



STUDIA UNIVERSITATIS

BABEŞ-BOLYAI



DRAMATICA

2/2007

S T U D I A

UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI

DRAMATICA

2

Desktop Editing Office: 51st B.P.Hasdeu Street, Cluj-Napoca, Romania, phone + 40 264 405352

SUMAR - SOMMAIRE - CONTENTS - INHALT

ARTICOLE & STUDII

VISKY ANDRÁS, Távolságból egység – értekezés a módszerről	3
BRONWYN TWEDDLE, “The Leap, Not the Step”. Part Two: Comparative Reception of a Production of Heiner Müller’s Quartett in New Zealand and Europe	17
LAURA PAVEL, Matei Vișniec and the Paradoxes of Theatrical Imaginary	31
MIRUNA RUNCAN, Paradisul subteran al anilor 60	39
BÁCS MIKLÓS, Analiza personajului pirandellian Henric al IV-lea prin prisma teoriei moreniene a rolului.....	49
TOMPA ANDREA, Dacă-i carnabal, de-ale carnabalului să fie. Despre traduceri lui Parti Nagy Lajos din Caragiale.....	67
NADIA PĂCURARI, Teoriile estetice și lingvistice ale comicului (încercare de sinteză).....	77
MARIE-LOUISE SEMEN, The “Should Be” Social Drama.....	91

INTERVIU

Libertatea oferită de disciplină * Interviu realizat cu regizorul Andrei Șerban de Kinga Kelemen.....	95
--	----

RECENZII, CRONICI, COMENTARII

MIRUNA RUNCAN, Spectacolul mort, spectatorul captiv și libertatea de a (nu) merge la teatru.....	103
RALUCA IACOB, The Fictionalized Body in Cinema.....	111
KOVÁCS FLÓRA, A felügyelt világ Georges Banu: A felügyelt színpad.....	120
ANDREEA DUMITRU, Mihai Măniuțiu – <i>Despre mască și iluzie</i> . Symposium versiunea Măniuțiu.....	124
MÁRTON IMOLA, Emberből majom.....	127
CHRISTOPHER MARKLE, Death as a Possible Escape.....	130
BAKK ÁGNES, Berszán István: <i>Riturile literaturii. Scris și literatură pe teren</i>	132
BARTHA RÉKA, Ungvári Zrínyi Ildikó: <i>A látott lét dramaturgiája–Posztmodern szemszögből az abszurd</i>	133
ILYÉS ISTVÁN, Ungvári Zrínyi Ildikó: <i>Látványolvasás–Tanulmányok a drámáról, a színházról és az életről</i>	136
KÖRTESEI GYOPÁR TEKLA, Hozzászólás Ungvári Zrínyi Ildikó Bevezetés a színházantropológiába című könyvéhez.....	140

TÁVOLSÁGBÓL EGYSÉG – ÉRTEKEZÉS A MÓDSZERRŐL –

VISKY ANDRÁS

ABSTRACT. This study entitled „Unity out of Distance. A Study in Method” approaches the notion of the theatrical theory, analyzing the position of the dramatic theoretician. In his 1954 lecture on the 175th anniversary of the Mannheim National Theater, Hans-Georg Gadamer connects, as he puts it, the “essence of theatre” with the “essence of celebration” viewing them both in the mirror of the other. The essence of theatre (of the theatre which the European middle classes created from the heritage of Greek theatre and transformed into a distinct and often unique celebration) is “the play produced in order to be viewed, and the agreement which serves as its basis, namely that the spectator goes to see the play, creating unity out of distance.” To participate to a performance means to be first removed, dislocated and then transformed. In the subsection “The Temporality of Aesthetic Phenomenon,” Gadamer describes in Truth and Method the theoretic attitude with the terms of “being there” and “participation”: “He who has been there at something knows entirely how it actually has been.” The syntagm “knows entirely” in fact questions conceptual apprehension, though not in the spirit of an extreme theoretic skepticism, but in order to keep the problem in motion. The performance suspends and makes us “forget” our knowledge or preconceptions that hold us back from participation, and transforms “contemplation” into “a true manner of participation”: “...the ability of the theoretic attitude means even to us as well that with regard to something we are able to forget our aims... Theory is true participation, it is not action but sufferance (pathos); in fact, it means that the spectacle captivates, takes hold of us. The religious background of the Greek concept of mind was recently explained by this.” Consequently, who is the [dramatic] theoretician? The word leads us back to the Greek theoros who is a “participant in the festival delegation. The partakers in the festival delegation do not have any qualification or role apart from being present at the event. The theoros is in the true sense of the word a viewer who is there at the ceremonial act and from this comes his sacredly legal distinction, for example, his inviolability.”

A mannheimi Nemzeti Színház fennállásának százhetvenötödik évfordulója alkalmából, 1954-ben tartott előadásában Hans-Georg Gadamer a színházi, miképpen mondja, „lényegét” az ünnep, ismét, „lényegével” kapcsolja össze, egymás tükrében szemlélve mindkettőt. A színházi lényeg – azé a színházé, amelyet a görögök színházi örökségéből kiindulva alakított a vallásitól külön álló ünnepé, olykor kifejezetten önmaga ünneplésévé az európai polgárság –, a színház lényege „a megtekintés céljára létrehozott játék, s az alapjául szolgáló egyezés – vagyis az, hogy a néző megnézi a játékot – a távolságból hoz létre egységet”. A távolságból létrehozott egység megteremtésének sine qua nonja az elmozdulás, a kimozdítás, a közeledés arra a helyre, ahol a nézői-játszói részvétel megvalósítható, véghez vihető. A színházi játéknak az előadást néző – játészó számára közösség váló, a játék folyamán közösnek felismert és elfogadott terében hasonló a karaktere az ünnephez, amelynek „megvan a maga sajátos időbelisége”, és ezt részint a „visszatérő

jellegével”, részint meg a résztvevők közös együttléte való „átemelésével” realizálja. A kultikus ünnep lényegét, érvel Gadamer, nem „mágikus varázslata felől érthetjük meg”, hiszen „az ünnepek eredendő s ma is eleven lényege az alkotás, a felemelkedés egy átváltozott létezésbe.”¹

A színész és a néző szerepe az előadásban nem vizsgálható egymástól elválasztott, elkülönített módon. A színész számára szituáltságánál, néző-helyénél, önmaga „kimozdítottóságánál” fogva a néző az előadás „játsszója”, amennyiben a néző alkotja meg, viszi véghez, „cselekszi meg” a színész számára az előadásnak tekintett játékot. A néző számára szituáltságánál, néző-helyénél, önmaga „kimozdítottóságánál” fogva a színész az előadás reprezentatív létrehozója, „megcselekvője”. Ebben a viszonyrendszerben a jelen levő „hivatásos” nézőnek – a teoretikusnak vagy kritikusnak – nincs kitéüntetett szerepe a reprezentáció véghez vitelében. Szerepe csak a „véghez vitt” játék után differenciálódik, ahogyan a nézőké általában, a nem különböző ott-lét önálló cselekvéssé válik, amely nyilvános módon, a színházi reprezentáció intézményrendszerén belül sajátosan artikulálódik. Ünnepi előadásában Gadamer összekapcsolja az ünnep résztvevő „megünneplését” az ünnep tudható, ismerhető fogalmával, azt állítva, hogy a kettő – a fogalmi, illetve cselekvő-véghezvivő megismerési forma – egymásból táplálkozik, egymást feltételezi, egymástól elszakíthatatlan módon: „Aki járatos egy bizonyos vallási tiszteletadás rendszeresen visszatérő gyakorlásában, vagyis abban, amit kultusznak nevezünk, az az ünnep fogalmával is tisztában van.” A keresztény kultusz esetében a miseáldozatban ismerjük fel a kijelentés értelmét: a „szent” meghagyásra hivatkozó, egy alapító áldozati tettet engedelmesen és odaadó módon elismételő szertartást az átváltozás, a „valami új”, „mérhetetlenül nagyobb”, de a résztvevők közé jövő teofanikus megjelenése tartja életben. Az átváltozás vagy megváltozás, a transz-substantia, tehát a szertartásba vetett anyagon túli létrejötté nem marad meg saját anyagában, vagy az átváltozást celebráló személy privilégiumaként. A „mérhetetlenül nagyobb” áttöri a tér hierarchikus viszonyait, és az átváltozás ráhárul minden egyes jelenlévőre. A formából létrejött transzforma valamennyi résztvevő közös tapasztalatává válik, és éppen az átváltozás aktusa teszi lehetővé az intézményrendszerben felhalmozott, idegen, de formálható és eltüntethető anyagként létező hierarchiák – színész–néző; színész–színész; szerző–előadó; dráma–előadás; hivatásos néző–mezei néző; színész–rendező stb. – „pillanatnyi” eltüntetését. Az esemény „pillanatnyisága” nem a tartamra, hanem a megtörténőre, végbemenőre utal, arra az eseményre, amikor játsszók és nézők önmagukat nem elvesztve belépnek az előadás közvetlenségébe. Az esemény repetitív módon „utánozza” az alapító tettet, de az „igazi utánzás mindig átalakítást jelent”. Az alapító tettet nem áll módunkban időben vagy térben a velünk éppen létrejövő előadást megelőző, máshol levő „első” eseménynek tekinteni (ez a kultikus reprezentáció sajátja), hanem a legáltalánosabb értelemben a műalkotás

¹ Hans-G. Gadamer: „A színház mint ünnep” In: *Színház* 1995/11. 41. o.

velünk való, tőlünk sohasem független vagy külön álló léte felismerésének és elismerésének. Az „igazi utánzásról” Gadamer így beszél: „Az utánzás átalakított létezés, amely természetesen még visszautal arra, amiből átalakult, de egyszersmind mégis új, mert olyan felfokozott lehetőségeket jelenít meg, amelyeket addig soha sem fedeztünk fel.”² A néző ebben az értelemben szemlélő, szemlélődő néző, aki a reprezentáció játékában egyszerre ismer önmagára és az önmagán kívülre mint hozzá tartozóra. Gadamer *Igazság és módszer* című műve *Az esztétikum időbelisége* címet viselő alfejezetében a teoretikus magatartást a nála-lét fogalmával, illetőleg a részvétellel írja le. „Aki ott volt valaminél, az egészében tudja, hogy tulajdonképpen hogy volt.”³ Az „egészében tudni” szó szerkezet éppen a fogalmi megragadást problematizálja, hozzáátéve, hogy nem egy végletes teoretikus szkepszis, hanem a problematika mozgásban tartása jegyében. A végbe menő színházi előadás felfüggeszti, „feledteti” a részvételt megakadályozó tudást vagy előzetes célkitűzéseket, a „szemlélést” a „részvétel egyik valódi módjává” változtatva: „a teoretikus viselkedés képessége még a mi számunkra is azt jelenti, hogy egy dologgal szemben el tudjuk felejteni saját céljainkat. (...) A theória a valódi részvétel, nem cselekvés, hanem elszenvedés [pathos], tudniillik azt jelenti, hogy a látvány magával ragad, megfog bennünket. Az utóbbi időben ezzel magyarázták a görög észfogalom vallási hátterét.”

