cât și faptul că toți membrii din conducerea țării ar trebui să se numere printre cei aleși să supraviețuiască.

Această propunere a doctorului Strangelove este o sinteză a temei sexuale din film, în viziunea profund misogină a cohorții de politicieni și militari, sub control paternal total. În film apare o singură femeie, iar rolul acesteia este acela de obiect sexual, singurul rol pe care o femeie îl poate avea într-o lume în care bărbații stau și „joacă poker” cu destinele umanității. De altfel, atât de mult ținea Stanley Kubrick la transmiterea ideii de „mare joc de poker cu destinele omenirii” încât a cerut ca masa rotundă din Camera de Război să fie tapetată cu material verde plușat, de tipul celor care acoperă mesele de joc din cazinouri; deși ea nu e vizibilă direct în filmul alb-negru, regizorul a vrut ca aceasta să-i ajute pe actori în crearea atmosferei necesare. În plan simbolic, eroii nu sunt nimic mai mult decât niște pachete de hormoni sexuali masculini (adolescentini), ale căror jucării se dovedesc a fi prea periculoase pentru a mai putea fi controlate, cu înțelepciune. Drept dovadă peremptorie a acestui consens aiuritor, până și De Sadesky, ambasadorul Rusiei, apreciază propunerea, iar generalul Turgidson exclamă ca e imperativ ca Statele Unite să nu permită crearea unei „diferențe prea mari” în numărul de „puțuri de mină” (*mine-shaft gap*). Filmul se încheie cu scena

în care Dr. Strangelove se ridică din scaunul cu roțile în care zăcuse până atunci cu strigătul victorios: „*Mein Führer! I can WALK!*”, urmată de secvența montajului succesiunilor de explozii nucleare pe acordurile piesei Verei Lynn, „*We'll meet again*” („Ne vom întâlni din nou”).

Principala temă pe care povestea filmului o abordează este cea a satirei la adresa conducătorilor puterilor nucleare ale vremii (S.U.A. și U.R.S.S.) și a politicilor paradoxale pe care aceste state le practicau (și în mare parte le practică încă). Tema secundară a filmului, și poate cea care generează și mai multe momente comice decât prima, este obsesia sexuală a personajelor principale. Sexul este prezent în film pe tot parcursul lui, din secvența de deschidere (în care un bombardier este realimentat din zbor, într-un act de „copulație” între mașinării) și până în ultimele momente (memorabilă fiind secvența în care Slim Pickens stă cu bomba între picioare, îndreptându-se spre un „orgasm” atomic). De altfel, până și „motorul” poveștii filmului, ordinul de atac trimis bombardierelor B-52, care provoacă în cele din urmă sfârșitul lumii, vine tot dintr-o scânteie sexuală: frustrările generalului Ripper provocate de credința sa că rușii i-au contaminat lichidele vitale prin fluorinarea apei, cauzându-i impotență.

Însă nicăieri aluzia sexuală nu e mai evidentă decât în numele personajelor, începând de la Dr. Strangelove (Dr. Dragoste-ciudată/pervertită) cel care dă și numele peliculei. Numele Generalului Jack D. Ripper este preluat de la celebrul criminal în serie, din Londra secolului al XIX-lea, *Jack the Ripper*. La fel se întâmplă și în cazul numelui căpitanului englez Mandrake, al cărui nume este același cu faimoasa plantă afrodisiacă *Mandrake* (mandragora); ambasadorul sovietic poartă numele Alexei de Sadeski, o aluzie clară

la Marchizul de Sade; ambele nume ale președintelui Merkin Muffley fac aluzie la organele genitale feminine (făcându-se astfel și o caracterizare a personajului – slab, vulnerabil în situații critice), *muff* fiind un sinonim pentru zona părului pubian, iar *merkin* reprezentând o perucă pentru părul pubian purtată de prostituatele secolului al XVIII-lea.

Trebuie menționat faptul că, deși marea majoritate a surselor îl consideră pe Terry Southern ca fiind autorul principal al scenariului, iar pe Stanley Kubrick doar co-autor al acestuia, regizorul a declarat într-un interviu dat lui Jeremy Bernstein în 1966 (disponibil în colecția *Stanley Kubrick Rarity Archive*) că prima variantă, care era deja în forma sa de comedie neagră, fusese terminată de către el în momentul în care l-a contactat pe Terry Southern, cu care a lucrat mai apoi timp de șase săptămâni în Anglia la „finisarea” scenariului. După ce a parcurs aproximativ toată literatura de specialitate care trata diferitele teorii pe subiectul unui posibil război nuclear și ale precondițiilor consecințe ale acestuia, Kubrick a început să prelucreze romanul *Red Alert* (1958) al scriitorului englez Peter George, ale cărui drepturi de autor le cumpărase și cu care, într-o primă fază, avea de gând să colaboreze.

„Ideea de a face o «comedie de coșmar» mi-a venit în primele săptămâni de muncă la scenariu. Încercând să-mi imaginez scenele în întregime, am descoperit că trebuia să las la o parte toate chestiunile care erau fie absurde, fie paradoxale pentru ca scenariul să nu devină comic, iar aceste lucruri erau însăși esența problemei.¹” Cum am menționat și mai sus, doar după ce s-a hotărât să transforme filmul într-o comedie neagră Kubrick l-a cooptat în proiect pe Terry

Southern. O parte din scenariu însă poate fi atribuită, pe bună dreptate, și lui Peter Sellers, care a improvisat foarte multe dintre replicile sale, improvisații care au fost scrise apoi în forma finală.

Secvența ultimă, prevăzută inițial, era o imensă bătălie cu plăcinte și frișcă între cei aflați în Camera de Război, pe modelul filmelor mute, simbol al rachelelor ce erau propulsate de la unii la alții. După ce două zile de filmare și mii de plăcinte au fost irosite, Kubrick a considerat că secvența e un eșec și că ar putea împinge filmul înspre un comic gratuit, nedemn de o satiră politică: așa că a renunțat s-o folosească.

Fără îndoială, marea artă a filmului stă în regia acestuia, cum declară de altfel și Woody Allen în documentarul *Stanley Kubrick: A Life in Pictures*. Dar poate la fel de valoroasă pentru istoria cinematografului e și performanța actricească a lui Peter Sellers, care s-a achitat remarcabil de toate cele trei roluri pe care le-a jucat. Mulți sunt de părere că Sellers este cel mai mare actor de comedie al tuturor timpurilor, iar *Dr. Strangelove...* este unul din filmele în care avem ocazia să vedem de ce. Conform criticului de film Alexander Walker, autorul cărții biografice despre Peter Sellers, rolul care i-a fost cel mai ușor acestuia dintre cele trei a fost cel al căpitanului Lionel Mandrake, pentru că nu a trebuit decât să își utilizeze propriile experiențe din vremea celui de-al doilea război mondial, când a luptat în Aviația Regală și își imita des superiorii. Rolul președintelui american Merkin Muffley a fost bazat pe Adlai Stevenson, candidatul partidului democrat la alegerile prezidențiale din 1952 și 1956, ipostază în care Sellers a preluat un impecabil accent american. Deși inițial Sellers l-a interpretat pe Muffley cu simptomele unei puternice răceli, ulterior Kubrick s-a împotrivit acestei

¹ Cf. Macmillan International Dictionary of Films and Filmmakers.

soluții, fiind de părere că diminuează mult din credibilitatea personajului. Pentru doctorul Strangelove (nume tradus din germanul *Merkwürdigliebe*), probabil cea mai „nebunească” interpretare din film, Sellers a improvizat un accent german, imitând maniera de a pronunța a fotografului de origine austriacă Weegee (Arthur Fellig). În plus, a inventat o mână incontrollabilă, care îl salută cu *Heil mein Führer* pe președinte, folosindu-se de una dintre mânușile lui Kubrick, pe care regizorul le utiliza la manipularea reflectoarelor fierbinți de pe platou.

Dr. Strangelove a fost filmat în întregime pe platourile studiourilor Shepperton din Londra, în doar patru locații principale: Camera de Război, interiorul aeronavei B-52, biroul generalului Ripper și camera de motel din scenele cu Buck Turgidson și amanta acestuia; pentru scenele exterioare de luptă s-a folosit curtea studiourilor. Scenograful filmului a fost Ken Adam, cel care a realizat modelul pentru Camera de Război, rămas până azi unul dintre decorurile clasice ale cinematografului mondial. Un fapt amuzant, relevant de către Ken Adams în interviul care l-a acordat pentru documentarul *Stanley Kubrick: A Life in Pictures*, este acela că decorul care conținea interiorul bombardierului B-52 a fost vizitat de către un delegat de la Pentagon, care a declarat că modelul arată exact ca interiorul real al aeronavei, asta chiar dacă cei care l-au construit nu aveau acces la nici un fel de informație „secretă”, pentru că la acea vreme era strict clasificată. Declarația l-a îngrijorat pe Stanley Kubrick, astfel că a ținut ca Adams să îl asigure personal că sursele de documentare pentru decor fuseseră obținute legal și că nu riscau un proces, ori o investigație FBI în acest sens.

Operatorul filmului (realizat în alb-negru) a fost Gilbert Taylor, montajul a fost realizat de către Anthony Harvey împreună cu Stanley Kubrick, muzica originală a fost compusă de Laurie Johnson, iar la fel ca și mare parte a restului echipei, și aceștia erau britanici.

Filmul are patru nominalizări la premiile Oscar, pentru cel mai bun film, cel mai bun regizor, cel mai bun actor (Peter Sellers) și cel mai bun scenariu. Institutul american de film îl clasează pe locul 26 pe lista celor mai bune 100 de filme făcute vreodată, și pe poziția a treia pe lista celor mai bune comedii.

Dr. Strangelove rămâne până astăzi, probabil, cea mai puternică satiră politică oferită de arta filmului, pentru că ne aduce aminte că omenirea are capacitatea, prin nesăbuința cu care tratează forța distructivă a armelor contemporane, să cauzeze un cataclism mondial care să ducă la dispariția civilizației umane. În plus, capodopera lui Kubrick reunește mari talente ale cinematografului așa cum rar ne e dat să vedem pe ecrane.*

ANDREEA BOGDAN

*** Bibliografie**

Filmul documentar *Inside The Making of Doctor Strangelove* (2000, Regia: David Naylor).

Filmul documentar *Stanley Kubrick: A Life in Pictures* (2001, Regia: Jan Harlan).

Filmul documentar *The Art of Stanley Kubrick* (2000, Regia: David Naylor)

<http://www.visual-memory.co.uk/>

Stanley Kubrick interview by Jeremy Bernstein 1966 (Stanley Kubrick Rarity Archive).

http://www.dvdjournal.com/reviews/d/drstrangelove_40ae.shtml

Între două Ziduri: *Hedwig and the Angry Inch* și *Pink Floyd. The Wall*

Două muzicaluri cu secvențe de animație despre faimă, dragoste, război și psihoze („sociale”). Produse la aproape douăzeci de ani distanță unul de celălalt (*The Wall*¹, în 1982 și *Hedwig and the Angry Inch*², în 2001), primul realizat în Marea Britanie, cel de-al doilea în SUA, cele două filme au în centru câte un personaj excepțional, fiecare marcat de un handicap/nevroză. În ambele cazuri, povestea vieții celor doi ne este prezentată pe două axe temporale: prin tehnica flash back-ului, avem copilăria, trecutul, în paralel cu prezentul povestirii.

„Sunt Zidul Berlinului!”³, strigă Hedwig, protagonista, sau mai bine-zis, protagonistul, star rock în devenire, chiar la începutul filmului. Pe scenă, în plină reprezentație, acesta se destăinuie. Așa aflăm că a avut o relație cu Tommy Gnosis, vedetă consacrată pe nedrept. Numele celor doi s-au aflat pe primele pagini ale ziarelor și au constituit subiectul știrilor din cauza scandalului: Hedwig l-a dat în judecată pe fostul său iubit pentru plagiat; Tommy a folosit compozițiile acesteia și tot ce l-a învățat ea, devenind astfel celebru. Hedwig umblă acum pe urma și în umbra fostului său

iubit; când acesta concertează pe câte un stadion, adunând milioane de fani, ea își cântă amarul în bodega din apropiere. „A fost nevoie de un articol ca acesta (și arată un headline „Iubitul transsexual al lui Tommy Gnosis”) pentru a vă atrage atenția. (...) Cum un băiețel efeminat din comunistul Berlin de Est a devenit compozitorul ignorat la nivel internațional, care abia se mai ține pe picioare în fața voastră?”⁴ Femeia manager al trupei pare obosită să-i tot explice că, hărțuindu-l pe Tommy, nu va ajuta procesului intentat; ea o sfătuiește pe artistă să păstreze distanța.

În momentul de față (începutul anilor '90) Hedwig este căsătorită cu un coleg de trupă, transsexual sau travestit, nu știm precis; îl cheamă Yitzhak și dă semne stranii de fetișism atunci când este surprins (în mai multe rânduri) mângâind perucile blonde ale partenerului-parteneriei.

Primul moment de animație „folosește” desene din cel dintâi jurnal al eroului; astfel sunt date detalii privind familia și copilăria lui Hänsel (numele lui adevărat): tatăl său – general american, mama sa – nemțoaică din Berlinul de Est. Aflăm sursa problemelor sale legate de sexualitate de la însuși eroul-narator: începând chiar cu tatăl său, băiatul a fost molestă de multe persoane. Apoi, interpretând „The Origin of Love”, Hedwig își expune viziunea platoniciană asupra

¹ *Pink Floyd. The Wall*, MB, 1982. Regia: Alan Parker. Scenariul: Roger Waters după albumul „The Wall” – Pink Floyd. Director de imagine: Gerald Scarfe. Cu: Bob Geldof, Christine Hargreaves, Eleanor David.

² *Hedwig and the Angry Inch*, SUA, 2001. Scenariul și regia: John Cameron Mitchell. Cu: John Cameron Mitchell, Michael Pitt, Ben Mayer-Goodman, Alberta Watson, Miriam Shor.

³ *I'm the Wall of Berlin*.

⁴ *It took a character assassination piece like this to make you finally pay attention. But now you're interested, huh? Intrigued, even? How did some... slip of a girly-boy from Communist East Berlin become the internationally ignored song stylist barely standing before you?*

condiției umane: toți am fi despărțiți de cealaltă jumătate a noastră, fie că suntem bărbați sau femei. Cântecul de dragoste continuă, în timp ce desenele animate se combină în cadre alternante, iar apoi, pe ecranul împărțit în două, e juxtapusă reprezentarea *live* a formației.

Următoarea replică aparține protagonistului care ne expune, în fapt, tema principală a filmului: „*E clar că trebuie să-mi găsesc jumătatea, dar e această jumătate un el sau o ea? Cum arată această persoană? La fel ca mine? Sau cumva complementară mie?*”⁵, cadrul căzând pe soțul său actual, care doarme întins lângă ea.