Ki tehát a [színházi] teoretikus?

A szó a görög theóroszhoz vezet vissza, ez pedig nem más, mint „az ünnepi küldöttség résztvevője. Az ünnepi küldöttség résztvevőinek nincs más minősítése és funkciója azon kívül, hogy jelen vannak a dolognál. A theórosz a szó valódi értelmében vett néző, aki ott van az ünnepi aktusnál, és ebből ered szakráljogi megkülönböztetése, például sérthetlensége.”

Exkurzus I.

A teoretikus tekintet

A theóreo (szemlél, megszemlél, tapasztal, megtapasztal) ige két szóból tevődik össze:

- themoai: elhelyezi szemét, tekintetét egy tárgyon, mereven néz, bámul, megbámul valamit;
- (h)oráo: lát, észrevesz a szemével, és világosan megkülönbözteti a dolgokat; nem csak néz [optomai], hanem lát is.⁴

² Gadamer: i.m. 43. o.

³ Hans-G. Gadamer: *Igazság és módszer*. Gondolat, Budapest, 1984. 101–102. o. Ha külön nem jelezzük, idézeteink ebből a fejezetből valók.

⁴ Képletes értelme is lehet. Két példa: a) Hamlet és Gertrud kettőse a III/4-ben, amelyet szimmetrikusan megkettőz a „szellemé váló” Polonius és Hamlet atyjának szelleme, két különböző látást ír le: a Hamlet atyjának szellemét látó herceget és a csak néző, de nem látó Gertrudét. Minthogy Gertrud „nem lát”, meg sem hallhatja a Szellem hangját, nem értheti szavát, amelyet, a színházi konvenciót véve alapul, Hamlettel együtt a néző is meghall és megért. A színházi szerződés értelmében a néző a „résztvevő” és „elszenvedő” tekintet megajándékozottja. „HAMLET Tapot se innen, míg tükrömbe nem népsz, / Mely megmutatja

A teoretikus nézés hagyományos görög értelemben a „cselekvő nézést” gyakorló jelenlevő személyre áll, a résztvevő, sőt elszenvető tekintet tulajdonosára. Antik, késő antik szövegösszefüggésekben a közvetlen érzelmi észlelés leírására is használják, sőt azt is jelentheti, hogy valaki „átél valamit” (például János apostolnál).

Ha a középkori „üres sír” színházi toposzát vesszük⁵, azt a helyet, térformát, ahonnan az európai hivatásos színjátszás a maga újraindulását, tehát a tragikus tekintet újra való megnyerését eredezteti, és amely később a templomtér legbelsőbb (legszentebb) helyévé vált; ha az „üres sírt” körbeíró késő antik szövegeket vesszük, az evangéliumi leírásokban a lehangsúlyosabb jelenetekben a theóreo igét fogjuk megtalálni:

- „hogyan megnézzék a sírt”⁶: a szövegösszefüggésben a „keresés” is benne van, egészen pontosan a „megfeszített keresése”, aki már nincsen ott, megfeszítettként nem található meg, hanem feltámadottként. Az átváltozás, megváltozás aktusa formálja, változtatja át a kereső tekintet résztvevő, „teoretikus” látássá, olyanná, amely „egészében tudja, hogy tulajdonképpen hogyan volt”⁷.
- „odatekintvén, láták, hogy a kő el van hengerítve”⁸: a szöveghely az epifanikus beavatkozás karakterét hangsúlyozza az igehasználattal, de mivel epifanikus, az odairányuló tekintet eleve részesévé, átváltoz(tat)ó résztvevőjévé válik;
- „és lehajolván, látá, hogy a lepedők...”; „látá két angyalt”⁹: a leírásban lépésről lépésre megtaláljuk a megvilágosító, a végbement, visszautasított botrányos eseményt az időtlenbe, a mindig történőbe, tehát ünnepformaként megismételhetőbe áthelyező tekintet működését. A megértés ajándékában részesülő tanítvány véghezviszi a cselekvést, megcselekszi az írást (behajol, sőt bemegy az üres sírba, számba veszi, „átéli” az alapító eseményt), majd: „lát és hisz vala”¹⁰. Ezt a pillanatot a „futás” előzi meg, a két tanítvány egymással versenyezve odafut a sírhoz:

szíved bensejét. KIRÁLYNÉ Mit akarsz velem? Csak nem akarsz megölni? [...] KIRÁLYNÉ Kinek beszéled ezt? HAMLET Nem látsz te semmit? KIRÁLYNÉ Semmit; pedig jól mindent, ami ott van. HAMLET Nem is hallottál semmi? KIRÁLYNÉ Semmit én / Kettőnk szaván kívül. HAMLET No, nézz oda! / Nézd...” (Arany János fordítása) A jelenetben Gertrud elhárítja a megkülönböztető látást, „mely megmutatja szívéd bensejét”, fél, hogy halálát okozza a felismerés („csak nem akarsz megölni?”), ezzel pedig áttételesen Polonius halálát okozza, leleplezve hallgatózását. b) Hangsúlyos a látás köré fölépített konfliktus Lear és Kent között az I/1-ben, amely egyszersmind a *Hamlet*hez hasonlóan nemzedéki konfliktus, nyelvi kizökkenség formáját is ölti: „LEAR El szemeim elől! KENT Láss jobban, Lear; engedd, hogy én legyek / Szemed világa.” (Vörösmarty Mihály fordítása)

⁵ Lásd erről az itt következő második exkurzusunkat.

⁶ Mt 28,1

⁷ Gadamer: i.m. 101. o.

⁸ Mk 16,4

⁹ Jn 20, [5] 6, 12, 14

¹⁰ Jn 20,8

legyőzik a távolságot, és az alapító eseménnyel teljes egységbe kerülnek, „theórosszá” válnak, a szó legvalódibb értelmében nézővé.

A theória a nézőként való jelenlét leírására is használatos (ünnepi játékokon; vö.: theatron); passivumban: látnivaló, látványosság, ünnepi játék:

- „a sokaság, amely erre a látványra gyűlt össze”¹¹: a szöveg hely a golgotai misztériumjátékot írja le mint a tragikus színház értelmében vett kikerülhetetlen, minden nézőre-résztevőre ráháruló, nyomot hagyó eseményt.

A theatron ebben a késő antik szövegek környezetében pejoratív értelmű. Ennek magyarázatát nem pusztán Tertullianus egyházatyánál is jól nyomon követhető, a rigurózus etika talaján kimunkált színházellenességben találjuk, hanem a szereplők valóságos „halálra szántságának” az elutasításában. A késő antik színház elveszíti tragikus látását, minélfogva alapvető tabukat szeg meg, a szereplő személyek az előadás kellékeivé válnak. Egy példa a sok közül:

- „az Isten minket, az apostolokat, utolsókul állított, mintegy halálra szántakul: mert látványossága lettünk a világnak, úgy angyaloknak, mint embereknek”¹²: az apostolok színészekké lesznek a megváltás kozmikus színházában, angyalok és emberek nézőserege előtt; színészek, de „halálra szánt” módon, akik a nézőkért játsszák végig szerepüket, de csak az alapító halál, helyettesítő áldozat tudatosan vállalt valóságos elismertelével, „betöltésével” teljesíthetik ki az „új kultuszt”. Ennek nyilvánvaló párhuzama Dionüosz és Pentheusz „agónja”. Pentheusznak meg kell halnia, széttépik a bakkhánsnők, ugyanúgy, ahogy Dionüoszt széttépték. Ám míg Zeus el nem ismert fia feltámad, Pentheusznak meg kell halnia: ő nem csak nézője, elszenvedője is az eseménynek. Az „utolsók”, a „halálra szántak” a nézők látásának megváltozásáért kell valóságos halált halniuk.¹³

Exkursus 2.

*Az odaadás mint katarzisz vagy Artaud miszérik, Derrida ministrál*¹⁴

A katarziszról kezdeményezett beszélgetés-sorozat első felvonásának leggyakrabban előforduló szava a naiv és származékai. Mi szükséges a katartikus hatáshoz, hangzik a kérdés, egy biztos, így a válasz: naivitás. A naivitás a beleélésre való hajlandóság feltétele is, a fogadóképességé, elementaritás és naivitás

¹¹ Lk 23,48

¹² 1 Kor 4,9

¹³ A görög szövegek preparációjához a következő szakirodalmat használtam: Balázs Károly: *Újszövetségi szóműtató szótár*. Logos Kiadó, Budapest, 1998.; Bauer, Walter: *A Greek-English Lexicon of the New Testament and Other Early Christian Literature*. The University of Chicago Press, Chicago and London, 1979.; Varga Zsigmond J, Dr.: *Újszövetségi görög–magyar szótár*. Kálvin János Kiadó, Budapest, 1996.

¹⁴ *Az Írni és (nem) rendezni* c. könyvünkben (Koinónia, Kolozsvár, 2002. 159–167. o.) átvett írásunk hozzászólás a *Hajónapló* által kezdeményezett katarzisz-vitához. (A hivatkozásokat lásd ott.)

párban állnak egymással, a színházi előadásnak olymódon kell hatnia, hogy a nézőtéren magányosan leskelődő néző visszanyerje szüzességét, majd pedig, még ugyanazon előadás alatt, el is veszítse és megtermékenyüljön. A korábbi századok meglevő naivitása, olvassuk, biztonságosan működésbe hozta a katarzist, egyszerűség és naivítás, ez a kulturális-pszichikus talaj, a 20. század embere leszakítandó erről a sokezeréves folyamatról, mert, de ez már másutt van, a vita második felvonásában, bölcsőbbek látszunk lenni elődeinknél. A Bauhaus, egy példa, ellentétben a gótikával, rokokóval, manierizmussal, elfajzott, a panelt kidobhatjuk a szemétre, a többinek helye van ismereteink tárházában, vagy, szerényebben, puttonyában. A gótika, a rokokó vagy a manierizmus, gondolhatjuk, nyilván pacifista egyeztetések nyomán született konkordátumok alapján adták át a helyüket valami másnak, így, még egy példa, bérházaink klasszikus homlokzatok mögött körbefutó szuicid körfolyosói sem nem elfajzások, sem nem előzmények, sőt a Bauhaus sem előzménye önnön elfajzásának, noha ez az első ilyen eset a művészettörténetben, legyen békesség köztünk mindenkor. Vannak ugyan szelíd kísérletek arra, hogy a beszélgetésen elhatalmasodó naivítás, a fogalomról beszélünk, elé gát vettessék, mindhiába, „végül” az apokaliptikus beszédmód üli diadalát, amikor a görögök derűs, szépségre és élvezetre épült többszintes világát, a rómaiak viláгурalmát és élvezeteg epigonizmusát egy állandó büntudatra épülő, önkínzó, és -sanyargató, földi boldogság-ellenes új kultúra váltotta föl, jöttek és bevezették a kereszténységet, olvassuk.