Imaginea de pe scenă a eroului nu diferă mult față de cea din spatele scenei; mereu îmbrăcat în haine femeiești, mereu machiat abundant; dar, pe scenă, personalitatea trebuie, evident, exacerbată: o perucă mare, blondă, ce amintește de ilustrațiile femeilor vikinge, machiaj strident, ținute sclipitoare, *glamour*, o atitudine teatrală. Ceea ce face Hedwig pe scenă e întotdeauna mai mult decât interpretare, e o confesiune, o destăinuire personală, fără rezerve, care poate șoca prin sinceritatea limbajului.

Hänsel s-a născut în 1961, anul ridicării zidului berlinez, unul dintre motivele identificării sale cu acea construcție. A fost crescut de mama lui, a cărei filosofie de viață era „Puterea absolută te corupe! Mai bine să fii neputincios”. Imaginile din copilărie se întrepătrund cu scenele alb-negru de arhivă, aducând o notă de realism care lipsea până acum: oameni sărind de la etaj sau aruncându-se în bătaia focurilor soldaților de pază, puși la granița cu Berlinul de Vest; oameni care făceau orice numai să scape de traiul

greu în zona ocupată de sovietici. Dar familia lui Hänsel n-a încercat să treacă în partea cealaltă, mama lui primind un confortabil loc de muncă de la comuniști.

Apartamentul lor era așa de mic, încât mama îl puneă să se joace în cuptor, spune naratorul. Asculta Lou Reed, Iggy Pop, David Bowie, numai pe American Forces Radio. Cânta o melodie pe care și-o amintește și acum; cadrele cu el copil alternează cu cele de acum, aflat în același loc, cu capul în cuptor, fredonând. Scena patetică e întreruptă brusc de mama lui, care azvârle cu o roșie în băiat.

„*Căutarea celeilalte jumătăți ale mele, de partea mea a zidului, s-a dovedit a fi în zadar*”⁶, spune Hedwig într-un moment de slăbiciune... Dar turneul „alături” de Tommy Gnosis continuă. La fel și plonjeul memorial. Prima experiență sexuală consimțită cu un bărbat a avut-o cu sergentul Luther, american de culoare; experiență pe care o asociază cu savurarea unor jeleururi colorate, în formă de urși, pe care i le-a oferit bărbatul. „*Este gustul puterii*”, spune Hänsel, descriind senzațiile gustative nemaîtrăite până atunci; tânărul acceptă pachetul de Gummy Bears și fuge speriat, dar lasă în urmă un „carnagiu multicolor” (referindu-se la jeleururile pierdute pe drum); a doua zi, Hänsel se întoarce, însă, la noul prieten...

„*If you got some sugar for me
Sugar daddy, bring it home.
Whoa, the thrill of control
Like a blitzkrieg on the roll*”,

cântă acum Hedwig, în timp ce dansează și face mișcări obscene printre spectatorii de vârstă a treia, de la „concertul lor” din Miami, de data asta.

⁵ *It is clear that I must find my other half, but is it a he, or a she? What does this person look like? Identical to me? Or somehow complementary?*

⁶ *The search for my other half on my side of The Wall had proved futile.*

Descoperim handicapul eroului în următoarea scenă – flash back: tânărul îi dă mamei sale vestea căsătoriei cu iubitul lui american; aceasta este șansa sa de a evada; mama e dispusă să-l ajute, însă, „ca să fii liber, trebuie să renunți la o parte din tine”⁷. Căsătoria între homosexuali nu este legală, așa că apelează la un doctor pentru o operație de schimbare de sex. Operația nu este tocmai reușită și așa începe coșmarul.

*„My guardian angel fell asleep on the watch
Now all I've got is a Barbie doll crotch
I've got an angry inch.”*

Pe scenă interpretează acum o melodie punk-rock, cu texte sinistre, prea descriptive, directe, care stârnesc dezgustul și revolta bătrânelor din public.

Înapoi în 1988, anul următor operației, Hänsel părăsește Berlinul pentru America, sub numele de Hedwig (numele mamei), alături de soțul său, care, la scurtă vreme, îl părăsește pentru un tinerel. Între timp, Zidul Berlinului e dărâmat.

„Sunt Zidul Berlinului!” reia Hedwig declarația de la începutul filmului.

O nouă șansă se ivește când apare Muzica; formația pe care și-o întemeiază îi dă o nouă viață: Farrah Fawcett, Cher, Tina Turner, toate la un loc, cu mișcările lui Janis Joplin – aceasta este noua identitate botezată Hedwig și cântând:

*„ Suddenly I'm this punk rock star
Of stage and screen
And I ain't never
I'm never turning back.”*

Scenele care au loc în prezentul filmic sunt marcate prin afișarea localității în care are loc fiecare show și, de regulă, încep direct cu interpretarea lor live. În Providence, Hedwig vrea să ajungă la

Tommy cu orice preț, dar sfârșește prin a fi luat pe sus de gărzile de corp ale acestuia. Se îmbată de supărare și, povestind fanilor, îi face o scurtă descriere lui Tommy, portretizându-l ca pe un adolescent tipic, teribilist, care se vrea dur și visează să devină vedetă rock, dar nu lipsește duminica de la biserică. O scenă comică e cea în care tânărul, prezent la un spectacol de-al cântărețului, îi aruncă un prosop ca să se șteargă. Astfel primește Tommy semnul „divin”: recăpătând prosopul pe care au rămas urmele de machiaj ale lui Hedwig, întocmai ca pe giulgiul cu figura lui Iisus imprimată. Cei doi ajung să se iubească, după ce Hedwig îi predă adolescentului istoria rockului, îl învață să cânte (după metoda lui, cu capul în cuptor) și-i inventează numele de scenă Tommy Gnosis (termenul grecesc pentru „cunoaștere”). Dar idila ia sfârșit, deoarece tânărul nu poate iubi „partea din față”⁸ a lui Hedwig.

Înapoi în prezentul narativ, cântărețul e părăsit de soțul său și de formație. Rămas fără bani, e silit să se prostitueze; ajunge astfel în mașina lui Tommy și lucrurile par să își găsească o rezolvare fericită, până când se ciocnesc de un camion. În fața presei, tânăra vedetă nu recunoaște că-l cunoștea pe Hedwig, însă scandalul iscat e suficient ca să-l aducă în lumina reflectoarelor pe acesta din urmă. Hedwig se reunește cu trupa sa, realizându-se astfel circularitatea firului acțiunii.

Pe scenă, artistul apucă o chitară cu care „distruge” toate momentele în care a fost „atins”. Își dă jos peruca, rupe rochia de pe el și-și stoarce pe piept roșiile cu care își umplea sutienul. Scena psihedelică a

⁸ Hedwig: *You are such a sissy! What are you afraid of, huh? What are you afraid of? What!?*

Tommy: *I love you, I love you!*

Hedwig: *Then love the front of me, honey!*

⁷ *To be free, one must give up a little part of oneself.*

„renașterii” lui, ca vedetă, dar și ca persoană, inclusiv ca identitate sexuală, în lumina pâlpâitoare a stroboscopului, se încheie. Pentru câteva minute, Hedwig și Tommy sunt readuși la un loc prin muzică – o melodie pe care cel din urmă o interpretează de data asta în fața unei săli goale. După care Tommy părăsește scena.

Hedwig rămâne cu soțul său și formația lor, alături de care se simte împlinit, cu care formează un întreg; a renăscut. Finalul e realizat prin panoramarea unei străduțe întunecate, pe care artistul, gol complet, înaintea pierzându-se în noapte.

Punctul de pornire al protagonistului din *The Wall* este plasat spațial tot în Europa, de data aceasta în Marea Britanie, pentru ca apoi acțiunea să se mute în SUA. Salvarea lui Hedwig, șansa de a o lua de la început este posibilă doar datorită imigrării ei în această țară. În schimb, în cazul lui Pink, America devine catalizatorul crizei sale, aici, nevoia de claustrare devine și mai acută.

Acțiunea în filmul acesta are loc cu probabil zece sau cincisprezece ani în urma celei din *Hedwig and the Angry Inch*. Însă, alternanța celor două cadre temporale se face, cum spuneam, ca și în filmul discutat anterior, prin tehnica flash back-urilor.

1944: plasarea temporală se face mai întâi printr-o melodie specifică vremii respective, singura, de altfel, care nu aparține albumului *The Wall*. Melodia, în prezentul diegetic, pare să-i trezească protagonistului amintiri; apoi urmează explicațiile date în textul celei dintâi piese Pink Floyd din film.

Revenirea la momentul povestirii nu se face pentru mult timp. Nenumărați tineri sunt supuși la acte de violență și apoi arestați de către poliție. Scene cumplite, cu adolescenți bătuți, trântiți la pământ, alternează cu scene din cel de-al doilea Război Mondial – imagini șocante cu

soldați zăcând în noroi și bălți de sânge în tranșee. Aceasta este o primă metaforă.

Dictatorul ne este deja prezentat, ținând un discurs de la balconul lui, în fața unor tineri absorbiți de cuvintele sale despre confuzie și aparențe înșelătoare. Pe câmpul de luptă, au loc explozii, bombardamente și moartea unui soldat, despre care aflăm mai târziu că este tatăl protagonistului.

Și aici, ca și în „Hedwig...”, războiul are o influență enormă asupra copilului, fiind un aspect care îi atinge și îi transformă în mod direct pe părinți. În ambele filme, figurii paterne i se atribuie un grad militar, însă figura maternă apare investită cu căldură sufletească și înțelegere umană doar în filmul britanic, pe când în cel american e puternic caricaturizată.

„Tata a zburat peste ocean / Lăsând doar o amintire / O poză în albumul de familie / Tată, ce altceva mi-ai lăsat? / (...) / La urma urmei totul a fost o cărămidă din zid”⁹ – o primă trimitere la zidul din viața protagonistului.

Singur acasă, băiețelul își pregătește de mâncare, după care începe să caute prin sertarele tatălui său; găsește uniformă militară a acestuia, pe care, evident, o îmbracă. Dar și niște gloanțe. Crescut de mic fără tată, copilul pare să se fi maturizat înainte de vreme. Portretul său este mai tragic decât cel al lui Hänsel (Hedwig, copilul) negăsindu-se loc de umor sau ironie în ceea ce-l privește. E, desigur, atât opțiunea lui Alan Parker cât și, firește, a lui Waters. Hedwig cel mic cânta cu capul în cuptor, iar mama

⁹ *Daddy's flown across the ocean
Leaving just a memory
A snap shot in the family album
Daddy what else did you leave for me? (...)
All in all it was all just a brick in the wall.*

lui azvârlea cu roșii în el; băiatul din „The Wall”, despre care nu știm încă prea multe, se joacă singur în parc, nu se poate da în leagăn pentru că nu are cine să-l ajute și prinde de mână alți tați, care-și plimbă copiii, ca să cunoască și el senzația de protecție.

Ca prim moment de animație satirică, transformată dintr-o secvență filmată, avem – în atmosfera sumbră, definitorie pentru întregul film – apariția/nașterea vulturului metalic ce aduce foarte bine cu vulturul din emblema nazistă; acesta iese dintr-un porumbel alb, pe care-l despică în aer și-și continuă zborul pe cerul plumburiu, ca apoi să-și înfigă ghearele, sfâșiind o bucată din pământul Londrei (Tower Bridge fiind un element ușor recognoscibil în această secvență). Lasă în urmă o baltă de sânge...

*„Did you see the frightened ones?
Did you hear the falling bombs?”*

...iar niște creaturi ciudate, cu măști de gaze în loc de cap, pe un corp uman întunecat și scheletic, se ascund în întuneric, ferindu-se de bombe și flăcări, în timp ce cerul e invadat de avioane care iau forma tot mai clară a unor cruci.

*„Goodbye blue sky
Goodbye blue sky”*

Desenele, realizate de Gerald Scarfe, sunt în stilul expresionist cel mai pur; un exemplu mai clar fiind personificarea zidului prin figura care iese țipând din el, ce trimite nemijlocit la pictura lui Edvard Munch, *Strigătul*.

Frustrările și nevrozele copilului sunt provocate, însă, de școală:

*„When we grew up and went to school
There were certain teachers who would
Hurt the children any way they could”*

Bățjocura la care e supus, teroarea pe care i-o provoca profesorul – ținut acasă sub papuc de nevastă și venind la școală

pentru a se răzbuna pe cei care n-au nici o vină – dezvoltă în mintea copilului un univers coșmaresc. Copii cu figuri identice, deformate grotesc, îmbrăcați în uniformă impusă, sunt transportați în trenuri de marfă, ca deținuții spre lagărele de concentrare naziste. De pe banda rulantă, sunt azvârliți cu toții în uriașa mașină de tocat, imagine devenită deja celebră.

*„Dacă nu mănânci carnea nu primești
budincă!”¹⁰*

E normal ca, în aceste condiții, cea mai aprigă dorință a unui copil să fie distrugerea instituției școlii (și a societății bolnave care atentează la sănătatea sa), ca el să vrea să dărâme, să dea foc, să provoace anarhie; ca urmare, clasicile versuri ale culturii rock:

*„We don't need no education
We don't need no thought control
No dark sarcasm in the classroom
Teachers leave the kids alone”*

După acest moment de eliberare, în care vedem copiii devastând o clădire de școală, revenim în real, în prezentul povestirii. Trezit de soneria telefonului din coșmarul la care am fost și noi martori, Pink – celebru rocker (aflat, deci, într-o etapă diferită față de cea a lui Hedwig) se confruntă cu un alt fel de probleme, care se vor corela mereu cu cele vechi, cu psihozele copilăriei.

*„ Mother do you think they'll like the
song?”*

„Mother should I run for president?”

sunt doar câteva întrebări care-l frământă pe Pink, iar „consolarea” din partea mamei nu întârzie să apară în mintea artistului:

*„Hush now baby don't you cry
Mama's gonna make all of your
Nightmares come true...”*

¹⁰ *If you don't eat your meat, you can't have any pudding!*

*„Mother do think she's dangerous to me?
Mother will she tear your little boy apart?
Oooh aah, mother will she break my
heart?”*

Pe parcursul acestui text (al melodiei *Mother*) vedem cum a luat sfârșit relația în care băiețelul, acum devenit adult, își ratează propria căsnicie. Urmează un puternic moment animat, poate chiar cel mai reușit dintre toate: o „deflorare” transpusă în lumea vegetală. Două flori, sugerând organele sexuale bărbătești și femeiești, se unduiesc într-un joc al seducției, atingându-se și împletindu-se, ca apoi, din senin, să aibă loc o penetrare violentă, un adevărat carnagiu. Florile se transformă când în plante carnivore, revenind apoi la înfățișarea inițială, când în adevărați monștri: iau forma unor corpuri umane, apoi a unor arme de foc și sârme ghimpate, care întăresc zidul ce începe să se ridice tot mai mare, să separe lumile între ele.