Igen, a bölcsesség, kezdjük ezzel, valóban. „Ne mondd ezt: mi az oka, hogy a régi napok jobbak voltak ezeknél? – mert nem bölcsességből származik az ilyen kérdés.” Ezt is, meglehetősen homályos sejtéseink szerint, az i. e. 3. században írták le, de bölcs Salamonnak tulajdonítja a hagyomány, aki pedig Krisztus előtt közel ezer évvel uralkodott.

Lehetséges-e még egyáltalán a katarzis, teszi fel a szónoki kérdést Aiszkülosz, amikor híriül veszi, hogy a siker mámorában elpimaszult Szophoklész a színészek számát kettőről háromra, a karét pedig tizenkettőről tizenötre emeltette? Aiszkülosz előtt is vannak kérdések nyilván, és ezek is a színészek számának növelésével hozhatók összefüggésbe, na és persze a sikerrel. Hol van már az a jó adag naivítás, amely Aiszkülosz színházának katarziséhoz kellett, morog visszafelé Szophoklész, színészeket válogatva. Euripidészre pedig egyenesen legyinthetünk, a metrumok lazasága, a nagyvonalúan kezelt forma már elképzelhetlenné teszi a tökéletesség mintapéldájaként számon tartott Antigoné hatását, Antigoné csak egy van, hol járunk már az Éden fáitól, lehetséges-e még egyáltalán a színház?

Nem, nem, ne is legyen, mondja Platón. Alantas, vélekedik Cicero a pantomimművészekről, jóllehet mi, szónokok, az általuk használt hasonló eszközökkel élünk, csak hogy egészen más célok elérése érdekében. Atticust viszont arra kéri egyik levelében, meséljen neki a mimusok színházban mondott mulatságos tréfáiról. És akkor ne kerüljük meg a kereszténység ügyét sem, hiszen Tertullianus írja a legfulminánsabb színházromboló szöveget, a *De spectaculist*, benne a híres mondattal: „ami látványosságul szolgál, semmi sem találhat tetszésre

Isten előtt”, érvei mindazonáltal nem sokban különböznek a Platónéitól, aki szerint a mimetikai technai voltaképpen bálványozás, és államába szigorúan bevezeti a platonizmust, „Szent Szokratész, könyörögj érettünk!”, veti a keresztet Erasmus, úgy tizenyolc századdal Platon után. Tertullianusnak egyébiránt Lukács György is gyanútlanul (de job, ha az mondjuk, főként az ifjúkori *A tragédia metafizikája* ismeretében: ideológikus hevülettel, majdhogynem hálásan) bedől, amikor *Az esztétikum sajátossága* második kötetében „a katarzis elvetésének” minősíti *A látványosságokról* szóló irat cirkuszi játékokat leíró XVI. fejezetét: „A közös téboly egy hangon morajlik föl... stb., stb.” Itt már mintha bevezették volna a kereszténységet, de Tertullianus színházi iratának az olvasásakor azt a körülményt mégsem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy a *De spectaculis* a keresztényüldözések „virágkorában” született, érveit tehát sokkal inkább filozófiaiaknak kellene tekinteni, mivel szerzője a keresztény hitet is filozófiának tekinti.

Ugyan hol van ekkor már az elődeihez mérten jóval szkeptikusabb, ironiától sem mentes Euripidész színháza is akár?

Nagyjából azért megtudhatjuk, ha a színházi ikonoklasmus stafétabotját majdhogynem közvetlenül átvevő Augustinus leírásaiba pillantunk bele. A *Confessiones* Harmadik könyvének a hangütését – „Elragadtak a színjátékok (spectacula theatra), melyek tele voltak nyomorúságom képeivel... Hogy van az, hogy az ember bánkódni akar, amikor olyan gyászos és tragikus eseményeket néz végig, miket elszenvadni mégsem volna hajlandó?... Mert minél kevésbé gyógyulunk ki magunk az ilyen szenvedésekből...” – a Hatodik könyv igazán rendesen megírt Alypius-története egészíti ki, idézzük belőle, katarzis ügyben, a végkifejletet. Aki járt már a Colosseumban, könnyen lelki szemei elé idézheti a történeteket: „Mikor megpillantotta a vért, megittasodott az undokságtól, nem fordult el tőle, hanem odaszegezte pillantását, magába szívta az őrjöngést és már nem is tudott róla, gyönyörködött a bűnös vérengzésben és vérszomj részegítette meg.” Augustinus lépten-nyomon visszatérő színházellenessége késő antik jelenség, és amennyiben, Henri-Irénée Marrou (*Saint Augustin et la fin de la culture antique*) szerint mondjuk, leválasztjuk az antikvitás befejeződésének kulturális kontextusától, nem is igen van miről beszélni, legfennebb a 20. század emberének édes foglalatossága, az önsajnálattal jegyében.

Érdemes-e a létező, a velünk történő színházat zárójelbe téve értelmezni a katarzist mint valami tőlünk távol levőt, vágyottat, de elérhetetlent?

Jó úton járunk-e, ha a színházművész kishitűen és a mazochizmus gyanúját is mozgásba hozva, a filmművész előtt érzett kisebbségi komplexusát a színház „állapottyára” (a színházban nehezebb, olvassuk) apokaliptikus felhangokkal visszavetíti? És itt, legyen világosság, első nap, nem a Titanic-szentalizmusra gondolunk, az emlegetett nagyszabású bölgésekre, amit ismét csak a naivitás fogalmának számlájára írunk, jöllehet a katarzis összefüggéseit a hazugságon alapuló manipulációval igencsak problematikusnak tartjuk. Az persze ettől még fontos kérdés, hogy közösségi fenomén-e, vagy, mióta Wagner leoltotta a nézőtérrel a

lámpát, magánút, ámde lehet-e egyáltalán kérdés, hogy egy Csehov-előadáson átélt katarzishoz vagy a Csehov-tragikumból fakadó eksztázishoz van-e köze a – katarzishoz? Ha pedig van köze, olvassuk, akkor bír-e bármiféle relevanciával az a fölvetés, hogy ti. ez a katarzis egyenesen, közvetítés nélkül az a katarzis-e?

És ha most egy pillanatra ellépünk Csehovtól Aiszkhüloszig és földézzük az *Oltalomkeresők* felhasználásával készült Danaidák (Silviu Purcarete előadása) elementáris hatását (és tegyük hozzá, nem a naivak nagygyülekezetében néztük végig a produkciót), akkor nem a színházi lényegről beszélünk-e, amit büntudat és önkínzás nélkül nevezhetünk akár katarzishoz is. És az kit zavar, főként előadás alatt, hogy ennek vagy annak a stílusvilágnak leáldozott, legjobb ha, amiképpen Jan Kott teszi, az európai színházi színház Jan Kott nevéhez fűződő és Shakespeare-rel kapcsolatos modern fordulatának a végét maga Jan Kott jelenti be derűsen (vö. Shakespeare, az örök kortárs [Santa Monica, 1991]), annak jelét adva, hogy ivarérett színházi embert még, horribile dictu, a posztmodernnel sem lehet tartósan riogatni, sőt, látott ő már ezt is és azt is, az operettre sem fenekedik tehát, Artaud lendületesen miséz, Derrida szerényen ministrál, legfennebb a szentbeszédet közös megegyezéssel és jó érzéssel elhagyják, és magára a szertartásra szorítkoznak a transzsubstanciáció reményében. Pilinszky diszkrétén bólint. És persze azt írja nekünk Párizsból, 1971 augusztusában, hogy Wilsonhoz „mérten még Grotowski is dogmatikusnak hat; egyszerre leszűkítettnek és ugyanakkor fókuszképtelennek”; Wilson „igazságtevő” színházát pedig az áhítat–álom–büntudat hármassal írja le (visszaveszi bele a tragikus vétség problémáját), ugyanakkor végre megint ártatlan, írja, nem naiv, hiszen érett, érettségével hosszú idő után először nevezhető 'zseniálisnak'. Az ártatlanságról a továbbiakban nem ejtünk több szót, kedvünk ellenére, mindazonáltal újraolvasásra ajánljuk a színházilag megoldatlanul maradt *Élőképeket* és az *Urbi et orbi, a testi szenvedésről* című opusokat, lehetőleg ebben a sorrendben. Azt viszont megemlíjük, hogy másfél évtizeddel Pilinszky Grotowskira vonatkozó mondata után Jan Kott a következőket írja: Grotowski 'szegény színháza' évek óta nem létezik már. Három színész meghalt, a többiek – színészek, munkatársak, tanítványok – valamennyien szétszóródtak a világban. Akár a porszemek. A jurtán túl már csak a zöld rét van. Fehér lovak legelésznek rajta, olyan az egész, mint egy Gaugain-kép. S azon túl ott húzódik a néptelen préri. Grotowski jurtájához éjjel odajönnek a prérifarkasok. Délben, amikor legerősebben tűz a nap, hallani a csörgőkígyókat is.

Ugyan mire emlékeztet bennünket, mindent összevéve, ez a bekezdés? Megmondjuk: *A vihar* epilógusára. Ezért is írtuk ide, in memoriam, emlékeztetve egyszermind arra is, hogy az európai színház modern fordulatát az 1962-ben alapított Laboratórium Színházhoz, valamint az 1962-ben megjelent *Kortársunk*, *Shakespeare*-hez köti az európai színházi színház fő vonulata, Jan Kott tehát önmagáról is ír, amikor Grotowskiról, és akkor jön Anatolij Vasziljev, itt is van, aki az egészet a garancia-színház színtagmájával írja le és a befejeződéséről beszél, a színházi hagyomány folyamatosságának a szellemében, nekünk persze jöhet Vasziljev.

A színházat diszkontinuusként felfogó színháztörténetírói attitűd az ideológiák harca színterének tekinti a színpadot (lásd Brecht; postamaster, mondja róla Ionesco), a rítus elhajlásának jobb esetben, a keleti kereszténység szakírói viszont az arisztotelészi mimesis közvetlen folytatásaként látják az imitatio Christit (lásd például Teodor Baconsky: Rásul patriarhilor [Az egyházatyák nevetése] című könyvét), a katarzist pedig nem a pogány múltba rekedt idejétmúlt varázslatnak, hanem a teremtetlen isteni fény látásának és a belőle való részesülés formájának. André Scrima így ír erről: „Más nyelvi zónákban a 'kozmosz' és a 'mundus' szintén erősen kötődik a katarzis gondolatához, a fény okozta megtisztuláshoz: a fény hozza ki a sötétségből, a káoszból a teremtést. A 'mundus' ellentéte az 'immundus', azaz a 'tisztátalan', a sötét. A szó és a belátás elképesztő szférájában vagyunk. Az ebben a paragrafusban bennünket vezető fény a kezdetekig és a világ végezetéig túlra terjed.” Előtte pedig a 10. századi, „a fény geometrének” nevezett Alhazen ibn Haythamtól idéz, aki ezt mondja: „addig terjed a világ, ameddig a fény terjed”.

A katarzis-beszélgetés harmadik felvonásában a csoda és a törekenység együttállásáról olvasunk a színházi előadásban, erről az eksztatikus pillanatról; kössük most ehhez, az eksztázishoz, a tragikus pillanatot, a naivitást immár véglegesen száműzve a katarzis közeléből.

Amiképpen a katarzist, úgy az eksztázist sem hagyja paragon a hagyomány. A jelentések mozgásba hozása pozitív töltetű eksztázissal jár, Alypius esetével ellentétben. Eksztaszisz (gör.), illetőleg chárad (héb.): azok a pillanatok, amikor isteni természetű csoda történik, jelentés jön létre, értelem van – ami ugyan elmozdul, mert folyamatosan megújítandó, mint a szövetség –, amiképpen ezt a chárad írja le, a „rémülést és nagy sötétséget” közvetlenül a szövetséggkötést megelőző pillanatokban (1Móz 15,12), később pedig Izsák „igen nagy rémüléssel” történő „elrémülését”, így Károli Gáspár, ugyanaz a szó. Ábrahám és Izsák, apa és fiú, félelem és reszketés (eksztaszisz, tromosz), de ez már így összevonva a Filippiekhez írt levélben szerepel (2,12), és hát a Kierkegaard-mű címében, nagyvonalúan egyesítve a héber és görög „történetet”. De ami bennünket most valamivel közelebből érdekel, az az hogy az eksztaszisz a feltámadás hajnalán az üres sírhoz látogató három asszonyt is hatalmába keríti, egyfelől az üresség, másfelől pedig az angyalok hozzájuk intézett szavai miatt. Üresség, törekenység, csoda, eksztázis. Félelem és álmétkodás, írja Károli, utána elfutnak onnan az asszonyok, sőt a szöveg szerint mintegy elmenekülnek, örülnek és félnek, Mária Magdaléna, Mária (a Jakab anyja) és Salomé. A liturgia ezen jelenetét, a Visitatio Sepulchrit tartja a színháztörténet az európai színjátszás újrakezdése pillanatának, ott van benne minden, semmi sem veszett el, ne legyünk kishitűek – hit helyett mondhatunk közvetlenséget is, Kierkegaard-ral –, féljünk és álmétkodjunk inkább, a régiek elmúltak és velünk vannak, ímé újjá lett minden.

Helyben vagyunk, csak a hely mozog folyvást, ne féljünk, féljünk és álmétkodjunk, tartsunk lépést a háromkirályok futását folytató háromasszonyokkal.

Applikáció

Példázat a különálló theóroszról

A teoretikus látás, tehát a valódi nézői mivolt a néző önmagát az előadással szemben vissza nem tartó teljesítményét feltételezi. A teljesítmény – Gadamer szóhasználata szerint „pozitív teljesítmény” – a távolság feladására tett kísérlet, amely az odajárulásban, vagy, korábbi példánkat tekintve, az odafutásban realizálódik. Ebben a cselekvésben – amelynek magának is, arisztotelészi értelemben, kiválónak, teljesnek, bizonyos nagysággal rendelkező cselekvésnek kell lennie – a változásra való készség nyilvánul meg, a teoretikus oldaláról. Nem egyéb tehát ez, mint annak a kinyilvánítása, hogy az odajövő kész feladni saját különállását, fölfüggeszteni „hitetlenségét” az eseménnyel szemben. Lássuk a példázatot:

A király fiának menyegzője.

Hasonlatos a mennyeknek országa a királyhoz, a ki az ő fiának menyegzőt szerze.

És elküldé szolgálit, hogy meghívják azokat, a kik a menyegzőre hivatalosak valának; de nem akarnak vala eljöni.

Ismét küldé más szolgálit, mondván:

Mondjátok meg a hivatalosoknak: Ímé, ebédemet elkészítettem, tulkaim és hízlalt állataim levágva vannak, és kész minden; jertek el a menyegzőre.

De azok nem törődvén vele, elmenének, az egyik a maga szántóföldjére, a másik a maga kereskedésébe; a többiek pedig megfogván az ő szolgálit, bántalmazák és megölik őket.

Meghallván pedig ezt a király, megharaguvék, és elküldvén hadait, azokat a gyilkosokat elveszté, és azoknak városait fölégeté.

Akkor monda az ő szolgálinak:

A menyegző ugyan készen van, de a hivatalosok nem valának méltók. Menjetek azért a keresztútakra, és a kiket csak találtok, hívjátok be a menyegzőbe.

És kimenvén azok a szolgálak az útakra, begyűjték mind a kiket csak találtak vala, jókat és gonoszokat egyaránt. És megtelék a menyegző vendégekkel.

Bemenvén pedig a király, hogy megtekintse a vendégeket, láta ott egy embert, a kinek nem vala menyegzői ruhája. És monda néki: Barátom, mi módon jöttél ide, holott nincsen menyegzői ruhád?

Az pedig hallgata.

Akkor monda a király a szolgálaknak: Kötözzétek meg a lábait és kezeit, és vigyétek és vessétek őt a külső sötétségre; ott léssen sírás és fogcsikorgatás.

Mert sokan vannak a hivatalosok, de kevesen a választottak.¹⁵

A példázat egy olyan theórosz eseteként fogható fel, aki „ott van”, de a különállását látványosan demonstrálja. Odajött, megőrizve távolságot. A menyegző, amire meghívást kapott, „a király fiáé”, tehát egyetlen, megismételhetetlen eseményként állítja elénk a példázat az ünnepi látványosságot. „Kész minden”, szól a meghívó üzenet, de még hátra van az „ünnep megünneplésének” az eseménye,

¹⁵ Mt 22, 2-14

ami nélkül mindaz, ami késznek mutatja magát, szemvillanás alatt semmivé válik, szertefoszlik, értelmetlenné lesz. Ez ugyan elkerülhetetlenül megtörténik, mindazonáltal a megváltoztató változásnak kell végbemennie, ami alól nem vonhatja ki magát a theórosz sem. Az ünnep itt ráadásul menyegző, az egész „várost”, a példázat szimbolikája értelmében a kozmoszt érintő legnyilvánosabb tett: ez adja a szituáció különösen telített, felfokozott karakterét. Ha ugyanis a menyegző nélkül foszlik semmivé az ünnepi látványosság, akkor a „végső” esemény végítéletté alakul, megszűnik a különbség a „külső sötétség” (káosz) és a menyegzői sziget (kozmosz) között.

A viharban a menyegzői szertartás után – „Már ünnepünknek vége.” (Babits Mihály); „A játék véget ért.” (Mészöly Dezső) – nevezi Prospero a saját színházát „semmiből szőtt látomásnak”: „Színészeim tündérek voltak és / Köddé foszoltak újra, könnyű köddé... / És mint e semmiből szőtt látomás: / A felhőkámzsás tornyok, büszke várak, / Szent templomok, s e roppant Glóbusz is, / Tenger népével köddé foszlik egyszer – / Akár az én illó színházam – elvész: / Szilánkjá sem marad. Egész valónk / Csak álom szövete; s kis életünk / Egy álom koronázza meg. Fiam, / Zilált vagyok ma...” A semmi ekkora közelsége a menyegzőt követően hatalmába keríti Prosperót, ám a pontosan végbement, a megtörtént előadás visszahárul rá, ő maga sem kerül a létrejött „új forma” hatályán, illetve hatásán kívülre: Ferdinánd és Miranda állnak előtte, megmutatják magukat neki mint a „minden kész”, tehát újra megcselekedhető ünnep ismét föltárult valóságos lehetőségét. Shakespeare egyszerre beszélgeti őket, egy új hang szólal meg bennük és általuk: „Nyugtasd meg szíved.”¹⁶ A köddé foszló tengernyi nép, a megsemmisülő roppant Glóbusz (beleértve a Globe színházat is) képe – amelyet a szituációban Prospero önmagára vonatkoztat elsősorban, a saját eltűnésére, hirtelen, tulajdonképpen váratlanul fölismert semmivé válására – mellett és előtt Ferdinánd és Miranda megszólalása a színházból való kilépés gesztusaként is értelmezhető, ebben az értelemben pedig megelőlegezi Prospero kilépését a színházból, a sziget elhagyását, hiszen a színház, az ünnepi látványosság, a menyegző célja nem önmagában van, hanem az átformáló ünnepi események nélkül a pusztuló, görög értelemben „pestises” várost célozza meg: „Ki könyörültem másokon, / Hadd lássam újra városom!”

A példázat theórosza ott van, de önmagát visszatartja, pozíciója tehát leginkább a voyeuréhez hasonlít: visszatartja, elkülöníti testét; utánozza az aktust, de a visszatartásban elhárítja magától az átformáló mimézist, tehát a „magunkonkívül-létet”, amely annak a lehetősége, hogy „teljesen ott legyünk valaminél”.¹⁷ A

¹⁶ Shakespeare: *A vihar IV/1*.

¹⁷ Gadamer: i.m. 102. o. Gadamer a *Phaidroszt* hozza fel példaként, ahol Platón a szerelemhez hasonlítja az, esetünkben, nézői önmagát vissza nem tartó odaadást: „Mert ha egyszerűen szerencsétlenség volna az őrjöngés, akkor igaza volna; de épp legnagyobb javaink őrjöngésből (mániából) – de persze isteni adományként ránk szálló őrjöngésből – származnak. [...] Ennyi és még több szép eredményét tudnám felsorolni az istenektől jövő szent örületnek; tehát ne féljünk

menyegzői ruha az a jelmez, amely külső jelét adja a theórosz ott-létre irányuló elszántságának, annak, hogy, amiképpen a többi ott-levő, ő sem tartja vissza magát, kész feladni a különállás tulajdonképpen hatalmi pozícióját. Sérthetlenségét nem az intézményi-hatalmi reprezentációban, hanem „szakráljogi” vonatkozásban ismeri fel, ez pedig nem az ő előjoga, hanem a mindenkori Másiké, aki ott van vele.