*„How shall I fill the final places
How shall I complete the wall?”*

Fără un schimb de replici propriu-zis, filmul muzical își construiește intriga plecând de la povestea spusă de cântecele formației Pink Floyd. Nu există dialog, nici între Pink și tânăra groupie pe care o aduce în camera lui de hotel și în fața căreia izbucnește într-o criză de nebunie, rămasă celebră. Cântărețul distruge tot ce-i cade sub mână, de la mobilă la instrumente muzicale, moment pe care regizorul îl compune în slow motion. Rămas singur, Pink își taie venele, imaginându-și partidele de amor dintre fosta lui nevastă și noul ei iubit – militant pentru pace. Femeia, ilustrată și acum prin planta carnivoră, se metamorfozează din nou, transformându-se mai întâi în șarpe, apoi în călugăriță – insecta care-și devorează masculul

în timpul actului de împerechere; ea ajunge să personifice agresivitatea, moartea violentă. Cântărețul distruge cu o chitară televizorul în fața căruia a stat ținut în ultimele scene. De ce? Vrea să renunțe la claustrare și s-o ia de la capăt?

*„Goodbye cruel world
I'm leaving you today”*

...și Pink se izbește de zid și scobește printre cărămizi, încercând să iasă și ajungând să strige disperat: *„E cineva acolo?”*

O panoramă asupra camerei de hotel ne permite să-l vedem pe Pink înșirând pe jos pastile, resturi de mâncare, cutii de Coca Cola și de Marlboro, gunoaie, sticle și chitare, mai mult sau mai puțin funcționale. Își reia locul în fotoliu, butonând telecomanda, și pătrunde din nou în lumea coșmarurilor și a amintirilor.

Atunci, spărgând ușa, intră managerul și echipa și-i acordă primul ajutor artistului, care zace inert. Un moment nu tocmai original este scena tipică a tunelului, în care bolnavul, aproape inconștient, se vede trecând de partea cealaltă. Scena e dusă în coșmaresc: corpul lui Pink se deformează, se descompune văzând cu ochii, pierzându-și înfățișarea umană... într-un amestec oniric pe muchea grotescului.

Dictatorul neo-nazist pe care l-am cunoscut la începutul filmului este readus în scenă; aflăm că este cealaltă personalitate a cântărețului: *„Pink nu se simte bine, a rămas la hotel, așa că ne-au trimis pe noi ca formație surogat”*¹¹. Acesta – având înfățișarea, ușor modernizată, a lui Hitler – își ține „spectacolul” în fața miilor de admiratori pe care-i salută prin încrucișarea brațelor. Semnul distinctiv, echivalentul

¹¹ *Pink isn't well he stayed back at the hotel
And they sent us along as a surrogate band.*

zvasticiii, este imaginea a două ciocane încrucișate; apoi, dictatorul își ține tipicul discurs care atinge cât mai multe forme de discriminare:

*„Are there any queers in the theatre
tonight
Get 'em up against the wall
That one looks Jewish
And that one's a coon
Who let all this riff raff into the room
There's one smoking a joint and
Another with spots
If I had my way I'd have all of you shot”*

„Carnavalul” continuă; conducătorul iese în stradă și defilează în fruntea trupelor de skin-heads, producând spaimă; oamenii se încuie în casele lor. Din această secvență se trece în scena animată a defilării ciocanelor, un laitmotiv de mare impact al filmului. „STOP!” strigă în culmea disperării Pink, în timp ce șade pe jos, într-o toaletă publică, fredonând ceva în surdina și răcorindu-se din când în când cu apa din closet.

Punctul culminant îl reprezintă procesul la care e supus artistul, ajuns în culmea nebuniei... Profesorul din copilărie, mama cicălitoare, fosta soție revin în cele mai groțesti înfățișări pentru a depune plângere împotriva lui Pink. „*Crazy toys in the attic he is crazy*”, cântă corul de jurați, totul având ca fundal sonor o melodie simfonică, purtând o evidentă amprentă carnavalescă. Pink ajunge să strige: „*There must have been a door there in the wall when I came in*”, dovedind că, în confuzia sa agonică, există totuși dorința de salvare. Judecătorul – un vierme uriaș, dezgustător și dezgustat la rândul său – dă sentința, una dintre cele mai dure: Pink trebuie să dărâme zidul, să dea piept cu societatea, cu semenii:

*„In all my years of judging
I have never heard before of
Some one more deserving
The full penalty of law
The way you made them suffer
Your exquisite wife and mother
Fills me with an urge to defecate
But my friend you have revealed your
deepest fear
I sentence you to be exposed before your
peers
Tear down the wall.”*

După un slide-show rapid de flash back-uri, urmează un moment de liniște în care vedem doar zidul de piatră, cenușiu și rece... Urmează apoi urletul sfâșietor al lui Pink și zidul explodează. Criza a fost, probabil, depășită, dar regizorul păstrează ambiguitatea, sugerând că salvarea eroului e posibilă doar prin moarte.

Cele două filme, muzicaluri complexe, cu sonorități atât de diferite, aduc în centrul lor de semnificație zidul, construcție de piatră, a cărei încărcătură simbolică a fost deja pusă în evidență de antropologi, istorici și psihanalisti. Adresându-se unor generații diferite de spectatori împătimiți de muzica rock, filmele comunică, totuși, dincolo de timp, atât la nivel formal (recursul la ample pasaje de desen animat, de exemplu), cât și la nivel simbolic.

CRISTIANA KERESTESZ

Closer than you think...

Făcând abstracție de echivalentul românesc sub care a fost difuzată adaptarea cinematografică a piesei lui Patrick Marber (*Ispita*), titlul original (*Closer*) sugerează apropierea sau încercarea de apropiere a oamenilor; nu doar la începutul unei relații, fie ea de natură romantică sau pur socială, ci chiar în miezul acesteia, la mult timp după ce barierele protactice au fost depășite. Dar cât de departe este dispus să meargă individul într-un astfel de context total instabil? Cât de mult se poate pune pe sine însuși în palma sa, ca să se apropie de ochii celuilalt fără teamă? Cât de mult este dispus, la rândul lui, să vadă? Imprevizibilul sabotează inevitabil răspunsul, din moment ce fiecare este, alternativ sau în același timp, cel care se expune și, respectiv, cel care trebuie să vadă. Totul se desfășoară pe un teren nesigur, apropierea devenind pur și simplu o chestiune de configurație emoțională individuală, raportată la alegerea fiecăruia.

Într-o astfel de echilibristică a îndrăznelii sunt angajate personajele din *Closer*, film regizat de Mike Nichols, după scenariul adaptat de Patrick Marber, pornind de la propria sa piesă de teatru. Filmul este, cu siguranță, o surpriză plăcută atât pentru iubitorii de teatru, cât și pentru cinefili, întrucât scenariul păstrează caracterul de „artă vulgară” al teatrului – cu accent pe derivarea cuvântului din latinescul *vulgus* (popor). Este explorată latura profund umană, în timp ce subiectul filmului este bine punctat de sondări provocatoare ale emoționalului. Acestea se resimt în numeroase scene bogate în dialoguri de un cinism – și totodată de o simplitate – surprinzătoare, care lasă interlocutorul fără drept de replică.

Filmul începe, încă din timpul genericului, cu vocea solitară a irlandezului Damien Rice, cântând melodia *The Blower's Daughter*, ale cărei versuri se potrivesc perfect cu scena de debut: „I can't take my eyes off of you...”. E o scenă a privirilor dintre Dan (Jude Law) și cea care își ia numele de Alice (Natalie Portman). Privirile celor doi se întâlnesc nu dintr-o mare de oameni, ci din două, două mulțimi care se apropie de semaforul unei străzi londoneze pentru a se intersecta undeva, la mijlocul acesteia. Există aici o ciudată potrivire a contrastelor, nu numai a aparențelor fizice, ci în special a energiei pe care fiecare o degajă. Îmbrăcat în costumul lui de serviciu, cu pardesiu lung și servieta în mână, Dan o privește lung, de la distanță, pe sub ochelari. Zâmbind ușor sceptic, bănuitor, dar fără să clipească, pare să se întrebe undeva, adânc, în sinea lui: „Ce-ar fi dacă...?” Ea se apropie în pas ușor, ștregăresc, ca și cum ar călca pe nori, cu privirea transparentă, părul roșu aprins și tunsoare băiețoasă: o făptură venită parcă dintr-o cu totul altă lume. Ritmul aproape feeric al cadenței legănate pe care se deplasează cei doi unul spre celălalt, pe muzica lui Rice, este spart de puternicul impact al unei mașini care o lovește pe ea în plină stradă. Britanicul, simțitor, este obligat astfel să se desprindă din lumea viselor și să acționeze *hic et hunc*, după cum o cere realitatea: o duce, așadar, la spital.

Urmează o plimbare neplănită în parcul cu plăci memoriale ale diversilor eroi locali – *People who died saving the lives of others*. Abia la final vom avea surpriza de a constata că de aici își alege eroina noastră numele de *Alice Ayres*. În autobuz,

conversația cordială dezvăluie identitatea fiecăruia: el – britanic get-beget, scriitor de necrologuri, desemnat cu statutul umil pe care îl are; ea – o foarte tânără newyorkeză, dansatoare de striptease, venită la Londra „în interes profesional”. Remarcabilă în această scenă este naturalețea cu care Alice reușește să transforme ceea ce a debutat ca o conversație superficială într-un moment merit să-i apropie inevitabil și irecuperabil unul de celălalt.

Un an mai târziu, cei doi locuiesc deja împreună, iar Dan a scris un roman în curs de lansare, bazat pe povestea lor. Detaliile reies din conversația dintre Dan și Anna – personaj interpretat de Julia Roberts, fotograf profesionist, întruchipare a maturității și a fermității feminine. În timp ce pozează pentru coperta romanului său, Dan încearcă o apropiere pe cât de stângace, pe atât de inexplicabilă față de Anna. Aproape reușește un sărut șovăielnic ce vine ca o victorie, într-adevăr vremelnică, după un șir de replici seci și tăioase din partea ei. Acordurile unei arii stridente din *Così Fan Tute* de Mozart încununează momentul de falsă glorie: Alice, cu care eroul avea întâlnire, își face apariția și, deși nu îi surprinde asupra faptului, simte inexplicabil că s-a petrecut ceva. Îl expediază pe Dan din studio, foarte diplomatic, sub pretextul că vrea ca Anna să îi facă și ei portretul, fără ca el să fie de față. O atacă pe rivala sa, valorificându-și inocența nedisimulată, pe care o transformă aproape fără vorbe în transparență rece și intransigentă. Dezarmată, „doamna fotograf” nu poate decât să înghită în sec și să execute ordinul când Alice îi poruncește printre lacrimi: „Fă-mi odată nenorocita aia de poză!”. Dan nu știe, desigur, nimic.

Ca un soi de răzbunare puerilă pentru refuzul net al Annei, Dan poartă o conversație deocheată pe chat, folosindu-i acesteia numele și fantazând erotic sub

identitatea unei femei. Partenerul necunoscut e medicul dermatolog Larry. *Doctor Larry și Anna* cea virtuală stabilesc o întâlnire la Delfinariu, loc preferat de artistă pentru a fotografia străinii. Astfel, printr-o conjunctură (ne)favorabilă a destinului, într-o scenă care îmbină grotescul cu uluirea, Anna (cea adevărată) și Larry ajung să se cunoască. Depășind momentul penibil de început, între cei doi se naște o legătură care transformă triunghiul amoros *Alice-Dan-Anna* în... patru-later. Această schemă a iubirilor capătă încă un punct de sprijin și devine *Alice-Dan-Anna-Larry*, iar „structura” ei face ca aproape orice combinație să fie posibilă.

Un an mai târziu, la expoziția foto a Annei, ea este deja căsătorită cu Larry, iar la eveniment participă și Dan, însoțit de Alice. Cadrul expoziției este construit remarcabil; totul vorbește, inclusiv decorul: gri, neutru, auster, o sală rece, cufundată în semiîntuneric, luminate fiind doar panourile cu fotografiile mărite la dimensiuni maxime. Decorul transmite o ostilitate mascată de rafinament și finețe artificială, atribute ce caracterizează așa-zisa „lume a artei”, o lume în care Alice nu se integrează – nu vrea să se integreze – deși este unul dintre „chipurile” expuse este chiar al ei. E chiar scârbită de acest mediu superficial și pe care îl denunță într-una din replicile pe care i le dă lui Larry: “*It's a lie. Just a bunch of sad people photographed beautifully... And everybody loves a big, fat lie!*” Domină încă o dată dinamica dialogului, de această dată între Larry și Alice, doctorul arătându-se profund impresionat de franchețea și răceala dansatoarei de striptease.

Încărcătura erotică se simte foarte clar, într-un cadru filmat totuși standard, dar care dă senzația de *slow motion* datorită felului în care se apropie cele două personaje; în același timp, muzica din fundal, în crescendo, alimentează suspansul mo-

mentului: fascinat, Larry o atinge pe Alice pe gât, fiindu-i imposibil să-și ia ochii de la ea; la rândul său, Alice îi face jocul, lăsând capul într-o parte pentru a fi mângâiată, dar păstrează aceeași privire sfidătoare. În mod subtil, scena amintește de cea a sărutului dintre Anna și Dan din studio. Magia momentului este întreruptă de retragerea lui Larry și de expresia de silă și dezolare de pe chipul lui Alice. În paralel, de cealaltă parte a sălii, are loc o discuție între Anna și Dan, care amintește din nou de cea din studio, el fiind la fel de insistent, iar ea la fel de expeditivă. După ce o conduce pe Alice la taxi, Dan se întoarce la Anna pentru o ultimă pledoarie, care se dovedește eficientă, având repercusiuni în viitorul foarte apropiat.