A király kísérletet tesz a fenntartott távolság megszüntetésére: megszólítja a vendéget: „Barátom, mi módon jöttél ide, holott nincsen menyegzői ruhád?” A kérdés – amelyet ha nem számonkérőnek, hanem megszólításnak, beszélgetésnek fogunk fel – a theórosz kimozdítására tett kísérlet, amely a tulajdonképpeni esemény, a menyegző halogatása, sőt elhalasztása feltételével jöhet csak létre. (A példázat mint a jóvátehetetlen halogatásának, késleltetésének, kegyelmi visszatartásának is értelmezhető.) Az esemény nem kezdődhet el anélkül, hogy az ott-levő ne válna egyszersmind résztvevővé is – amiből nem az következik, hogy az előadás nem játszható el, hanem sokkal inkább az, hogy „hiábavaló” módon, „hitetlenül” játsszák el. Mindez nem vonatkozhat a „királyi menyegzőre”, amely nem ismételt meg, tehát alapító, ennél fogva pedig végső, utolsó eseményként áll előttünk. A theórosz megszólítása is erre utal – „barát”: (h)etairosz, valaki, akinek a megszólító nem ismeri a nevét –, amennyiben egyszerre nevezi meg a tarthatatlan különállását („nem tudom a neved”) és felfüggeszthető különállását: barátom; ez fordítható bajtársomként is.¹⁸

A menyegzői ruha a részvételre való készség¹⁹ és elszántság felmutatott, „meglobogtatott”, nyilvánossá tett jele, figyelemre méltó azonban, hogy ennek hiányában még kínálkozik esély a részvételre: a beszélgetés. Amelyet a vendég hallgatásával elhárít, visszautasít. Különállása tehát végleges, beszélgetésen kívüli. A vendég, noha bent látszik lenni, valójában kint van, a „külső sötétségben”, ahol a beszélgetés helyett a „fogak csikorgatása” van. A király ítélete tehát a theórosz különállásának a megvalósítása, betetőzése, végsővé és véglegessé tétele.

„Akkor monda a király a szolgálknak” – kik ezek a szolgálak? Szöveg szerint (diakonosz) az a személy, aki mások javán, jólétén munkálkodik, de ez lehet angyal is, az a „személy” tehát aki az ünnepi látványosság után eltűnik, szertefoszlik, az újabb ünnepi eseményig felismerhetetlenné, láthatatlanná válik. Amennyiben a színészre vonatkoztatjuk a példázatnak ezt a szereplőjét, akkor azt látjuk, hogy az önmagát visszatartó theóroszt az elkezdődő menyegző „veti ki magából”, következésképpen a theórosz nem az eseményről, hanem önmagáról, önnön kívülmaradásáról adhat csak hírt.

tőle, és ne zavarjon meg semmiféle olyan beszéd, amely azzal ijesztget, hogy az elragadtatott helyett inkább józan embert kell barátul választani. Az ilyet beszélő csak akkor vigye el a győzelmi pálmát, ha állítása támogatására azt is kimutatja, hogy a szerelmet nem javára küldik a szeretőnek és kedvesének az istenek.” Platón: *Válogatott művei*. Európa Könyvkiadó, 1983. 519. 521. o.

¹⁸ Jézus pontosan így szólítja meg a különállását nyilvánosan demonstráló Júdást is. Vö.: Mt 26,50.

¹⁹ Nagy Szent Gergely allegorikusan „a szív ruházatának” értelmezi a menyegzői ruhát, és meg is nevezi azt: a hit, a tudás stb. szeretet nélküli gyakorlása. Vö.: Simonetti, Manlio szerk.: *Ancient Christian Commentary. New Testament Ib*. InterVarsity Press, Downers Grove, Illinois, 2002. 146. o.

A példázat elmondása önmagában is dramatikus szituáció: a „király fia” mondja el a példázatot azoknak, akik, a példázat végkifejlete szerint, a beszélgetést végletesen elutasítják: „Ekkor a farizeusok elmenvén, tanácsot tartanak, hogy szóval ejtsék őt törbe.”²⁰ Szóval törbe ejteni, nem szóba állni; szóba hozni; megszólítani; megbeszélni: a távolság fenntartása mint az ünnepi látványosság megszüntetésére tett kísérlet.

András Visky (1957) is an associate professor at Theatre and Television Faculty of „Babes-Bolyai” University of Cluj. He holds a Doctor of Liberal Arts degree at the University of Theater and Film Budapest. Author of books on theater and literature: „Hamlet elindul” [Hamlet Sets Off], Targu Mures – Chicago: 1996; „Írni és (nem) rendezni” [To Write and (Not) Direct], Cluj: 2002; „A különbözőség vidékén” [The Land of Difference]. Budapest, 2007. Editor an co-editor: „Kolozsvár magyar színháza” [The Hungarian Theatre of Cluj], with Lajos Kántor and József Kötő. Cluj: 1992; A hely szelleme [The Spirit of Place], an anthology of contemporary Hungarian drama. Cluj: 1992. Színház és rítus [Theatre and Ritual], studies in the theatre of Áron Tamási. Sfântu Gheorge: 1997. András Visky is an awarded playwright as well, his plays are running in Hungarian, Romanian and American theaters and were published in five books, including: Júlia [Julia], Budapest: 2003; A szökés [The Escape], three plays. Cluj, 2006. Tiramisu [Tiramisu], two plays. Cluj, 2006. Juliet, play. Carol Stream, IL 2007. Member of the Romanian Writers Union, UNITER (The Romanian Theatre Association), AICT/IATC (The International Association of Theatre Critics), Hungarian Fiction Writers Union [Szépirodalmi Társasága], Hungarian Playwrights Round Table [Drámaírók Kerekasztala], Association of Hungarian Dramaturge [Magyar Dramaturgok Céhe].

²⁰ Mt 22,15

“THE LEAP, NOT THE STEP”
PART TWO: COMPARATIVE RECEPTION OF A PRODUCTION OF
HEINER MÜLLER’S QUARTETT IN NEW ZEALAND AND EUROPE

BRONWYN TWEDDLE

ABSTRACT. In the first part of this essay, in the previous issue of *Studia*, I explained how my production of Heiner Müller’s *Quartett* was created, drawing upon inspiration and concepts from key contemporary theatre practitioners. This second part of the discussion examines the performance of the work, in two aspects – firstly, the contribution of the audience – how their expectations and experiences impact upon the meaning they find in the piece; and secondly, how the physical parameters of venues for the performance affect the audiences’ ‘reading’ of the work.

The second imaginative ‘leap’: the Performance and the processes of Reception

The audience must decode the ‘rules’ of any fictional stage world, especially one which is non-realistic in its construction. One of the key questions for a director is how hard the audience are willing to work to interpret the stage world, and also how willing they are to have their expectations of the theatre experience stretched. Audience member’s commentary on my production of *Quartett* varied hugely according to both the physical parameters of the performance [their spatial relationship to the actors] and to the level their exposure to this kind of text and/or performance style [their ‘pre-knowledge’]. This production [as explained in the earlier issue] is very physical, and abstract in its gestural language. The actors have clear mental ‘tracks’ to create their layered performance, but no meaning is immediately clear. Physical action may inform the audience’s understanding of the playwright’s words but the spectators must draw the ambiguous ‘tracks’ together to interpret the contrapuntal relationship between Müller’s text and the physical ‘score’.

AUDIENCE EXPECTATIONS

Since the emergence of reader response/reception theory, it has been posited that the ‘meaning’ of any particular theatre performance is unique to each audience member, depending on their personal associations. Theatre theorist Marvin Carlson claims the openness of stage performance creates a ‘psychic polyphony’ where the spectator chooses their own points of focus, thus creating ‘an unique and individual “synchronic” reading as the play moved forward diachronically’ [Carlson 1990:99].

However, the audience’s meaning-making influence on the performance goes further than this. The actor’s experience of an individual performance, and thus the shape this performance takes, is also dependent on audience members’ responses. Which ‘micro-tracks’ [discussed in part 1 of this essay] the actors focus

on during a show on a particular night may make minute changes to their performance, but one ‘micro-track’ which only emerges during a performance season is the intuitive modification of the action in response to their reading of the audience’s responses. As theatre director Anne Bogart explains: “Quantum physics teaches us that the act of observation alters the thing observed. To observe is to disturb. ‘To observe’ is not a passive verb. As a director I have learnt that the quality of my observation and attention can determine the outcome of a process. Under the right circumstances the audience’s observation and attention can significantly affect the quality of an actor’s performance. Actors can respond to an audience’s powers of observation. It is the contact/response cycle at the heart of live performance that makes being there so extraordinary. ... The reception is palpable. Listening to the listening, the actor makes adjustments in the speed of an entrance, the intensity of the first line spoken or the length of a pause. An actor learns when to hold back and when to open up based on the agility of the audience. The audience is engaged in a collaboration of silence which makes possible the extended intercourse of performance” [Bogart 2001: 72-73]

One aspect which affects the quality and kind of audience listening is their expectations regarding the extent to which they expect the elements of a theatrical performance to be ‘unified’. Spectators differ in how much they expect the physicality of a performance to support the meanings in the playtext. Must everything – sound, light, costume, set design etc. – underscore the themes/argument of the text? How many elements need to be in agreement to get a specific message across? Often it is effective to ‘play against’ the obvious meaning, or to use the elements of performance to contradict, question and subvert the text and each other.

More traditional processes of creation build in layers of ‘obsolescence’ – a Gesamtkunstwerk ideal, an idea first applied in music theatre context, operates on the assumption that all elements must work together in the stage world to get the unified message across, with overwhelming impact. When applied to ‘straight’ theatre, the Gesamtkunstwerk end of the spectrum requires that the performers’ physical action agrees with the text which they are speaking.¹ This is what is meant, in conservative approaches, by ‘serving’ the playwright or ‘serving’ the text.

Many contemporary practitioners, such as the German composer/director Heiner Goebbels, are against the hierarchies of the traditional theatre and the Wagnerian Gesamtkunstwerk ideal, where being subservient to the text therefore means that all aspects of the theatre experience are subservient to the actor. In Goebbels’ work, no one element of theatre dominates. Goebbels finds it simplistic to have everything organised under the hierarchy of the text/content, as, he states, our attention is richer than that. We don’t need to amplify one message in multiple

¹ In some productions, which take this idea literally, this can become extremely banal – one often speaks of ‘double percussion’ – where the performer does what they are speaking about i.e. mime taking a photo when talking about taking a photo.

ways – it is better to create signals which are ambiguous, where elements of performance may create a counterpoint to each other. In his work each element has its moment of focus in the perception of the audience. For example, in his work *Eraritjaritjaka*, a small light moving across the floor becomes a ‘performer’ in its own right. Rather than a hierarchy of elements, with the actor, as the ‘carrier’ of the text, at the pinnacle, Goebbels seeks a balance of elements. However this is not a simultaneous balance of all elements being present in the performance at once. Everything can’t be active at the same time [as opposed to all being ‘support’ at the same time as in a *Gesamtkunstwerk* approach], but the ‘starring’ role of each element must be step-by-step. This philosophy brings in a shifting of the theatrical format. Goebbels allows no single element [such as the actor] to dominate a performance – in his work music, light and set are not ‘illustrations’ of an idea, but an integral, structural part of it.

In Goebbels’ work it is the independence of the elements, the counterpoints and ambiguities, which lead to a ‘readerly’ [open] performance for the audience to interpret. In another example of the ‘readerly’ performance text, he claims that the audience feels more invited when it has a space they can construct themselves imaginatively, rather than a physical one mirroring the view of the protagonist in the centre of the piece. He also states: “In a way we are all interested in making connections; when, for example, you see somebody speaking and they make a movement at the same time which doesn’t belong to what they are saying, we immediately try to make a connection between these two elements and this keeps us awake. Not like in the traditional theatre where everything is doubled up.” [Goebbels 1985] – which supports the way I have created the physical score for the *Quartett* text.

Where Goebbels’ technique of utilising theatrical elements in counterpoint becomes particularly relevant to my discussion of *Quartett*, is where we ask: “How much counterpoint can an audience take?” Goebbels asks for a balance between focal points. His work differs from my experiment in directing *Quartett* in two key ways. Firstly, Goebbels’ works are created by himself and his collaborators from scratch and the texts he uses in performance are not plays but non-theatrical texts; whereas I am using a set playscript by Heiner Müller. Secondly, Goebbels’ asks for a balance of elements so that not all elements are active at one time. Heiner Müller, whose work Goebbels has often used as texts for his productions, and with whom he has collaborated on several occasions², asks for a sensory overload. As Kalb

² The following Goebbels’ works were based on Müller texts: *Verkommenes Ufer* [*Despoiled Shore*] in 1984; *Die Hamletmaschine* [*Hamletmachine*] and *Die Befreiung des Prometheus* [*The Freeing of Prometheus*] in 1985; *Der Mann im Fahrstuhl* [*The Man in the Elevator*] in 1987; *Wolokolamsker Chaussee I – IV* in 1989; *Shadow/Landscape with Argonauts* in 1990; *Römische Hunde* [*Roman Dogs*] in 1995. *Ou bien le débarquement désastreux* [*On the Hapless Landing*] from 1993 uses Müller’s *Herakles 2* but translated into French. In 1987 Goebbels collaborated with Heiner Müller and designer Erich Wonder on the ‘Action’ *Maelstromsüdpol* [*South Pole Maelstrom*]. In *Schwarz auf Weiss* [*Black on White*], from 1996, a recording of Müller’s voice, reading a text by Edgar Allen Poe, is part of the performance.

explains: “Müller developed a widely influential theory of ‘democratic theater’ in which actors, directors, and designers were exhorted to leave open as many interpretive possibilities as possible and not make decisions about meaning for spectators – his preferred path to open-endedness being a ‘deluge’-aesthetic in which spectators were ‘packed up with so much that they don’t know what to carry first.’” [Kalb 1996: 71]

The ‘democratic principle’, from the audience’s perspective, is that they are co-creators of the meaning of the work – they select what is meaningful for them. Alternatively, they can choose to let the ‘deluge’ wash over them, without a conscious attempt to ‘select’ a focus to create their meaning, and therefore absorb the texts and the stage images in a visceral way. Müller’s ‘deluge aesthetic’ is the combination of what were two seemingly disparate ideas – the Gesamtkunstwerk ideal of using all the theatrical elements at once, but not to underscore the same meaning; and Goebbel’s intention to create ambiguity and counterpoint, but without his balance. Müller’s ‘deluge’ is all elements utilised to create ambiguity and counterpoint.

While I do not incorporate all elements of the theatrical mode to the extent that Goebbel does [my production is unashamedly actor-focused] I do hope that we set up the ‘deluge’ aesthetic that working on Müller presupposes, through both my refusal to subordinate the physical action to the text; and with my conscious attempt to challenge any mass-reception of a clear ‘reading’ of the movement in relation to the play. If there is any ‘implied spectator’ for this production of *Quartett*, it is one who is willing to work hard to construct an interpretation. However, I hope that this understanding is not purely intellectual, but made of associations, sensory responses and visual patterns. There is no literal ‘meaning’ of the physical score, so the audience has freer interpretive range. The actors may have found their own pattern/interpretation of specific moments, but it is not essential for the audience to ‘receive’ that.

A key question therefore is: how strong can the contrast between physical action and text be before spectators find it all too difficult and ‘switch off’. It is not uncommon to see music and physical action in counterpoint, but consistent and sustained physical action in counterpoint to dense text, as in my production of *Quartett*, is more difficult for many audience members to accept. Some audience members find it difficult to listen to the text if the visual track, the physical ‘score’ is of equal power to the text, and their relationship is not instantly apparent. It creates a ‘disturbance’ of their listening if what they want a unification of text and action and it isn’t present. Some enjoy the puzzle, some are irritated by it. If they are too disturbed they cannot listen – and as Bogart pointed out above, the quality of their listening affects the adjustments the actor makes in performance.

My earlier productions using this physical scoring technique were of ‘classic’ playtexts which had ‘heightened’, non-naturalistic tendencies. In these productions, the audience’s listening process was somewhat simpler, because they had a linear plot and defined characters on which to base their interpretation of the movement. Müller’s matrix of role-play levels in *Quartett* increases the amount of audience-decoding necessary: in addition to creating their own logic for the physical

score, spectators must also determine, moment to moment, the layer of role-play i.e. ‘who’ is speaking, and ‘to whom’. The potential for ‘disturbance’ is higher.

Yet the performance can also be enjoyed by just letting the text and the visuals wash over you. As the Texan director Robert Wilson once said, you can just “listen to the pictures”. Phenomenologists have critiqued semioticians’ focus on ‘meaning’ to the exclusion of the experience, of feeling. The actors’ simultaneous ‘tracks’ allow them to access both ways of thinking, and hopefully the complexity of the performance we have constructed also allows both responses in the audience. Our version of the ‘deluge aesthetic’ in *Quartett* is actually only made up of two elements: text and movement. Other elements [light, set, props and costume] are kept relatively simple. But as these two elements are very strong ‘meaning-carriers’, the potential for ‘disturbance’ is greater and if audience members are not willing to enter into the convention of the performance, their ability to ‘listen’ and the actors ability to ‘listen to their listening’ is impaired.

This effectiveness of this ‘listening to the listening’ is of course affected by the cultural context of the performance – what do audience members expect from a theatre experience? Do they require ‘unity’ of messages or are they open to ambiguity, which they must decode themselves? The reception is affected by what the theatrical ‘norm’ is in a city, but also on the type of theatre-goers that attend a performance.

CULTURAL CONTEXT

While the ‘spaces’ defined the audience’s reading of the action in this way, the composition of the audience impacted on whether they could accept the performance convention of contrapuntal text and movement. Many New Zealand theatre audiences can be conservative in this regard – which perhaps has its foundation in the country’s history of borrowings from the British tradition of theatre – where the text is sacred. Therefore many audiences feel most comfortable with the hierarchical structure where all elements support the actor’s spoken text.

The result of this is that although I believe my production is in agreement with Müller’s theatre philosophy, I have been accused by New Zealand audiences of ‘neglecting’ the text. Because Müller’s texts are so multi-layered and rich, many assume that a production of his work must therefore favour the text. Despite its embodiment of the ‘deluge aesthetic’ spectators claim the physical score is too distracting from the text. I personally disagree with this – though I am fighting a hard battle in New Zealand to assert this – one can use the body so that one listens to the text in a whole different way. The spectator must not understand every word – Müller’s deluge of textual images makes this impossible anyway. My process, of creating the physical score independent of the text, intentionally causes a confusion in the spectator. He or she must put effort into finding a meaning for the movements, but for that effort he/she has a richer experience of seeing and listening. As Müller himself said: “When I read a text, a poetic text, I don’t want to understand it straight away. I want to absorb it somehow, but more as a sensory activity, than as a conceptual one. And there is a

tradition of rationalism which prevents, for example, the sensory perception of texts. Only when one can perceive a text sensorially, can one later also understand it. This is a reason why I am increasingly interested in the ballet, because there is nothing to understand. A body is incomprehensible”³

As Müller claims, the body can be ‘comprehended’ sensorially, and bypass the intellect. In the case of *Quartett*, this means that an explicit sexuality must be seen. Many spectators found the embodiment of sexuality in my production to be too much – but this follows the intention of the play [and therefore puts the text first, which is what many of them are asking for!] One of the literary models Müller took for this play is the Marquis de Sade – and this is demonstrated by the pornographic content of the play: the sexual excesses of the aristocrats, as a means to pass the time; the role-play as memory device in order to recall their previous life as outside the social mores and moral law; the twisting of religious teachings towards evil ends – all these are trademarks of de Sade’s writing. As Jonathon Kalb explains in *The Theater of Heiner Müller*, while explicit sexuality is present in other plays by Müller’s, in *Quartett* it is the foundational metaphor. Even if spectators reject the bodily-ness of our production, they have arrived at the centre of the play – Müller shows a perverted world where violence and exploitation replace real relationships. As one theatre critic in Wellington expressed, even if you don’t find it “intuitively engaging” it does clearly demonstrate “how indulgence becomes inevitably tedious” [Smythe 2006]

This reception is an extreme case of being affected by the horizon of expectations of the spectators. The premiere of *Quartett* occurred in BATS theatre, Wellington. BATS is a small professional theatre, where new and experimental productions are presented. Those who buy a ticket for a show at BATS expect a very different kind of performance than you would find in the other theatres in the city. Even though audiences at BATS are more open to unexpected presentation styles, there was a great divergence of opinions about the production. Interestingly, their responses were not so much about the performance style, but rather personal responses to the content of the text – even when we try to provoke a sensorial response, New Zealand audiences really listen to the words. Many people in happy relationships [couples in love] did not like the piece, as it shows the darker, manipulative side of human relationships. Many Christians found the twisting of the religion difficult to cope with. On the other hand, a hearing-impaired spectator found it absolutely fantastic because the visual language was so rich for him. He is

³ My translation from Linzer and Ullrich 1993: 20. The original text is: “Wenn ich einen Text, einen poetischen Text, lese, dann will ich den zunächst mal nicht verstehen. Ich will ihn irgendwie aufnehmen, aber mehr als eine sinnliche Tätigkeit denn als eine begriffliche. Und es gibt so eine Tradition von Rationalismus, die verhindert zum Beispiel die sinnliche Wahrnehmung von Texten. Erst wenn man einen Text sinnlich wahrnehmen kann, kann man ihn später auch verstehen. Das Verstehen ist aber ein Prozess und kann nicht eine erste Annäherung sein. Deswegen interessiert mich auch zunehmend das Ballett, weil es nichts zu verstehen gibt. Ein Körper ist unverständlich.”

a BATS regular, and always requests a copy of the script to read along with by torchlight during the show. I encouraged him to just watch and read it later. He did and left the theatre very enthusiastic about his soon-to-occur literary encounter with Müller. People tended to either love the piece or hate it – which I consider to be a success. No-one left the theatre indifferently, which means that I hit a nerve. Even those who hated the production thought it was ‘courageous’ compared to the usual fare on Wellington stage.