Un alt an mai târziu – evident urmând structura secvențială a piesei – intervin schimbări majore în dinamica relațiilor. Întors acasă după o conferință medicală de câteva zile, Larry află că Anna îl înșelase timp de un an cu Dan. Cearta inevitabilă care urmează se desfășoară într-un ritm amețitor, într-o atmosferă de proces penal, asemeni unei pledoarii a procurorului contra inculpatului. Întrebările lui Larry o lovesc ca fulgerele pe acuzată, care nici măcar nu încearcă să se apere. Anna, care până în acest moment era mereu stăpână pe situație, este acum vulnerabilă, încasând ca un sac de box loviturile verbale ale lui Larry. Dacă până în acest moment oscila între cei doi bărbați total diferiți, ea îl alege acum pe aparent sensibilul și romanticul Dan. Acesta răspunde nevoii sale de afecțiune și tandrețe, spre deosebire de brutalul Larry, care își însușește totul ca și cum ar fi dreptul lui natural. Aceeași situație cu caracter confesiv are loc și pe latura opusă a „patrulerului”. Ajuns acasă epuizat, parcă după un drum lung și obositor –întorcându-se de fapt de la Anna – Dan îi mărturisește și el lui Alice

relația cu „cealaltă”. Alice, pentru care dragostea e simplă (cu sentințe solide, de genul: *“You don't leave someone you still love”*) nu poate înțelege decizia lui Dan. Ea primește vestea ca pe ceva inuman, un lucru care pur și simplu „nu se face”, întrebându-l la modul cel mai sincer și nevinovat: *“How? How do you do this to someone?”* Oprindu-se din plâns și creând o atmosferă momentan reconciliantă, Alice îl părăsește, în timp ce-l trimite să facă o ceai. Când se întoarce din bucătărie, Dan găsește doar ușa apartamentului deschisă și o liniște de mormânt. Alice iese din viața lui, fără zgomot, fără dramă.

În secțiunea temporală următoare, fronturile se schimbă din nou. Anna și Dan se bucură de victoria obținerii actelor de divorț semnate de Larry. Dar acesta din urmă, știind că, după cum *“everybody loves a big, fat lie”*, tot așa *“everybody loves a nice mercy fuck”*, îi ceruse Annei ca preț pentru valoroasa semnătură o partidă de „sex de caritate”. Ea, neavând încotro, acceptă. Dan își dă seama, îi cere socoteală, dar Anna nu reușește să-l convingă de lipsa de semnificație a faptului (împlinit). Astfel, ceea ce Dan confundase cu sentimentul de iubire, dispare din el, sub privirea neputincioasă a celei care s-a sacrificat degeaba.

În diagonala cvartetului, se recom-pune un soi de imagine parodică a cuplului Dan-Anna, prin singura combinație încă nevalorificată, Larry-Alice. Larry o găsește pe Alice într-un club de striptease și nu pierde ocazia de a o aborda direct. Șocul e evident, Alice pare cu totul alta. Rămăși singuri în camera privată, dezvoltă clasicul joc de-a șoarecele și pisica. Alice își face numărul cum știe ea mai bine, spre încântarea clientului, dar nu îi dă voie să o atingă. Încercând să o convingă în stilul lui brutal, Larry o bombardează cu întrebări menite să o intimideze. Alice însă nu cedează și îi răspunde

zâmbind calm, prin replici ambigue, cu subînțelesuri: *“Lying is the most fun a girl can have without taking her clothes off; but it's better if you do”*. Nu reușește să scoată nici un răspuns sincer de la ea, decât atunci când îi cere numele adevărat. Alice îi răspunde scurt și sincer *“Jane”*: numai că el nu o crede și o plătește în repetate rânduri pentru adevăr, ea răspunzând de fiecare dată cu același *“Jane... Thank You... still Jane”*. Sătul de acest joc frustrant, Larry îi poruncește să-i satisfacă „plăcerea vizuală” printr-un gest ușor exagerat, în care violența verbală și tensiunea psihică ating apogeul. Astfel, două persoane care nu mai au practic nimic de pierdut, se folosesc una de cealaltă în mod aberant, pentru a se elibera de frustrări sau pur și simplu din răzbunare deviată. Combinația dintre cei doi se dovedește a fi cea mai acidă din tot filmul, atât ca semnificație, cât și în compoziția de imagine și regizorală.

Următorul episod aduce în prim-plan un Dan singur, distrus, plouat și al nimănui care, în disperare de cauză, o revendică pe Anna, știind că aceasta se împăcase între timp cu Larry. Doctorul însă refuză vehement, ba chiar îi râde în nas lui Dan, sfătuiindu-l însă să se întoarcă la Alice. Îi dă chiar și adresa unde o găsește, nu înainte însă de a-i sugera că s-a culcat cu ea.

Actul final îi reunește pe Dan și Alice, într-o cameră de hotel, aproape fericiți și (re)îndrăgostiți unul de celălalt, într-un moment de bilanț al relației. Dan vrea să știe de la Alice dacă s-a culcat cu Larry, ea asigurându-l că nu s-a întâmplat nimic între ei. Tensionat, repetând aberanta curiozitate morbidă a doctorului din scena de la barul de striptease, Dan refuză răspunsul și insistă să audă unul „sincer”. Situația se răstoarnă în clipa în care Dan îi spune ce știe de la Larry: liniștea și armonia din debutul actului se

evaporă, orgoliile se dovedesc a demola ucigător ceea ce aparent era iubire pasională, măștile cad. În focul discuției, Alice îl scuipă în față pe Dan, care își pierde cumpătul și o lovește, punând astfel punct evoluției furtunoase a relațiilor din cadrul „patrulaterului amoros”.

Totul regresează din acest moment spre început, personajele regăsindu-se în banalul cotidian de dinaintea declanșării acțiunii. Anna - redevenită conștiință-slugă în comoditatea căsniciei cu „doctor Larry”; Dan - la fel de singur, cu același palton și servietă, se plimbă prin același parc al Londrei ploioase de la început și zărește printre plăcile comemorative numele de *Alice Ayres* cu anul decesului. Unghiul privirii sale coincide în sfârșit cu „unghiul subiectiv” al narațiunii cinematografice. În același timp, „Miss Jones” - adică „Alice”, reîntoarșă la identitatea inițială de Jane Jones - se plimbă pe străzile însoritului New York, mai ispititoare ca niciodată, o prezență la fel de diafană, care poate atrage oricând noi victime. Aceeași melodie a lui Damien Rice încheie filmul în mod simetric, dictând ritmul pașilor „ispitei”.

Un film cu oameni despre oameni în adevăratul sens al cuvântului, *felii de viață* servite când deosebit de crud, când bine șlefuite, în scene meticolos construite, cu un joc actoricesc pe măsură. *Closer* vorbește despre dragoste, despre sex, despre alegeri, despre iubire așa cum este ea, așa cum se strecoară ea pe nesimțite, în pas săltat, pe muzică, în viața oricui, așa cum se scurge de la locul ei în momentele inevitabile ale despărțirii. O experiență deosebită, de neuitat, cu replici incisive care rămân puternic înfipte în memorie și parcă cer o nouă vizionare, iar și iar și iar...

GEORGIANA TRUȚĂ

Alice

Jan Švankmajer

Jan Švankmajer, născut pe 4 septembrie 1934 la Praga, este un artist ceh suprarealist ce și-a câștigat peste decenii reputația pentru tehnica sa distinctă, pentru stilistica inconfundabilă și pentru abilitatea de a construi imagini de coșmar, dar, în același timp, amuzante. Semnele particulare ale universului lui Švankmajer includ sunete exagerate, creând de obicei efecte stranii în majoritatea scenelor de masă. De asemenea, el folosește foarte des secvențe extrem de rapide, atunci când personajele se deplasează sau interacționează. În general, în filmele lui se folosesc obiecte pe care le aduce la viață prin tehnica de *stop-motion*.

Multe din filmele lui Švankmajer sunt construite din perspectiva unui copil, deși, în același timp, ele pot să prezinte un caracter neliniștitor și chiar o natură agresivă. Din acest motiv, în 1972, autoritățile comuniste i-au interzis să mai producă filme, multe dintre producțiile sale fiind puse la index. Acesta e și unul din motivele pentru care nu a fost aproape deloc cunoscut în Europa de Vest până spre începutul anilor '80.

Astăzi, însă, este unul dintre cei mai celebrați creatori de animație, printre cele mai cunoscute producții ale sale numărându-se *Alice* (1988), *Faust* (1994), *Conspirators of Pleasure* (1996), *Little Otik* (2000) și *Lunacy* (2005), cea din urmă fiind un film suprarealist, comic și *horror*, bazat pe operele lui Edgar Allan Poe și ale Marchizului de Sade. La fel de faimos este și scurt-metrajul *Dimensions of dialogue* (1982), care prezintă un bărbat și o femeie din plastilină, ce se „dizolvă” sexual unul în celălalt, se ceartă și, în final, se reduc reciproc la o masă de plastilină informă. Sau, un alt exemplu: două capete de băr-

bați, tot din plastilină, care-și extrag diferite obiecte din gură, inițial completându-se reciproc (perie de dinți – pastă de dinți, pantofi – șireturi), urmând ca apoi să le combine în toate modurile posibile, aducându-se unul pe altul la un nivel de degradare avansat – „conversație faptică, extenuantă”.

Švankmajer are în total 27 de scurt-metraje și 5 lung-metraje, ultimul, *Surviving Life (Theory and Practice)*, urmând iasă pe piață în 2008.

Alice (1988)

Alice – titlul original *Něco z Alenky* – este un film ceh suprarealist, lansat în Statele Unite pe 3 august 1988, care repovestește cărțile lui Lewis Carroll, celebrele *Aventuri ale Alisei în Țara Minunilor (Alice's Adventures in Wonderland)*, și *Alice în Țara Oglinzilor (Through the Looking Glass)*. Filmul combină atât acțiuni jucate live, cât și animație tip *stop-motion*. Alice e interpretată de Kristýna Kohoutová, iar pentru dublarea în limba engleză este folosită vocea Camillei Power.

Repovestirea lui *Alice* este ambiguă; nu e limpede dacă Alice rămâne sau nu în lumea reală, e neclar când trece cu adevărat în „Țara Minunilor”. La începutul filmului, Alice pare a fi în dormitorul ei, când un iepure alb, împăiat, prinde viață și evadează din cușcă. Alice îl urmărește într-un câmp imens, ajungând într-un birou și, în final, într-o cavernă cu lift. „Țara Minunilor” în sine este un spațiu extrem de domestic, contrazicând, însă, orice logică asupra mărimii și a spațiului. Locuitorii acestei lumi tind să fie niște combinații extrem de stranii de obiecte și animale moarte: un pat cu picioare de pasăre, ori o șopârlă împăiată cu ochi de sticlă.

Unele personaje din romanul lui Carroll apar totuși și în film sub forme similare, deși mult mai înspăimântătoare: un iepure de jucărie pentru Iepurele de Martie, respectiv *The March Hare*, sau o șoșetă cu ochi de sticlă pentru Domnul Omidă – *The Caterpillar*. Sunt păstrate și anumite secvențe, spre exemplu momentele în care Alice se mărește și se micșorează în funcție de mâncarea sau băutura pe care le consumă, sau scena în care un bebeluș se transformă într-un porc; ele sunt transpuse, însă, în forme extrem de originale: când se micșorează, Alice se transformă într-o păpușă cu față de porțelan (apariție frecventă în opera lui Švankmajer), foarte asemănătoare cu interpreta.

Filmul conține, de asemenea, diferite secvențe foarte personale, care nu au nici o legătură cu cartea. Într-una din ele, Alice este prinsă într-o cochilie de păpuși și blocată într-o cămară, de unde va scăpa la puțin timp după blocaj. Când filmul s-a terminat, ai profunde îndoieli dacă ceea ce i s-a întâmplat lui Alice a fost real, sau dacă încă visează.

Tenta suprarealistă a filmului ridică întrebarea dacă acesta ar trebui inclus în lista filmelor evocatoare ale consumului de droguri. Schimbările bizare din realitatea protagonistei, combinate cu experimentarea diferitor substanțe, sugerează că regizorul a combinat aceste aspecte cu textul lui Carroll, în mod deliberat, sugerând tocmai faptul că, în timpul aventurilor ei, Alice ar fi delirat din pricina drogurilor.

Vizual, filmul ar putea fi descris ca grotesc, pervers, chiar deranjant, însă fără a stârni repulsie. Figură proeminentă este iepurele alb împăiat, al cărui piept se scurge în mod constant; astfel că acesta e, practic, obligat să mănânce, cât mai des posibil, rumeguș, pentru a nu se dezintegra total. Multe dintre personajele animate sunt construite din obiecte de uz casnic, cuțitele și foarfecele reprezentând teme recurente.

O caracteristică tehnică esențială a filmului e dată de secvențele în care apare un *close-up*, conținând exclusiv buzele lui Alice care-și exprimă gândurile. De exemplu: „said the White Rabbit”, sau „thought Alice to herself”. Aceste momente apar constant, de-a lungul întregii narațiuni, ca un soi de leit-motiv nevrotic, până la iritare.

Comportamentul și starea lui Alice de-a lungul poveștii cinematografice sunt mult mai întunecate decât în povestea originală. Deși investighează evenimente stranie și-și explorează lumea, protagonistul lui Švankmajer nu pare să aibă aceeași dispoziție veselă ca eroina literară. Ba mai mult, starea pare să-i fie guvernată de depresie și neajutorare, așa cum te poți aștepta, de altfel, de la o persoană care explorează un astfel de mediu delirant, înfricoșător și confuz.

Jabberwocky (1971)

*Jabberwocky*¹, unul din scurt-metrajele lui Švankmajer, apărut în 1971, este o

¹ 'Twas brillig, and the slithy toves
Did gyre and gimble in the wabe:
All mimsy were the borogoves,
And the mome raths outgrabe.
"Beware the Jabberwock, my son!
The jaws that bite, the claws that catch!
Beware the Jubjub bird, and shun
The frumious Bandersnatch!"
He took his vorpal sword in hand:
Long time the manxome foe he sought –
So rested he by the Tumtum tree,
And stood awhile in thought.
And, as in uffish thought he stood,
The Jabberwock, with eyes of flame,
Came whiffling through the tulgey wood,

And burbled as it came!
One, two! One, two! And through and through
The vorpal blade went snicker-snack!
He left it dead, and with its head
He went galumphing back.

animație experimentală bazată pe poemul cu același nume al lui Lewis Carroll, poem care apare în *Alice în Țara Oglinzilor*. Considerat a fi unul dintre cele mai importante și originale poeme de acest tip scrise în limba engleză (un model de exprimare a nonsensului) *Jabberwocky* este folosit atât ca obiect de studiu în școli, cât și ca sursă de inspirație pentru diferite producții artistice din diverse genuri.

Švankmajer introduce poemul în scurt-metrajul său chiar de la început, scriind și regizând un scenariu supra-realist, cu cadre ce se schimbă amețitor – de la păpuși, jucării, la spital și avioane de hârtie, jucării dezmembrate, fructe putrede pline de viermi, un labirint și o pisică neagră, care devin leit-motivele operei. Filmul începe cu prezentarea unei garderobe, care se plimbă de una singură printr-o pădure, dezvăluind o lume cu totul aparte, ascunsă dincolo de uși. Pe fundal se aude o voce suavă de fetiță, care recită poemul. În încăperea de bază, relativ confortabilă, puțin bătrânească, veghează un bătrân care stă pe un perete, scoțând din când în când limba. Deși gestul amintește de Einstein, în bine-cunoscuta fotografie, bătrânul de pe perete ar putea fi chiar Freud, mereu prezent într-o lume nevrotică, pe care o tratează, pare-se, cu limba scoasă. Imaginile sunt absolut delirante, superb construite și combinate.