Allen Hall Theatre, where we played a season in Dunedin [on the South Island of New Zealand], belongs to Otago University. The context of a performance in a venue where theatre students are used to theorising performance, and are more up-to-date with contemporary techniques than the average theatre-goer, meant that that these students were very open to the performance style, and liked the ‘radical’ aspects of it. The Quartett season was presented in the framework part of an interdisciplinary conference on issues of ‘Space’. Several of the academics were also responsive to what is an uncommon form of both text and performance style for New Zealand. In contrast, those representatives of the major professional theatre in town did not like our production at all. However this is not surprising. Their repertoire is much more standard fare – predominantly light comedies with the odd Shakespeare. They didn’t have a reference point for how to assess Quartett, because their theatrical values are so different. In fact, despite the fact that Müller’s play is considered to be a ‘classic’ in Germany, his work is rarely performed in New Zealand at all, and certainly not on the mainstream stages. One female audience member, who has been an active feminist since the 1970s, rejected the play outright because she found the ‘rape’ of the niece to be inexcusable.⁴ Another female spectator did not like the performance at all, but found that she could not stop thinking about it – which, like the love-it-or-hate-it mentality, I take as a measure of success. If the ‘meaning’ was simple, she would not have had to puzzle it out for so long. The text and performance style were obviously challenging, but in a productive way.

Of course the impact of the ‘deluge aesthetic’ and the reception of the disparity between the physical score and the text is more complicated, when we

⁴ Personally, I dispute that it is a rape at all. My interpretation of the ‘seduction’ is that the niece desperately *wants* to act on her sexual urges. Her resistance is simply fear of the societal consequences. In the original novel on which the play is based, as in Christopher Hampton’s play and film adaptation of it, Merteuil makes it clear to her niece that one *can* have lovers. The trick is simply that you must use blackmail appropriately so that your lovers can never *tell*. On hearing this the niece’s qualms disappear – and she eagerly continues her sexual education by Valmont. She only ‘defended’ herself, so that she would not be held ‘responsible’ should someone hear that she has lost her virginity. She said what she expected Merteuil would want to hear regarding the expected societal role of young girls as protectors of their chastity. Once she learns from an expert that what one *says* is not what one necessarily *does*, she is free to explore her sexuality. It is an interesting difference that I have noted when discussing theatre performances between generations of feminists, that the older generation often assumes that young women are being ‘exploited’ when younger feminists see them as making conscious choices to use their sexuality to themselves exploit the patriarchal assumptions of the system!

performed in Serbia and Romania in November 2006, as the audience was listening to a text that is in a foreign language. For those audience members with limited English, it was an advantage that the performance was so visually dominant, but even for those with excellent English comprehension, the text is very difficult. I would not expect a native-English-speaker to understand Müller's dense text thoroughly on first hearing, so I was astounded at the willingness of Serbian and Romanian spectators to work at understanding the play. This willingness to make an effort to understand is just what I wish the New Zealand spectators would have! One spectator in Belgrade found that there was simply too much text, but even he remembered certain lines – for example: “It's not that I am feeling anything for you. It is my skin that remembers” [Müller 1984:107] that had affected him. Interestingly, despite the fact that we as performers were very our conscious that we were performing a play which is partially set in a bunker after World War Three in a city which has been through a war themselves in recent history, no-one from the audience referred to this. Perhaps this was because the bunker was less obvious in the touring version of the play.

In general the productions appears to have come across well to Romanian audience members. A journalist in Timisoara found it ‘necessary’ to see a play with such overt sexuality on the stage, as he believes Romanians are too silent when it comes to sexuality and personal relationships. A theatre student in Cluj-Napoca said that it was something new for her, as she said that the theatre there is a more classical, verbal theatre than what we presented. Interestingly, she was more open to the performance than New Zealand spectators, despite the fact that there classical, verbal theatre is also privileged. This reference to the classical styles came out in a comment from another spectator, who described the movement style as ‘baroque ballet’.

Another segment of the audience in Cluj-Napoca rejected the production. Many of these were the German spectators, or at least spectators who had seen a great deal of theatre in Germany, who were there for a German theatre conference, in the context of which we were performing. The impact of venue constraints will be discussed below, but a large part of this was to do with the theatre knowledge that these spectators brought to the performance. While our approach is quite radical for New Zealand, German theatre is much more experimental and confronting. If one has seen the provocative productions of Frank Castorf or Christoph Schlingensief, our performance is quite tame by comparison – and has a much smaller budget! There is no surprise that it can seem to be disappointing.

THE IMPACT OF VENUE SPATIAL ARRANGEMENTS

In addition to the theatrical conventions that automatically colour an audience members’ ‘pre-knowledge’, the actor-spectator ‘listening to the listening’ cycle is of course also mediated by the physical space of the performance. Especially in *Quartett*, where the play's structure contains long periods when an actor speaks directly to the audience rather than connecting with the other actor, the performers really need to feel

the audience are working with them. The architecture of performance venues impacts hugely upon this relationship. It also naturally impacts upon how the audience ‘read’ the ‘space’ – in the very specific case of *Quartett* many saw either the ancien regime environment, or the bunker, but not necessarily both simultaneously as Müller intended.

BATS theatre in Wellington, New Zealand, where we first staged *Quartett*, is an intimate ‘black box’ theatre, where the audience, in raked seating, shares the same space as the performers. The solid black walls create a sense of enclosure and the sound travels smoothly in both directions. The actors can hear and see the audience’s responses easily. In contrast, the Allen Hall theatre space, used for the Dunedin season, is a reversed proscenium arch set-up. That is, the audience sit on what used to be the stage, again in raked seating, but they are clearly separated from the performers, who work on the floor of the former auditorium. There is a large potential performance space for the actors, with a high ceiling. Our attempts to enclose the Allen Hall space with ‘blacks’ [stage curtains] failed to give the claustrophobic sense the play needs, as they lack the solidity that suggests a ‘bunker’ environment. But the most dramatic impact of this space on the actors was the acoustics. Sound seemed to bounce in only one direction: from the actors, over the heads of the audience and into the ceiling behind the proscenium arch. The performers could hear no responses from the audience, and combined with the need to work physically harder to ‘fill’ the larger space, they felt that they were operating in the ‘void’ that is constantly being referred to in the text.

In phenomenological terms, this had the effect of giving the actors a real ‘lived experience’ analogous to the content of the play – a failure to really connect with other human beings present – but this perception was agonising for them.⁵ One astute observer commented that the audience suffered a similar experience. As the only entrance/exit to Allen Hall is behind the performance space, spectators cannot leave without totally disrupting the performance. Thus both – actors, who are cut off from hearing or seeing those they are playing to; and any audience members not enjoying the performance – were trapped together in a Beckettian situation. The actors feel doomed to go through the motions of ‘the game’ and the audience is compelled to remain until ‘the game’ ends. Perhaps the space unintentionally contributed to a Müller-esque joint experience of the tediousness of passing the time until death in a bunker!

Ironically, of the two New Zealand venues, the one least physically like a bunker, most effectively created this aspect of ‘Timespace’ mentally. A challenge

⁵ In retrospect, it is clear to me that the circumstances created by this scoring process also paralleled the content of Müller’s play. The isolation the actor feels in the initial scoring process creates an empathy with the “Dialogunfähigkeit” [inability to engage in dialogue] of Müller’s characters. The battle to remember text and moves before they enter the body memory mirrors the characters’ frustration at the lack of control over the fantasy they wish to enact, because their nemesis won’t play along. Valmont and Merteuil rarely ‘connect’ with each other at a level not masked by role-play. What was a shock to the actors in this venue was that they had overcome the earlier obstacles, only to encounter a new, overwhelming, one.

for producers of this play is to evoke the two periods Müller requires simultaneously in the minds of the audience. Our understanding of the simultaneity, in this production, is that while the mental world of the characters' 'game' is a luxurious palace, the physical 'reality' is a bunker. For the BATS season, which had a fully-realised design, our intention was to suggest treasures looted from a destroyed palace in the bunker. The 'treasures' were an antique mirror and a chandelier in which not all the globes functioned. Other objects were contemporary: simple chairs; a milk bottle which is 'endowed' as being a wine glass; and period costumes which were tattered and stained, and worn over contemporary clothing. The lighting design was a 'real-time' sequence suggesting chinks of sunlight coming through holes in the bunker walls. Despite our attempts to present both time periods simultaneously, we failed in this objective. Many BATS audience members read the antiques metonymically – envisaging the whole fictional 'world' as a sumptuous palace, rather than seeing the black walls as blank walls of a bunker.

For the actors, the direct encounter with their environment was kept 'live' and unpredictable in the BATS season with Martyn Roberts' lighting design (which unfortunately couldn't be recreated for touring performances). Except for very few hand-operated cues, the lights were on a timer. As mentioned above, the design consisted of slowly moving, strong shafts of light dissecting the space, as if coming through holes in the bunker walls. Small variations in the actors' timing in any one performance meant that it was not predictable where a shaft of light would be on any given line of text. This kept the actors 'present' and playful – and in a small way, this unpredictability disrupted the hierarchy of theatrical elements where the actor is on top, as Heiner Goebbel's advocates. Rather than the light following the actor, the lighting became a protagonist in its own right, and the performers had to interact with the light as with another player, responding to small changes in the light's nightly 'performance'. Actors had to choose in the moment whether to move into light or seek out the shadow. These choices dramatically affected the spectator's 'reading' of the character's intentions in that moment. This is one reason why audience responses I will quote in this essay are by necessity anecdotal rather than empirically validated. While no two performance of a theatre production, due to the very nature of its 'liveness' are the same, in *Quartett* the actors are intentionally cast into an extreme awareness of the unpredictability of their profession.

While this interactive lighting design was pared back for tour performances [and depending on the space, sometimes omitted entirely] an example of a production element 'performing' unpredictably which remained throughout was the use of real red wine for the ritual murder/suicide. The wine would pool on the floor and slowly creep across the stage throughout the final speeches. Its journey was determined not only by how it was poured that night, but also by whether or not the floor of the performance space was level! Many audience members commented on being fascinated by its almost imperceptible progress in the final moments of the play. The use of real wine, in the intimate spaces we performed in, also added a

more visceral experience to the ending of the play. Rather than just seeing and hearing the poisoning, the audience could also smell it, their encounter with the onstage world occurring within their own bodily senses.⁶

In Belgrade, where we performed at the Rex Cultural Centre, there was a similar situation to the Allen Hall theatre. Again, the entrance and exit was behind the performance space, so the sense of ‘entrapment’ occurred. The Rex Centre also had strange acoustics, the difference this time being that rather than sound disappearing, it bounced around with a great deal of echo. This certainly created a sense of emptiness but gave the ‘bunker’ space an aural sense of being much larger than the Allen Hall space, despite the fact that the performance space itself was smaller.