Motivul pentru care am ales să menționez și *Jabberwocky*, deși scurt-metrajul nu are o legătură directă cu filmul, este acela că ambele producții pornesc de la textele aceluiași autor, ba mai mult, se bazează pe aceeași operă.

Întrebat fiind, la un moment dat, care e diferența între a lucra cu actori adevărați sau cu obiecte (și asupra cărei modalități are mai mult control), Švankmajer a declarat că lucrează exact la fel cu actorii ca și cu obiectele. Nu-și selectează actorii în funcție de cât ar fi de faimoși sau de „buni”, ci mai degrabă în funcție de cât de bine se potrivesc viziunii sale asupra unei imagini. Mai mult, adesea îi folosește ca pe niște obiecte neînsuflețite, în sensul că utilizează camera pentru a-i fotografia, animându-le apoi imaginea, cum se întâmplă în *Faust*, de exemplu.

Opera lui Švankmajer este un deliciu vizual ce încântă, șochează și farmecă spectatorii, inspirând atât artiști, cât și imitatori, încă din anii '60. Milos Forman îl descrie pe creator printr-o ecuație, devenită deja faimoasă: „Disney + Buñuel = Svankmajer”.

ALINA FRÂNCU

“And hast thou slain the Jabberwock?
Come to my arms, my beamish boy!
O frabjous day! Callooh! Callay!”
He chortled in his joy.
’Twas brillig, and the slithy toves
Did gyre and gimble in the wabe:
All mimsy were the borogoves,
And the mome raths outgrabe.

Despre importanța improvizației scenice în formarea actorului

Pentru formarea actorului student, improvizația scenică – sau „gîndirea în acțiune”, cum o definește plastic Andrei Șerban – este temelia pe care se clădește viitoarea dezvoltare artistică a acestuia. De aceea, anul I presupune exersarea și stăpînirea principiilor esențiale ale improvizației scenice, bazate pe comunicarea gestuală, non-verbală și urmărind dezvoltarea manifestărilor psiho-motrice ale studentului, a capacităților lui imaginative și a memoriei (inclusiv a celei afective), exersarea atenției distributive și a concentrării, a relației scenice cu un partener sau mai mulți, conștientizarea senzațiilor, îndepărtarea prejudecăților, a inhibițiilor etc.

Deși poate fi considerată abecedarul actorului, improvizația scenică presupune un complex de exerciții, având obiective, strategii și metode clar delimitate. În esență, scopul final al improvizației scenice este acela de a sluji la formarea viitorului actor printr-un antrenament psiho-corporal specific, dar obiectivele sale sunt mai numeroase, deoarece ea este un fenomen eclectic și sincretic, în sensul că implică elemente din diferite sfere de activitate, care fuzionează într-un sistem unitar.

Metoda care slujește cel mai eficace obiectivele improvizației și care este și cel mai frecvent utilizată este **JOCUL**. Spre deosebire de „joacă”, jocul are un caracter strategic, impunând un sistem de reguli cunoscute și respectate de toți participanții, având totodată și un caracter problematic, deoarece ridică întrebări, cere soluții în fața necunoscutului. Caracterul imprevizibil al jocului declanșează spontaneitatea

și, nu în ultimul rând, satisface dorința umană de destindere și plăcere.

Jocurile utilizate în improvizația scenică sunt de mai multe categorii: verbale, imitative, de inițiere, de forță, intelectuale etc., dar la baza tuturor stă până la urmă „imaginația substitutivă”, căci jocul reprezintă o altă realitate fizică și psihică. Studentul trebuie să devină un veritabil „homo ludens”, să-și descopere și să-și dezvăluie permanent disponibilitatea ludică și spontaneitatea, provocându-și inspirația.

Inițierea în arta actorului folosește improvizația scenică în scopul dezvoltării creativității prin descoperirea, formarea și experimentarea de noi deprinderi de către studenți, urmărind transformarea „convenției” în realitate psiho-fizică, fiecare joc permițând această trecere de la ficțiune la concret. *Exercițiile de corporalitate* sau „fizicalitate” (după Ion Cojar) se bazează pe expresivitatea corporală, trupul devine „instrumentul” folosit la maximum, căci, după cum spunea și Meyerhold, mișcarea și gestualitatea sunt mijlocul cel mai puternic de expresie.

Exersarea „imaginației substitutive”, a gândirii prin imagini (prin vizualizare), putând declanșa emoții și stări afective diverse, este un alt obiectiv important al improvizației. Acest demers se poate prelunge în plan rațional prin *exerciții de elaborare a unor narațiuni*, stimulând astfel imaginația și căutarea unor relații cauză-efect. Prin *exercițiile de „trezire” a emoțiilor*, de transpunere în diferite „situații limită” sau prin cele de dezinhibare se urmărește înlăturarea barierelor psihice, a ideilor preconceptuate, preluate din viața de zi cu

zi, sau datorate unor stereotipuri culturale și sociale (ex: bărbații nu trebuie să plângă). În acest cadru experimental, studentul se eliberează de gândirea și gestualitatea stereotipă, se deschide și își regăsește candoarea, disponibilitatea și spontaneitatea pierdute în evoluția sa spre maturitate.

Improvizația scenică se bazează cel mai adesea pe *principiul unității organice*, postulat de Stanislavski, care urmărește corelarea vieții interioare, psihice a actorului cu cea exterioară, fizică. Impulsul trebuie să „curgă” dinspre interior spre exterior, gestul trebuie să devină organic și firesc. Consider că acesta este cel mai important obiectiv al improvizației scenice, deoarece studenții din anul I trebuie să ajungă să evite imitarea, reproducerea mecanică, stereotipă a unor comportamente, atitudini, sentimente și reacții pe care le-au preluat din mediul înconjurător și care, în jocul scenic, au ca rezultat afectarea și artificialitatea, fiind neinteresante din punct de vedere artistic. Această preluare mecanică poate fi anulată prin exersarea unor *jocuri de introspecție și de conștientizare a senzațiilor proprii*, care vor permite atât autocunoașterea, cât și dorința de aprofundare a personajului prin mecanismul întrebărilor de genul: „Cine sunt eu?”, „De ce fac asta?”, „Care este trecutul meu?”, „Cum să...?” etc. Aș aminti aici și jocul „Dacă/Deoarece/Atunci...”, propus de strategia stanislavskiană și bazat pe ipoteze, raționamente logice și motivații ale reacțiilor.

Alte jocuri sunt cele *de localizare*, de imaginare a unor spații, care ajută la stabilirea identității personajului dintr-un anumit spațiu și a motivelor pentru care el se află acolo. Astfel, studentul caută răspunsuri la întrebări precum: „De unde vin? Ce caut (fac) aici?”, „Unde mă duc?”, „De ce mă duc (de aici)?”.

Toate aceste jocuri și obiective urmărite în cadrul improvizației scenice determină dezvăluirea potențialului creativ al studentului din anul I, dar și conștientizarea rolului improvizației în construirea rațională și afectivă a unui personaj. Relația actor-personaj trebuie să se bazeze pe asumarea personajului, actorul identificându-se, până la un punct, cu acesta (fenomenul empatiei). Nu este vorba de o dedublare, ci de o „devenire”, căci prin improvizație studentul își descoperă alte identități, pornind de la *jocul cu obiecte imaginare*, apoi cu *obiecte concrete* și cu obiecte *metamorfozate*, până la identificarea (prin expresia corporală) cu diferite ființe. Trecând de etapa relaționării cu sine însuși, studentul va ajunge și la exersarea relației cu celălalt, cu partenerul de scenă. Se utilizează preponderent jocuri de atenție distributivă, de concentrare, exerciții „în oglindă”, jocuri de grup în care se urmărește capacitatea de a fi prezent în mod efectiv în acțiunea scenică, de a fi concentrat și implicat, de a reacționa permanent la jocul partenerului, stimulând interacțiunea, dar și generozitatea (acceptarea propunerii de joc a partenerului și dezvoltarea situației propuse de acesta). Toate aceste elemente se reduc, de fapt, la conceptul de încredere în partenerul de joc și la conștientizarea ideii că teatrul nu se face de unul singur, ci împreună: „Teatru înseamnă NOI, și nu EU”, spune Ion Cojar.

Fără pretenția de a fi stabilit toate obiectivele sau strategiile la care apelează improvizația scenică, consider că studiul acestei discipline este cheia de boltă în formarea actorului profesionist, creând premisele modelării gândirii creative a acestuia.

OANA CORINA POCAN

Despre Cenzură în comunism și... după

Cenzura în teatru. Documente. 1948-1989.

Editor: Liviu Malița. Cluj, Editura EFES, 2006

Viața teatrală în și după comunism.

Coordonator: Liviu Malița. Cluj, Editura EFES, 2006

Un colectiv de universitari clujeni (coordonat de Liviu Malița) ce se gândi? Ia să susțină un grant cu subiectul ăsta! Și l-au făcut. Cele două volume, având drept temă *Viața teatrală în și după comunism*, au apărut nu de mult la editura EFES din Cluj.

Am citit primul volum cu frisoane, cărcei sau sarcasm: alteori, cu placiditate, suspin amar ori anxietate. *Niciodată*, cu amuzament. Mi-am amintit de zilele grele datorate cenzurii - și ca regizor, și ca scriitor. Deși, cu rușine mărturisesc, nu am făcut parte din rândul dizidenților, ori al persecuțiilor opresiunii comuniste: 90% dintre montările & cărțile mele, nu au avut probleme. De altfel, în prefață ni se spune că nici opul de față nu este vindicativ: „cuminte, el se mulțumește să consemneze niște mărturii, revelatoare prin simpla lor prezență”.

Dar cartea napocană mai este utilă fiindcă tinerii noștri colegi habar n-au cu ce se mănâncă... *vizionarea* cu comisie ideologică, spre exemplu, a unui text scris de D.R. Popescu - membru în *staff-ul* Puterii de-atunci. Ea adastă asupra piesei *Mormântul călărețului avar*, spre alt exemplu, încercând să descopere cauzele interzicerii piesei & spectacolului, într-o perioadă în care acribia politrucilor *nu* avea percutanță. „Cenzorul luminat și artistul culpa-

bil - iată semnul brutal al unei normalități pe dos” (inspirat grăiește domnul Malița, în prefață). Fiindcă, se vede și din carte, și din amintirile noastre (ale celor care trăit-am cu cenzura-n casă!), membrii comisiilor de vizionare nu erau întotdeauna oligoizi: cei culți, fie se erijau în complici ai creatorului incomod, fie închideau ochii cu atâta zgomot, încât te obligau să rămâi dator *Instituției*, practicând temenele bizantine.

Altă schimbare de forțe observată de cercetători: în clipa în care în loja teatrului se afla un *greu* al interdicțiilor, adevărata scenă devenea *loja*, nu scândura pe care evoluau histrionii (cît de bulgakovian îmi sună asta, acum!).

Urmează *dosarele* de spectacol: *Mormântul călărețului...* (Brașov & Bulandra), *Tulburarea apelor* (Cluj), *Conul Leonida...* (Piatra Neamț), *Dimineață pierdută* (tot Bulandra), *O scrisoare pierdută* (Craiova), *Mizantropul* (Bulandra). Am văzut o parte din ele; am cunoscut sistemul. Și vreau să reamintesc doar câteva ciudățenii apărute pe traseul piesei către public, traseu bine vegheat de oamenii de ordine ai cenzurii.

Dincolo de cenzorii obtuzi, ursuzi, fricoși, mai catolici decât Papa, existau și inspectori - centrali ori locali - care dezvoltau cu „suspecții” relații de prietenie: teatrul dădea o masă, omul centrului închidea ochii. Alteori, se putea vorbi chiar de *complicitate* (fiindcă și culturnicii îl urau, în sinea lor, pe Ceaușescu!). Mai exista și o solidaritate sală/scenă.

S-au văzut cenzori-diletanți sau cenzori-prudenți. Cenzori *luminați* și creatori *vinovați*. Am constatat că multe dintre

interdicții porneau din interior – actori jigniți și comediene frustrate cerând urgent anchetă... Critici sârguincioși puneau, fără să-și dea seama, paie pe foc (exigența lor căzând, nu o dată, în reproșuri... cu reflexe politice). Mai există în carte un episod absurd, kafkian așa zice, în care o capodoperă (*Tulburarea apelor* de Lucian Blaga) are nevoie de câteva decenii spre a-și croi drumul spre rampă. În fine, ciudată mai e și dispariția caietelor cu procese-verbale de la vizionări, în majoritatea instituțiilor de spectacol trecute în revistă.

Dau samă, în continuare, asupra celui de al doilea volum al opului napocan, *Viața teatrală în și după comunism* (coordonator: Liviu Malița). Mă gândeam, înainte de a lectura volumul, că n-am ce consemna, referitor la secțiunea sa secundă: după '89, se zice, cenzura rămâne doar de natură economică. Și totuși...

Maria Ghitta demonstrează că epoca... supra-modernă a teatrului românesc, anul întâi de după șocul eliberării, nu a început spontan, nu a fost întâmplător, nu a scăpat din chingile neo-controlului ideologic. Cei care au anunțat pe micul ecran, emoționați, „Tiranul a fugit!”, nu erau inocenți. Primul an de libertate al artei scenice, susține atât de inteligent autoarea capitolului, era suspendat între „magia libertății și frenezia lipsei de proiect”. Într-un fel, se amintește în text, libertatea e **mai grea** decât constrângerea, deoarece omul nu mai are scuza impunerii, ci e forțat să își analizeze coeficientul real al talentului & verticalității. Mult-hulita cenzură, declarat, ori nu, a stârnit, din câte înțeleg, prin dispariția ei, nu puține regrete...

Eugen Wohl se ocupă de dramaturgia națională scrisă după 1990. Un subiect, pentru mine, incendiar. Fiindcă, dacă dramaturgia de dinainte (mă refer la cea din perioada 1949-1989) conținea, în bună mă-

sură, piese ne jucabile azi (din motive de *tematică*), cea actuală, după părerea mea, nu va fi jucată peste două-trei decenii, din motive de *limbaj*. E normal să mai scapi, într-o piesă, un cuvânt deșucheat: o *sută*, însă, cred că e prea mult... (vezi și exemplul dat la pagina 341). Oricum, criticul n-are nici o vină pentru pornografiile care mustesc în piesele contemporanilor. Ca profesor, însă, am un sentiment penibil când studentele mă întreabă de ce se vorbește atât de buruienos în dramele mileniului trei mioritic.

Domnul Wohl se ocupă cu seriozitate & aplicație de textele lui Macrinici, Saviana Stănescu, Zografi, Gârbea, Nelega, Juncu, Caraman, Barbu, Crudu, Andreea Vălean, Peca, Gianina Cărbunariu.

Un studiu lipsit de menajamente, în stilu-i inconfundabil, ne oferă și Miruna Runcan; ea se dedică aici instituțiilor de spectacol. Rememorează ministrii de resort (fix zece!) care n-au reușit să facă mai nimic pentru instituțiile teatrale naționale. E o criză managerială, după 1990, mai *vizibilă* (iertat fiindu-mi gradul de comparație!) decît înainte. Înainte, erau **directori**; acum, trebuie *manageri*. Și de unde manageri, cînd singura cu titlu s-a dovedit o conducătoare imperfectă de teatru?

Pe de altă parte, profit de ocazie să atrag atenția că, printre longevivii conducători de teatre ai perioadei comuniste, s-au numărat oameni fără studii, dar cu instinct. Teatrul Giulești sau cel din Piatra Neamț stau dovadă.

Cel mai interesant articol publică, în această secțiune a cărții, Anca Măniușiu: ea încearcă o panoramă a teatrului independent din perioada 1990-2005. Și tot ea arată că, lucru bizar, și după 1990 cenzura *comunistă*... mai acționează!

Un exemplu? Excluderea repatriților din teatrele în care se întorseseră fericiți (Șerban, Vlad Mugur, Giurchescu,

Adrian Lupu, Vișa); alt exemplu? Punerea în funcții de conducere superioare (Minister) a unor membri PDSR, PRM și chiar... PCR! Ptiu!

Cum arată și autoarea studiului, ce rost avea revenirea lui Hegedus, a lui Măciucă, Traian Iancu, Amza Săceanu, în structurile de decizie culturale? Și cât de palidă a fost activitatea lui Sorescu, ori a finului său, Ogășanu? Să nu mai vorbim de Mircea Micu sau Mihai Ungheanu, care n-au făcut (chiar nu fac) *decât* rău mișcării noastre artistice!

Și ca să nu credeți că am fixații, vreau să reproduc un fragment din volum, citind de la pagina 401: „În 1994 pornea de la Cabinetul Ministrului Culturii spre ju-

dețe o circulară redactată într-un limbaj primar-agresiv, menită să atragă atenția Inspectoratelor Județene de Cultură asupra unor persoane din țară și străinătate al căror scop este căpătuiala și care ademenesc pe conducătorii unor instituții publice în activități care-i compromit, aducând prejudicii incalculabile instituțiilor în cauză”.

Volumul surpă în mine ideea că, după 1990, cenzura, în România, este emanamente economică. Despre argumentele personale, de om care trăiește în continuare în teatre (ba chiar și-n facultăți de artă), cu altă ocazie.

BOGDAN ULMU

Fishing bowl teatral

Sorin Crișan, *Teatrul de la rit la psihodramă*. Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 2007

După aproape un secol de neglijare, atât de către oamenii de teatru, cât și de către teoreticienii și practicienii psihoterapiei de pe meleagurile noastre, creația ex-compatriotului nostru Jacob Levy Moreno începe să se impună atenției și prin apariții editoriale. Cartea lui Sorin Crișan, *Teatrul de la rit la psihodramă*, face parte dintr-un proces de restituire a moștenirii moreniene conștiinței publice, negând previziunile sumbre ale creatorului psihodramei. Așa cum subliniază autorul în prefață, întocmai ca într-un *fishing bowl* psihodramatic, „citorul poate recompune obsesiile, neliniștile, dorințele și aspirațiile autorului”. Deși, la prima citire, cartea pare o furtună de idei și teme ce se succed într-o mișcare browniană, ea este, în opinia semnatarului prezentei recenzii, riguros structurată pe trei direcții principale.

În prima parte, autorul trece în revistă elementele fundamentale ale genezei mitice a fenomenului teatral. Axat pe noțiunea de privire (*theatron, theora*), capitolul *Despre purificare* conține argumente convingătoare în favoarea percepției fenomenului teatral ca rit. Teoria originalității teatrului ca rit este susținută de autor prin relevarea legăturilor organice dintre teatru și mitul dionisiac, oedipian, orfic sau al omului adamic. Teatrul devine astfel, ca și psihodrama, o unealtă eficientă în medierea conflictului dintre om și forțele externe sau interne ce îi modedează existența. Extrem de interesantă mi s-a părut opinia autorului referitoare la relația creației teatrale cu spațiul și cu

timpul său obiectiv, dar și cu spațiul și timpul subiectiv al fiecărui creator. Ideea necesității conștientizării stilului creației artistice și în arta teatrală, vehement susținută de Michel Saint-Denis, în a sa *The Rediscovery of Style*, câștigă un nou adept în persoana lui Sorin Crișan.

Dacă în primul capitol atenția noastră este îndreptată spre cer, încercând o recuperare a sinelui prin înțelegerea cerințelor divine, următorul capitol se focalizează pe lumea internă, psihică, încercând recuperarea unui Sine unic, organic și omogen. Tocmai această trecere a focusării de la elementele formatoare, externe omului, la cele interne, devine axa acestei lucrări.

Capitolul „*Ca și cum*” sau *jocul cu altul* constituie de fapt nucleul cărții lui Sorin Crișan. Trecând în revistă teoriile unor gânditori cum ar fi Freud, Lacan, Derrida, Mead sau Jung, autorul pune în discuție noțiuni fundamentale pentru cercetarea teatrală: inconștientul, visul, fantasma, imaginarul, relația buberiană Eu-Tu, corporalitatea (*Body-Mind*), spontanitatea, problema alterității care subliniază relația dialogică din teatru, toate acestea în scopul evidențierii importanței pe care o are psihodrama în existența omului mileniului trei, prin deconstruirea și reconstruirea de sine. Problematizarea relației fantasmă-imaginar din procesul de creație devine o temă majoră în acest capitol. Opera de artă este percepută de autor ca un mediator între creator și contemporanii acestuia, răspunzând în acest fel cerințelor artaudiene.

Este demn de reținut din acest capitol diferența de opinie dintre Buber și Lévinas în ceea ce privește relația Eu-Tu și diferența operată de Françoise Dolto

între „schema corporală” și „imaginea corporală”. Tot în acest capitol putem citi o descriere amănunțită și foarte documentată a strategiilor, instrumentelor, procedeele și fazelor psihodramei, alături de o prezentare a dezvoltării acesteia, de la cea clasică moreniană la psihodrama psihanalitică, psihodrama triadică și psihodrama balintiană. Foarte binevenită este și precizarea diferențelor dintre psihodramă și dramaterapie, noțiuni adesea confundate de cititorul neavizat.

Al doilea segment al lucrării este consacrat exemplificării periplului inițiativ al teatrului de la rit la psihodramă cu ajutorul personajului Hamlet și al măștii melancolicului (al cărui arhetipal exponent este), al piesei *The Miracle Worker* de William Gibson și al măștii handicapatului, precum și al conceptului de umorism manifestat în multitudinea de măști pirandelliene. Acest segment surprinde ritualul autocunoașterii, de la stările și sentimentele conflictuale ale psihicului uman, trecând prin problematica percepției materiale diurne, până la situația și sentimentul absurdului născute din imposibilitatea autocunoașterii și determinarea propriei personalități de către „altul generalizat”.

Ultima parte a cărții, capitolul *Teatrul sau despre „înscenarea” suferinței*, este dedicată practicienilor, creatorilor de teatru. Așa cum reiese și din titlu, fenomenul teatral contemporan este considerat de autor ca un fel de auto-terapie a creatorului, fie el regizor sau actor. Sorin Crișan așază la masa dialogului metodologiile unor oameni de teatru cum ar fi Artaud, Grotowski, Barba, Brook, Jodorowski, Boal, Pelletier, Mnouchkine, accentuând parcă senzația de caleidoscop prin care exemplifică „expansiunea eului creator în timp și spațiu” – și slujind

astfel conceptul de bază al lucrării sale, respectiv existența **Întregului în Parte**. Extrem de interesantă și generatoare de idei, această secțiune a cărții prezintă elementele de bază ale căutărilor artiștilor mai sus menționați. Dacă dorința eliberării de constrângerile teatrului psihologic, manifestată de Artaud prin „teatrul cruzimii”, sau importanța „impulsului interior” la Grotowski, alături de teoria „pre-expresivității”, elaborate de Barba în al său teatru antropologic, sunt destul de cunoscute (ca de altfel și teatrul social practicat de Boal sau expresivitatea corporală din teatrul Arianei Mnouchkine), nu același lucru putem spune despre „teatrul panicii” al lui Alejandro Jodorowski sau de „metoda Dojo” creată de Pol Pelletier.

Cartea lui Sorin Crișan are marele merit de a fi, în același timp, o sursă prețioasă pentru cercetarea teatrală, mulțumită bogatei și variatei sale bibliografii (care ar merita un studiu aparte), dar și un spațiu de întâlnire cu tine însuși prin celălalt. Remarcabilele calități de literat ale autorului sunt dublate de cele ale omului de teatru și, nu în ultimul rând, de cele ale dascălului. În peisajul mafiotizat al intelectualității românești, lucrarea lui Sorin Crișan pare o reîntoarcere la funcțiile vitale ale logosului.

Autorul dovedește o înțelegere profundă atât a fenomenului teatral, cât și a fenomenului psihodramei. Evident practicant al psihodramei, el are harul de a trezi nu numai curiozitatea, dar și dorința cititorului de a participa la o ședință de psihodramă. Cu siguranță, cartea lui Sorin Crișan, *Teatrul de la rit la psihodramă*, va deveni o nouă lucrare de bază pentru cercetarea teatrală.

MIKLÓS BÁCS

Ca industrie și artă, teatrul

**Robert Cohen, *Theatre*.
New York, McGraw-Hill, 2008**

Ajunsă la cea de-a opta ediție, cartea lui Robert Cohen poate fi apreciată drept un instrument extrem de util în sistematizarea noțiunilor fundamentale cu care se operează în analiza fenomenului teatral. Materialul este structurat ca un manual care trece în revistă principalele etape ale evoluției teatrului și direcțiile fundamentale din istoria teatrului, pentru a da cititorului o viziune de ansamblu unitară și complexă.

Construit pe principiul unui compendiu, volumul nu își propune să epuizeze vreuna dintre temele propuse, ci le tratează echidistant, încercând mai degrabă să creioneze niște direcții (așa-zise *guidelines*) decât să intre în profunzimea subiectelor. Cititorul este stimulat să apeleze la surse complementare dacă dorește să aprofundeze o temă prezentată. Publicul-țintă nu este omul de teatru, ci mai degrabă studentul (în domeniu sau nu) care este interesat de fenomenul teatral și de implicațiile sale în istoria culturii contemporane. Conținutul este împărțit pe 16 capitole: primele două se ocupă cu definițiile de bază ale teatrului și piesei dramatice; cea mai consistentă parte analizează teatrul antic, medieval, renescentist, asiatic, the Royal Theatre, teatrul modern (realist și antirealist) și musicalul; un capitol inedit tratează teatrul extrem contemporan, cu exemple din producții foarte recente, iar ultimele 5 capitole sunt consacrate actanților fenomenului teatral: actorul, dramaturgul, designerii și tehnicienii, regizorul, criticul.

În introducere, Robert Cohen apelează la un exercițiu de imaginație: plecând de la o seară obișnuită pe Broadway, el reia principalele momente ale evoluției spectacolului de teatru, cu scopul de a demonstra că, în orice tip de societate, putem identifica, într-o formă sau alta, interesul pentru spectacol, nevoia de spectacol, de fapt. Teatrul este definit ca formă de artă vie, esența sa fiind chiar „prezența”, iar dinamismul său creând paradoxuri (spontaneitate / repetiții, participare / ostentație, realitate / simulare, inteligibilitate / obscuritate, unicitate / repetitivitate ș.a.m.d.) care derivă din jocul cu ambiguități care îl caracterizează și care denunță viața [umană] de dincolo de spectacol. Autorul își propune să analizeze teatrul dintr-o perspectivă care nu eludează paradoxurile și ambiguitățile sale naturale, să descopere teatrul viu, intact în structura sa contradictorie.

Cohen dă o definiție condensată a teatrului în primul capitol: „Theatre is the art of making play into work”. Substanța comună a teatrului și jocului este susținută prin colaborarea unui număr de oameni superior celor vizibili pe scenă, iar travaliul care stă la baza transcenderii prozaicului este, până la urmă, munca unor artizani. Calitatea estetică apare în conținutul aluziv, referitor la aspectele spirituale ale vieții umane, în preocuparea pentru un mesaj prelucrat, în a cărui compunere intervin imaginația, creativitatea, eleganța, finețea și armonia formei. Dualitatea actor-personaj este o altă specificitate a artei teatrale, prin care aceasta se diferențiază de celelalte arte. Masca este rezolvarea anticilor pentru problema

trasării limitelor dintre actor ca persoană fizică, privată și personajul interpretat de acesta, respectiv elementul simbolic definitoriu pentru teatru. Teatrul este de două tipuri: prezentare – de tip direct (spectacolele de stand-up comedy, unde interacțiunea cu publicul funcționează ca vector pentru prestația interpretului) și reprezentare – de tip indirect (pus în scenă ca și când publicul nu ar fi prezent, unde acesta este introdus în iluzie prin mecanismul empatiei). Alte elemente specifice (care disting teatrul de performance) sunt desfășurarea în timp real a spectacolului și raportarea la un scenariu, pentru fixarea căruia se desfășoară repetiții. Mă voi concentra pe ceea ce consider insolit, respectiv analiza producțiilor contemporane din Statele Unite și a actanților fenomenului teatral, cu consecințele ce derivă din influențele evului consumist în care ne aflăm.

Capitolul consacrat teatrului de azi pleacă de la trăsăturile postmodernismului, termen care desemnează, mai degrabă decât o perioadă istorică, o perspectivă reflexivă și/sau retroactivă asupra produsului artistic. Pentru a transpune în analiza fenomenului teatral conceptul de postmodernism, se începe prin a se face referință la figurile exemplare ale istoriei avangardei (René Magritte și tabloul său „Ceci n’est pas une pipe”, Andy Warhol cu imaginile iconice ale cutiilor de supă Campbell); primul teatru postmodern (în sensul de teatru *avant la lettre*) este considerat fenomenul dada, ale cărui influențe sunt evidente în existențialismul francez și în teatrul absurd, curente continuatoare ale postmodernismului teatral. Brechtianismul conține, prin deconstrucția programatică a unității dramatice, sursa discontinuității scenice pe care o cultivă teatrul contemporan, obligând publicul să devină conștient de distanța dintre actor și rolul pe care îl joacă (prin diferențe de sex nemascate sau

schimbarea, pe parcursul unui spectacol, a interpreților unui anumit rol) și de faptul că participă la un eveniment organizat, înscenat (prin purtarea la vedere a microfoanelor, care se pare că devine o tehnică din ce în ce mai des întâlnită).

Diversitatea etnolingvistică a publicurilor de teatru face ca totalitarismul distribuției (distribuție exclusiv masculină sau exclusiv „albă”) să devină un impediment în exprimarea corespunzătoare a preocupărilor populațiilor americane, de unde și necesitatea ca teatrul să fie „deschis” (către orice interpret, indiferent de rasă, vârstă, sex, etc.). Dincolo de orice bănuială de *political correctness*, despre această deschidere se spune că permite accentuarea teatralității, a distanței interpret-rol de care vorbeam mai sus, cu sublinierea că integritatea constructului scenic nu este afectată. Publicul american nu are nici o problemă în a vedea cum un actor alb îl interpretează pe Othello, flexibilitate oarecum de așteptat de la un public de teatru mult mai obișnuit cu încălcările flagrante ale convențiilor aristotelice specifice (post)modernismului. Castingul nontradițional (*color-blind* sau *cross-color*) – o noțiune recentă – este aproape o rutină în producțiile americane.

Globalizarea, alt termen prin excelență american, este tradusă de eforturile regizorilor de a crea o operă cu valențe universale, prin utilizarea discursurilor în mai multe limbi. Un termen a fost inventat de criticul Marvin Carlson pentru a caracteriza acest trend: drama/scena „macaronică” (de la *maccarone*, amestecul de paste diferite, gătite împreună). Creșterea popularității „teatrului macaronic” presupune eforturi în căutarea unor interpreți bilingvi, folosirea unui scenariu plurilingvistic sau tentative de transcendere a limbajului, prin exploatarea jocului corporal, a tonului vocii, mimicii și gestualității.

Peter Brook, Julie Taymor și Robert Wilson sunt cei trei creatori considerați de referință în conturarea fenomenului spectacular așa cum este el astăzi, prin practica scenică și teoretizarea acesteia. Mai puțin cunoscută și cea mai tânără dintre ei, Julie Taymor este citată pentru *The Lion King*, o producție cu buget record (20 milioane de dolari), numită „o producție globală pentru o audiență globală”, o feerie vizuală cu peste 230 de măști de animale, purtate însă mult deasupra fețelor actorilor, perfect vizibile – din nou dezvăluirea mecanismelor teatralității.

Arta actorului este caracterizată pe scurt, fără să se facă apel la vreuna din teoriile ultracunoscute; în schimb, se face distincție între două tipuri de joc – extern, de tip „a prezenta” și intern (stanislavskian, în alte cuvinte) și sunt trecute în revistă câteva aspecte esențiale ale meseriei (virtuozitatea, magia, instrumentele actorului – fizicul și psihicul său, repetițiile, interpretarea etc.). Studiu de caz este Patrick Stewart (Jean-Luc Picard din seria *Star Trek*, dar și interpretul admirat de Cohen pentru că joacă mult Shakespeare) precum și dramaturgi englezi contemporani, ca Tom Stoppard, Harold Pinter, sau piese americane. Cohen amintește în legătură cu Patrick Stewart modul său de a se pregăti pentru a juca în *Antoniou și Cleopatra*: actorul își desenează schema multiplelor intrări și ieșiri pe care le are de bifat.

Fragmentul consacrat dramaturgului (în sensul de autor dramatic) include o listă a trăsăturilor unei piese bune: credibilitate și intrigă; limbaj dramatic cursiv, scenic; bogăție (a detaliului și a dimensiunii, adică edificarea unui univers dramatic credibil, autonom); profunzime a construcției personajelor; gravitate și relevanță (o piesă trebuie nu doar să răspundă evenimentelor curente, ci să aibă și bătaie lungă, adică un nucleu de semnificații care să le vorbească

oamenilor chiar și după ce acțiunea propriu-zisă, circumscrisă istoric, se demodează). Alte calități necesare unei piese reușite: caracter arhetipal; condensare, economie și intensitate; și, ca și corolar, o calitate greu de cuantificat și surprinzătoare: celebrarea [vieții], pulsione în care își află de fapt originea instinctul teatral al omului. Pe scurt: teatrul nu se împlinește ca artă doar prin didacticism sau reproducerea realității lipsită de orice speranță, ci aspiră la înfrumusețarea și iluminarea existenței umane; chiar și în cazul tragediilor antice, sentimentul fatalității este dublat de omagiul adus spiritului uman. Dramaturgia americană contemporană este ilustrată de David Mamet, Tony Kushner (creatorul *Angels in America*, considerată cea mai bună piesă a ultimilor ani), David Henry Hwang, Suzan-Lori Parks și Neil LaBute.

Designul scenic, definit ca suma contribuțiilor legate de scenografie, decor, costume, sunet, suport tehnic al unui spectacol, este considerat un aport creativ care umple golurile lăsate la nivel dramaturgic. Accentul se pune pe colaborarea designerilor cu regizorul, eventual și cu dramaturgul, dacă participă la repetiții, și pe latura conceptuală a demersului artistic. Un exemplu generos este analiza a trei spectacole cu *Așteptându-l pe Godot*: două cu decoruri de Andrei Both (în regia lui Andrei Belgrader, la New York Classic Stage Company, 1998, și a lui Tompa Gábor, la teatrul Tamási Aron, 2006) și un altul, regizat de Silviu Purcărete, fundamental diferite ca design scenic și miză conceptuală. Specializarea designerilor scenei duce la o repartizare foarte clară a funcțiilor: există un specialist care se ocupă de decoruri, un altul de costume, un altul de lumini ș.a.m.d.

Regizorul modern este rezultatul unei evoluții în trei etape a meseriei: de la regizorul-profesor, la regizorul realist, pentru a

se ajunge la adeptul stilizării. Într-o primă fază, sarcina sa era didactică, anume aceea de a transmite informații [referitoare la tehnică]. Deschiderea teatrului spre psihologizare (prin realismul secolului al XIX-lea) coincide cu urcarea unei trepte în demersul lui creativ, iar refuzul realismului și investiția teatralității pure permit regizorului să-și asume o libertate infinită (e citat Craig ca militant pentru autonomia regizorală). Contemporaneitatea îl obligă să conjuge viziunea și capacitatea de conceptualizare cu o colaborare eficientă cu designerii, castingul, pe de-o parte, și cu implementarea scenică propriu-zisă a proiectului, pe de altă parte. Regizorului, pe lângă aura mistică a demiurgului, i se atribuie *know how*-ul unui manager, care trebuie să supravegheze funcționarea unui organism complex.

Funcția criticului este aceea de a formaliza și articula o reacție pertinentă la produsul scenic, pe baza unei grile care conține 5 perspective: relevanța socială, semnificațiile umane, calitatea artistică, relația cu teatrul în sine și divertismentul. O mostră de critică bună ar trebui să provoace plăcere cititorului și să-l stimuleze să pătrundă mai adânc în misterele teatrului.

Încărcătura analitică și detaliile lirico-metaforice ale discursului lui Robert Cohen nu exclud însă permanenta raportare la teatru ca business, cumva prezentă în spiritul analizei *ab initio* (unde apologia vervei și interesului publicului de Broadway se bazează pe criteriul cantitativ și pe observarea diversității publicurilor de teatru). De fapt, ni se transmite că teatrul poate deveni o afacere extrem de profitabilă, idee care a fost rapid asimilată de sistemul teatral american, în care producțiile cu bugete fabuloase sunt gândite ca investiții. În plus, noua termino-

logie utilizată (casting nontradițional, scena macaronică) atrage la rândul ei atenția asupra modului în care teatrul american se adaptează – cameleonic – realităților socio-culturale imediate, dintr-un instinct de supraviețuire remarcabil.

Principalul plus este discuția aplicată și permanenta raportare la fenomenul teatral contemporan, prin prisma producțiilor care exemplifică materialul teoretic. Discursul lui Cohen nu este unul rece, ci complementul viu al spectacolului în formele lui cele mai proaspete și originale, așa cum pot fi decupate din multitudinea de producții existente astăzi în spațiul american. Vocabularul este epurat de academism; autorul nu ezită să apeleze la comparații, descrieri sau definiții exprimate foarte simplu și la obiect pentru a se face înțeles, așa încât transmite efectiv ideea cu care își concluzionează analiza, anume imensa capacitate a teatrului de a comunica, de a deveni o parte din noi.

Cel mai fascinant este însă modul în care se pendulează între evidențierea pragmatismului sistemului de organizare a teatrelor – un sistem extrem de bine pus la punct pentru a putea funcționa și a fi profitabil – și pasiunea incandescentă, imposibil de cuantificat, pentru teatru. Ajungând la final („It is *our* theatre”, adică al tuturor), mi-am amintit de pandantul *commerce – beaux arts* de pe tavanul pictat al unei săli din primăria arondismentului VI de la Paris, care funcționează perfect în cazul teatrului și este, poate, unul dintre paradoxurile pe care le indică Robert Cohen și cu care trebuie să ne obișnuim.

OLIVIA GRECEA

**Colecția de carte de teatru apărută sub egida
Facultății de Teatru și Televiziune din Cluj**

În cursul anului 2007, a fost lansată, sub egida Facultății de teatru și Televiziune din Cluj, colecția de Carte de Teatru, publicată la editura Casa Cărții de Știință. Colecția cuprinde trei serii – *Dramaturgie extrem contemporană*, *Scrieri ale practicienilor* și *Eseuri* – menite, conform spuselor inițiatoarei și coordonatoarei acestei colecții, conf. dr. Anca Măniuțiu, „să reflecte polimorfismul fenomenului teatral de azi, fără a exclude totodată publicarea unor texte fundamentale ale poeticilor artei spectacolului sau ale dramaturgiei secolului XX, care nu au văzut lumina tiparului sau au fost publicate doar fragmentar”¹.

Până acum, în această colecție au apărut patru titluri, pe care le prezentăm succint în cele ce urmează.

Robert Cohen, *Puterea interpretării scenice. Introducere în arta actorului*. Ediție alcătuită și îngrijită de Anca Măniuțiu. Traducere Eugen Wohl și Anca Măniuțiu. Cluj, Casa Cărții de Știință, 2007. Colecția „Teatru”, seria „Scrieri ale practicienilor”

Robert Cohen, regizor și profesor la University of California, Irvine, propune o serie de reflecții asupra procesului interpretării scenice, completate de exerciții destinate antrenamentului psiho-fizic al actorului și menite să stimuleze un joc cât mai credibil. Tradusă în mai multe limbi, cartea lui Cohen este un instrument de lucru eficient în studiul practic al artei actorului.

¹ *Cuvânt înainte* la volumul Robert Cohen, *Puterea interpretării scenice. Introducere în arta actorului*, p. 7.

Perspectiva pe care și-o asumă este aceea a actorului care, în mod ideal, trebuie să fie preocupat de transmiterea cât mai corectă a intențiilor personajului pe care îl joacă. Firește, nu este neglijat nici aportul metodei stanslavskiene la eficientizarea funcției de comunicare a actului teatral, Cohen propunându-i însă actorului un „demers integrator”: deoarece teatrul este în primul rând comunicare, actorul trebuie să armonizeze necesitățile tehnice ale rolului cu interpretarea, ținând cont nu doar de existența publicului, ci de un întreg complex de factori care acționează în contextul teatral: partenerii de joc, problemele tehnice etc. De altfel, pentru Cohen, definiția spectacolului este *interacțiune-pentru-un-public*.

Esențială este concentrarea pe situație, construirea unui rol încheiat prin încarnarea unui personaj care urmărește un scop bine definit, prin axarea pe intenții (diferite de motivații): autorul propune utilizarea unei gândiri de tip cibernetic (orientată spre îndeplinirea unui scop propus) în locul uneia deterministe (care pune în evidență raporturile cauzale); substituția e necesară pentru ca personajul să se carnalizeze și pentru a trece de la *a înțelege personajul* la *a-l juca*. Actorul trebuie să se orienteze înspre viitorul personajului, „tras” de pârgiile scopurilor urmărite, întrebarea esențială în conceperea rolului fiind „pentru ce?”, și nu „de ce?”.

Noțiunea de *feedback* este introdusă pentru a explica concret modul în care încercăm să ne realizăm intențiile: adaptarea comportamentului și ajustarea intențiilor sunt procese uzuale și în viața coti-

diană. Comunicarea relației (*relacom*, de la sintagma „relationship communication”) reprezintă cel mai relevant segment al interacțiunilor de zi cu zi și este de multe ori realizată inconștient; ea presupune transmiterea (preponderent non-verbală) a relațiilor existente sau pe cale de a se stabili.

Actorul trebuie să aiba drept scop *victoriile relacom*, adică urmărirea intențiilor specifice personajului pe care îl interpretează, conform argumentelor date de text și de intervenția regizorală. Tacticile care îi stau la dispoziție sunt de două tipuri: de intimidare și de convingere (încuviințarea, dezarmarea, calmarea, amuzarea, însuflețirea, flatarea, franchețea, seducția), și trebuie transmise mai ales prin corporalitatea actorului, într-un mod creator, în funcție de disponibilitatea personală a fiecăruia. Prezența reală a personajului poate fi creată doar prin raportarea la situația scenică specifică, prin mo-

dalitatea dinamică a actorului de a comunica relațiile care se stabilesc, respectiv prin *relacom*.

În structura expozitiv-teoretică a lucrării sunt inserate citate ale unor personalități de referință din lumea teatrului și filmului, care susțin principiile lansate de Cohen și incită la reflecție. Iată câteva dintre acestea, spicuite:

“Tot ce faci pe scenă trebuie să emane din mintea ta.” (Jason Robards)

“Nu va exista Teatru dacă ai să pari de la bun început un învins.” (Clive Swift)

“Unul dintre lucrurile pe care le iubesc la profesia mea, și care mi se pare sănătos, este acela că trebuie mereu să te sfășii pe tine însuși.” (Liv Ullmann)

Punctul de vedere, orientat spre practica scenei, recomandă lucrarea tuturor celor preocupați de mecanismele artei actorului.

OLIVIA GRECEA

Miklós Bács, „Mască” și „rol”. Identități și diferențe. Cluj, Casa Cărții de Știință, 2007. Colecția „Teatru”, seria „Scieri ale practicienilor”

Conceptul de rol depășește sfera esteticului, fiind de multă vreme utilizat în terminologia științelor sociale. Premisa acestei extensii apare chiar în introducerea cărții, unde Miklós Bács se alătură lui Luigi Pirandello și Jacob Levi Moreno, care consideră actul teatral o confesiune fundamentată pe autocunoaștere.

Autorul pune în evidență funcția terapeutică a confesiunii, exploatată de unele tehnici precum psihodrama, care permit asumarea unei măști, adică a unei alte identități în scop terapeutic. Dezvoltarea acestei tehnici este posibilă datorită

faptului că au fost conștientizate importanța conceptului de rol în psihologie și valoarea practică (în sens terapeutic) a exercițiului asumării unui rol.

Lucrarea debutează printr-o paralelă între biografiile celor două personalități, identificând incidentele din copilărie care se pare că i-au direcționat pe Pirandello și Moreno înspre dezvoltarea teoriilor care i-au consacrat: prima „experiență dramatică” a dramaturgului este căderea în balconul apartamentului familiei sale, în timp ce Moreno, încercând să zboare, și-a fracturat mâna, în timpul unui joc de-a Dumnezeu și îngerii; incidentul i-a relevat dificultatea presupusă de simulare, de exercițiile de tipul „ce-ar fi dacă” – observație exploatată mai târziu în elaborarea principiilor psihodramei.

Elementele comune ale psihodramei și teatrului permit autorului să le abordeze comparativ: conceptul de rol, catharsisul, ideea de spontaneitate, motivația, noțiunea de distribuție, implicarea unor protagoniști, utilizarea decorului și scenariului, precum și tehnici folosite în ambele cazuri clarifică mecanismele de funcționare ale acestei metode terapeutice. Psihodrama, departe de a avea o influență periferică, și-a lăsat amprenta asupra multor teorii și metode utilizate în psihologie. Lucrarea analizează în profunzime modul ei de funcționare, explicitând conceptele fundamentale și degajând diferențele dintre psihodramă și teatru, teatru terapeutic și viață.

Dincolo de o bază de informații consistentă asupra acestei metode, „*Mască*” și „*rol*” pleacă de la teoriile a doi oameni de geniu, subapreciați pe parcursul vieții,

pentru a problematiza aceste două concepte fundamentale în orice demers teatral, fie el estetic sau subsumat unor scopuri terapeutice. Miklós Bács evidențiază punctele comune existente între unele teorii despre teatru și cele din psihologie, accentuând intersectarea acestora și relevanța pe care o are studiul conceptului de rol în înțelegerea mecanismelor psihologice și sociale de funcționare a ființei umane.

Meritul lucrării este acela de a realiza un echilibru între discursul teoretic și biografic și partea care tratează aplicabilitatea practică a conceptelor și procedeele discutate; se face astfel demonstrația necesității și eficienței terapiei prin artă, fără a se neglija contextul cultural și istoric dens al noțiunilor de „*mască*” și „*rol*”.

OLIVIA GRECEA

Bryan Reynolds, *Umbră albastră / Blue Shade*. [Ediție bilingvă] Traducere și prefață de Eugen Wohl. Cluj, Casa Cărții de Știință, 2007. Colecția „Teatru”, seria „Dramaturgie extrem contemporană”

„Fiecare clipă fie schimbă eternitatea, fie o distruge.” Această replică a mafiotului Frankie Mazzoni, adresată lui Joey – protagonistul din *Umbră Albastră*, cea mai recentă piesă a dramaturgului american Bryan Reynolds – nu este doar o afirmație plină „de duh”, ci chiar adevărul care îi demonstrează personajului, chinuit de neputința sa de a se adapta „corespunzător” realității exterioare, că nu poate supraviețui într-o lume care se clădește și se surpă în fiecare clipă.

Prin tematică și structură, piesa lui Bryan Reynolds reia, în contextul lumii de azi, un text devenit clasic: *Woyzeck*-ul lui

Georg Büchner. Distanța dintre 1837, anul morții lui Büchner, și anii 2000 nu știrbește cu nimic actualitatea și profunzimea unei teme precum cea a degradării umane.

Deși individul, în ipostazele devenirii lui, este un subiect întâlnit în toate piesele sale, de data aceasta, Reynolds redefinește și reactualizează instanțele. Nu mai este vorba despre război, autorități militare sau doctori, ci despre medicină – ca formă avansată de tehnologie – și despre televiziune, deoarece, în zilele noastre, ea este cea care generează ideologia dominantă și manipulează opinii. Povestea mafiotului Joey Mazzoni și a familiei sale, plasată într-o lume a claustrării, în care orice relație inter-umană trebuie atent controlată pentru a nu periclita eficiența funcționare a sistemului, pare să fie, la prima vedere, una de film american de serie B despre mafioți.

Frankie Mazzone este capul unei familii de mafioți, Joey este fratele lui mai tânăr, iar Marie este soția adulteră a celui din urmă. Raporturile dintre cei trei sunt alterate atât din cauza personalității distincte a fiecăruia, cât și din cauza arbitrarului impus de autoritatea lui Frankie, echivalentul Căpitanului (din *Woyzeck*): lui îi datorează obediență toți cei care trăiesc în sistemul lui. Marie, soția lui Joey, naște copilul unui stripper de culoare și este amanta temutului Frankie.

Raporturile lui Joey cu semenii sunt aproape tot timpul indirecte, mediate de instanța „de temut” a televizorului, care îi alterează percepția realității. Televiziunea este de fapt protagonistă proiecțiilor imaginare ale personajului, astfel încât, pentru Joey, granița dintre realitate și ficțiune devine foarte fragilă. Un talk-show american, o prezentatoare cu un nume stupid și ușor de reținut oferă un soi de realitate virtuală a spaimelor lui Joey. „Oameni care cred că sunt animale captive într-un corp omenesc”, „Mame albe care nu și-au dorit să aibă copii de culoare” sau „Oameni pentru care era vital să-și ucidă nevestele și au făcut-o!” sunt sloganuri / îndemnuri care îl determină să creadă că, de fapt, „cheia succesului este o pastilă”. Ca voluntar al programului „Institutului pentru îmbunătățirea naturii umane”, Joey se amăgește că ar putea să anuleze fisurile existente în conștiința sa, care fac imposibilă reconcilierea conștiinței individuale cu cea de grup. Acest comportament este declarația disperată a unui ins inadapdat – și oarecum retardat, prin candoarea cu care se lasă manipulat, ajungând la credința că o pastilă poate anula incapacitatea sa de a fi asemenea celorlalți, aducându-i certitudini și inserându-l într-o ordine care nu e a lui. Mai mult, personaje ca Joey Mazzone conturează tot

mai clar această „religie a pilulei”, care amăgește oamenii mileniului III și despre care ne vorbește, de pildă, și *Requiem for a dream*, un film din 2000, realizat de Darren Aronofsky.

Pentru Joey, acest sentiment „de sinteză” că ar ține lucrurile sub control este o cale spre adevăruri dureroase și probleme fără soluție, rezolvate, aparent, prin uciderea Mariei, un personaj care „atâră greu” în economia intrigii și care are totodată un statut incert. Adevărata atitudine a celor din jur față de ea este contrară celor declarate de aceștia. De fapt, ei declanșează în Joey impulsul de a o „pedepsi” pe Marie. Când personajul ajunge să vadă limpede adevărul, va fi mult prea târziu. Și pentru că individul nu poate supraviețui la nesfârșit într-o lume a falsității, Joey alege să se înece în apele oceanului, întorcând spatele vieții.

Așa cum au demonstrat și *Unbuckled* sau *Rail Road*, în centrul dramaturgiei lui Bryan Reynolds se află individul și lumea pe care o trasează conștiința acestuia. Opera teatrală a lui Reynolds este în perfectă consonanță cu scrierile sale teoretice, cunoscute oamenilor de teatru datorită „teoriei transversale” și conceptelor derivate din aceasta: „state machinery”, „subjective territory” sau „momentele transversale” pe care le folosește în structura *Umbrei albastre*.

Dincolo de aceste aspecte tematice sau conceptuale, se remarcă un limbaj presărat cu expresii argotice, cuvinte italienești sau grecești ce ilustrează mozaicul etnic care se numește America. De asemenea, întreaga piesă este dominată de o luciditate oarecum morbidă, punctată din belșug de către autor cu sarcasm și ironie.

Piesa investighează și pune sub lupă mecanismele afective și sociale după care funcționează un individ, într-un anume

context familial, social și istoric, incluzând foarte subtil spectatorul sau cititorul în această mașinărie, pentru a demonstra încă o dată că există un raport inegal de forțe între individ și tot ceea ce constituie

mediul în care el trăiește. De cele mai multe ori, această confruntare duce la strivirea sau chiar la anularea ființei umane.

ROXANA TUROȚI

Eroi, bufoni și măști în curtea școlii. Ghid alternativ pentru profesori, adolescenți și elevi atinși de microbul teatrului, Eugen Wohl (coordonator), Eugenia Barbu, Mădălina Dumitrache, Reka Lugossy, Gabriela Pavel, Marian Râlea. Cluj, Casa Cărții de Știință, 2007. Colecția „Teatru”, seria „Eseuri”

Dacă, în general, teatrul de păpuși și marionete, precum și dramaturgia destinată celor mici au avut parte de-a lungul timpului de studii și lucrări – chiar dacă nu foarte numeroase – practica teatrală destinată copiilor și virtuțile sale educative au fost neglijate aproape în totalitate în spațiul pedagogic și teatral românesc. Acest volum – elaborat în urma efortului colectiv al celor șase autori: Eugen Wohl (care este și inițiatorul și coordonatorul ediției), Eugenia Barbu, Reka Lugossy, Marian Râlea, Gabriela Pavel și Mădălina Dumitrache – aduce nu doar o perspectivă teoretică asupra teatrului făcut cu și de către copii, a metodologiei de lucru utilizate, ci și exemple și propuneri concrete, provenite din experiența autorilor, referitoare la modalitățile de implicare a copiilor în activitatea teatrală și beneficiile acesteia în dezvoltarea personalității lor.

Acest „ghid alternativ pentru profesori, copii și adolescenți atinși de microbul teatrului” – cum ne spune ghidul subtitlul volumului – propune reevaluarea unor concepte și metode formative marginalizate sau chiar ignorate de învățământul instituționalizat: rolul poveștilor

în dezvoltarea capacităților cognitive, lingvistice și afective la copii, rolul teatrului în educația copiilor și adolescenților, stimularea spiritului ludic și a creativității prin jocul dramatic, modalități de elaborare a scenariului dramatic, ponderea teatrului în autocunoaștere, programele școlare și modalități de învățare prin teatru.

Rolul acestor elemente în dezvoltarea armonioasă a copiilor a fost neglijat de sistemul de învățământ românesc, în care singura activitate „serioasă” este considerată a fi rezolvarea de exerciții și probleme de geometrie sau aritmetică. Autorii constată că mai cu seamă rolul poveștilor a fost prea puțin speculat în activitatea pedagogică formativă. În acest sens, volumul prezintă în paginile sale puncte de vedere interesante, cum ar fi acela al psihologului american Jerome Bruner, care susține că poveștile oferă versiuni individuale și sociale ale experiențelor noastre, astfel încât ele pot deveni, pentru copii, instrumente esențiale în înțelegerea evenimentelor din jur.

De asemenea, ni se amintește că studiile specialiștilor au dovedit importanța psihologiei narativității și impactul ei asupra dezvoltării emoționale a copiilor. Individul, confruntat cu narativul și cu tehnicile de învățare prin teatru, reușește să fie stăpân pe inter-relaționare, dezvoltarea sa profesională, afirmarea de sine și propria creativitate fiind stimulate.

Dincolo de toate aceste abordări, care țin mai ales de domeniul psiho-pedagogiei, se pune, însă, întrebarea: Care este

elementul care poate să aducă în același context copilul și teatrul?

Răspunsul îl știu atât copiii, cât și adulții: *Jocul*. Statutul de activitate esențială a omului îi rezervă un loc important pe coordonatele existențialului. Jocul se înrudește cu arta (teatrul) prin simplitatea sa și, într-o oarecare măsură, prin sinceritatea gestului. „Copilul nu se dedublează, el există plenar în gestul jocului”, deoarece, pentru el, timpul nu există, de aceea transferul este instantaneu.

O altă problemă dezbătută în volum este aceea a atelierului de teatru ca metodă pedagogică activă. Una dintre autoarele acestui volum, Gabriela Pavel, vine cu propuneri concrete în acest sens. Teatrul ca metodă activă de autocunoaștere trebuie să acopere trei coordonate esențiale: expresie corporală, jocuri dramatice și improvizații, munca cu textul și, pentru ca acestea să fie cât mai eficiente, Gabriela Pavel propune o serie de fișe de exerciții foarte interesante, care conțin metode, strategii și scopuri specifice: dezvoltarea ascultării, ocuparea spațiului, galeria de portrete, povești cu câteva cuvinte impuse, exerciții de antrenare a vocii, jocuri de pantomimă și improvizație.

Cartea aduce în discuție și o altă problemă esențială: integrarea acestor modele de educație alternativă în sistemul de învățământ românesc. Se impune reformularea și regândirea, din această perspectivă, a programelor de învățământ. Capitolul dedicat muncii cu elevul-actor, semnat de Mădălina Dumitrache, profesoară la Palatul Copiilor din Cluj, pledează argumentat în favoarea acestui demers

necesar și merită să fie citit cu atenție de către cei interesați de acest tip de teatru. Până acum nu au existat modele de programe școlare care să ia în considerare și rolul teatrului în dezvoltarea personalității elevilor, de aceea programa înaintată de către autoare Inspectoratului Școlar și aprobată constituie o speranță pentru instituțiile de felul Palatului Copiilor sau pentru toate trupele de teatru amator care lucrează cu copii sau adolescenți.

Volumul se remarcă prin rigoarea și coerența studiilor. Acestea compun o perspectivă unitară și nuanțată asupra temei, în ciuda (sau, mai degrabă, datorită) diversității unghiurilor de abordare, determinată de experiențele diferite ale autorilor: avem astfel viziunea unui practicant al scenei (Marian Râlea), dar și punctele de vedere și strategiile de organizare specifice psiho-pedagogiei sau experiența unor profesoare din cadrul Palatului Copiilor. Paleta cuprinzătoare a cărții îi conferă acesteia bogăție, îndemnându-ne să reflectăm asupra unei probleme esențiale: copiii, care vor fi adulții de mâine, și lumea lor, în care poveștile și jocul au un rol determinant în formarea lor ca adulți. De aceea, nu ar trebui să uităm cuvintele „Magicianului” Marian Râlea: „În joc, copilul învață că viața poate fi tensiunea dintre imaginar și real, dintre fantasmă și acțiunea directă. Atât pentru jucătorul-actor, cât și pentru jucătorul-copil, important este Jocul de-a Teatrul”.

ROXANA TUROȚI