In Timisoara, the performance space was rather different again. We performed in a non-theatre space, in a room in the Centrul Cultural German. Our lighting was domestic lighting fixtures as can be found in any seminar room. We had a basic sound system on which we could play the three required musical tracks, which the performers operated themselves during the show, and the only mirrors we had were the small ones we brought with us. However, this lack of theatrical support elements was made up for by the fact that the audience members were extremely close, so they had a real ability to focus on tiny nuances of the actors’ performances. A confrontation with the world of the play was inevitable, because the very physical action was occurring right at their feet – there was no hiding for the audience, so they could not be passive. There was also nowhere to hide for the actors – the meta-theatrical moments when they speak directly to the audience were very direct. Audience members were very conscious of their voyeuristic role, peering in at these two trapped actors. This entrapment was of a different kind than in Allen Hall or the Rex Centre. Rather than both audience and performers being trapped but isolated from each other – here they were trapped but unavoidably in contact. Very subtle sounds could be heard by both sides and they made direct, and at times very close, eye contact. Rather than feeling that they were trapped in a ‘void’ as in Dunedin, here there was a very close aural feedback loop. The actors could play with the status of the actor-audience relationship – speaking from below spectators, looking up at them from the floor; or towering above them as the audience sat while the actors had freedom to move. This was perhaps a reason for

⁶ In contrast to the spaces discussed here, the impact of the wine in the June 2007 performance of *Quartet* at the INFANT Festival in Novi Sad had an altogether different outcome. There were two reasons for this – a change of male actor in the role of Valmont and the space we performed in. Firstly, the new actor, Patrick Davies has a great deal more hair on his body than the original actor, Brian Hotter. This had the effect that he ‘mopped up’ or absorbed a large proportion of the wine on the floor, so it didn’t journey across the floor at all! The audience therefore did not perceive it as a ‘performer’ in the same way. Secondly, as we were performing in the vast Hinterbine stage of the Serbian National Theatre, the audience was physically further from the performance area, so fewer of them were able to smell the wine. The one advantage of this performance space however, was that the lit performance space seemed to float like an island in the vast darkness that surrounded it to each side and above, which gave a whole new meaning to the isolation of the characters’ world.

the focus in audience feedback on the personal relationships presented in the work.

A major source of critique from German spectators in Cluj-Napoca was that the performance was too 'one-sided', too focused on the sexual relationship to the exclusion of other aspects. This had a certain amount to do with the performance situation in Cluj. Once again the actors and spectators were quite close, though in this case it was in a more standard small studio theatre. However in this version of the performance we had no stage lighting, which meant that we could not create the sense of light coming in through holes in the bunker walls, as in the original lighting design. In fact we didn't even have stage lighting, as the lighting equipment was on tour with the company of the Teatrul National, in whose Sala Euforion we played, who were performing in Bucharest. Using 'workers' alone gave the stage a quite 'flat' appearance, and the aspects of the spontaneous interaction with the light therefore could not be utilised. We had a very lovely and helpful technician working with us, but he could only operate the working lights from behind the stage. With this very difficult text, it was impossible for him to know when the performance was ending without being able to see what we were doing. His only cue to listen for was that we stopped speaking. Through no fault of his own, during the first long pause from speaking that we had, he thought we must be finished and turned off the lights. After that we were concerned that whenever we paused he might have the same response. This meant that we shortened a number of the pauses and therefore the rhythm of our performance was somewhat disturbed. This was to the detriment of the 'flow' of the choreography and vocal rhythmic patterns.

On the positive side, as an opera company is resident in the Teatrul National, we were able to borrow furniture for the performance which was more appropriate in terms of its French style than any where else we had played in Europe. In fact we re-worked the movement beginning and ending the play in order to use the lovely Louis IV-style couch we found as a means of expressing Merteuil's distance from Valmont's death. The red ladder, which we also found in the props store, that Valmont perched upon high above the stage during Merteuil's opening monologue, gave a more precise expression of the role-play – she's pretending to talk to an imaginary Valmont, and he's pretending to 'enter' the game later, but he is really watching the whole time, and his observation becomes part of the ritual. In other venues he entered from amongst the audience⁷ - which also gives a sense of meta-theatre, but in a very different way.

In addition to the meta-theatrical aspects, the theatrical concepts utilised in both the creation and the performance of *Quartett* share phenomenological aims: of engagement in a 'lived' experience where a key part of the playing is the actors' consciousness of struggles both already overcome in rehearsal and as an outcome of different performances spaces. Most of all, I hope that the audience also has a 'lived' experience, in their active, sensorial engagement with the production of meaning.

⁷ In two 2007 seasons of the performance Valmont entered from behind the large mirror in which Merteuil had been playing to her own reflection as 'Valmont' which gives another meaning again.

The overall aim of this process is to engage both creators and receivers in such an engagement with the complexity of Müller’s multi-layered text, by setting up seemingly contradictory mental and physical actions. Müller, himself a great paradox, hints at exactly this kind of simultaneous but diametrically opposed physical action and mental response, when he quips: “Even dying we can laugh” [Holmberg 2001: 65]

BIBLIOGRAPHY

1. Bogart, Anne (2001) *A Director Prepares – Seven Essays on Art and Theatre*, London & New York: Routledge.
2. Carlson, Marvin (1990) *Theatre Semiotics: Signs of Life*, Bloomington: Indiana University Press.
3. Goebbels, Heiner with Read, Alan (1985) ‘Opening up the Text’, *Performance Research* Vol.1 Nr.1, Spring 1985
4. Holmberg, Arthur (2001) ‘Heiner Müller: The Political Beast – A Never-Before-Published Interview with the Late German Writer’, *American Theater*, December 2001: 62 - 65
5. Kalb, Jonathon (1996) “On the Becoming Death of Poor H.M.”, *Theater*, Vol.27 Nr.1, 1996
6. Kalb, Jonathon (2001), *The Theater of Heiner Müller*, New York: Limelight Editions.
7. Linzer, Martin und Ullrich, Peter (1993) *Regie: Heiner Müller*, Berlin: Zentrum für Theaterdokumentation und –information.
8. Smythe, John (2006) ‘Existential Angst at BATS’, www.theatreview.org.nz, 25 January

Playtexts:

1. Müller, Heiner (1984) ‘Quartet’, in Carl Weber (transl.), *Hamletmachine and Other Texts for the Stage*, New York: Performing Arts Journal Publications.
2. Bronwyn Tweddle is a theatre director, dramaturg, and performer, who has been a lecturer at Victoria University of Wellington since 2001. Her research and teaching interests include: physical theatre methodologies; theories of acting and directing; and 20th century German-language performance. She is a key teacher at the Masters of Theatre Arts in Directing co-taught by VUW and Toi Whakaari: New Zealand Drama School. Recent professional directing credits include: Frank Wedekind's *Lulu* (2005) and Heiner Mueller's *Quartett* (2006). Bronwyn has dramaturged several professional productions and has created three bilingual play adaptations. She has been an Executive Board member of Playmarket: NZ’s Playwrights' Agency and Script Development Service since 2002.

MATEI VIȘNIEC AND THE PARADOXES OF THEATRICAL IMAGINARY

LAURA PAVEL

ABSTRACT. The study centers on some basic paradoxes that underlie the drama texts of a well-known author of Romanian origin, Matei Vișniec, such as the coexistence of the poetic and the parodic discourse. The dramatic work of Vișniec is also seen as an ongoing textual performance, very much aware of its historical and ideological context. Thus, the theatrical process of his writing for the stage transforms the prior modernist absurd and the empty loquacity of inter texts and of utopian theatre fantasies into a much more immediate drama, which is both acutely political and full of a pervasive subjectivity.

The imaginary of Romanian writers such as Caragiale, Tzara, Urmuz and Ionesco has probably nourished Matei Vișniec's inclination for the absurd, as well as for that type of farce that does not lack a tragic accent. His career as a playwright turns out to be nowadays really spectacular, his plays being staged, in recent years, in different theatres in France, Germany, Austria, Finland, Italy, Turkey, Belgium, The Netherlands, The United States or Canada. He has become a favorite of theatre festivals such as the one in „Avignon” or the „Bonner Biennale”, and in 1994 The Society of Dramatic Authors and Composers of France awarded him The Great Prize.

What are the particular aspects of his playwrighting, in terms of the theatricality of his imaginary and of drama structure, that indeed account for his international success? A play that proves really representative for his poignant dramatic style is *Old Clown Wanted*, one of the French versions of which is entitled *On mourira jamais*. Claiming the famous ascendancy of the so-called theatre of the absurd from the 60's, *Old Clown Wanted* belongs to a hybrid dramatic species, the tragic or absurd farce, in which the categories of tragic, comic, dramatic, absurd and grotesque interfere in a synthesis that proves fertile from an aesthetic point of view. Beckett (to whom Vișniec dedicates, in fact, a play, *The Last Godot*, making a literary figure out of him), Ionesco, Pinter, Genet, Arrabal and Mrožek, but no less Pirandello, all of them seem to symbolically watch over the dramatic discourse of Matei Vișniec.

Nevertheless, the violence specific of the emotional climate of the tragic farce is not for only once overcome. With Matei Vișniec, this happens by re-establishing the classical balance of analytical drama (situated in the celebrated tradition of Ibsen, Chekhov or Strindberg), whose tension of ideas is now attenuated. Consequently, his theatrical discourse reaches the imponderable lyricism of a fairy play. „The world of my plays lies on the border between the grotesque and poetry (...)” – is one of the main artistic confessions of the Romanian playwright (who is also well-known in his native

country as an important postmodern poet and novelist of the 80's). Introduced in a subversive way in the area of the absurd and at the same time associated with a subtle lyricism, the fairy element mingles, in Vişniec's plays, as in Kafka's fiction, with the grotesque (for instance, in *Clown Wanted*, in the witchcraft scene in which balloons are continuously emerging from a box resembling a coffin).

Clown Wanted can be with good reason considered a sample of performative writing¹ that is symptomatic for the post-absurd dramaturgy. The striking avant-garde tones that still pervade the theatre of the 60's are filtered through a sweetened lyrical irony. Moreover, the absurd tragicomedy is reconnected to traditional drama through the selection of the themes and the emotional universe – both being timeless and situated beyond any specific literary fashion. The tragic guilt of Vişniec's clowns (such as Nicolló, Filippo, Peppino) – anonymous, inter replaceable individuals, therefore anti-heroes – is no other than the ontological guilt itself, as it is for Kafka's Joseph K., for Dürrenmatt's Alfredo Traps or for Ionesco's Béranger. The three clowns of Vişniec's – as well as other characters of his, such as Grubi and Bruno, Godot and Madox – represent at the same time „the whole world” and „nobody”: „Everybody can be Peppino. There are thousands of Peppinos. All the world can be Peppino” – exclaims one of the three old clowns who have come to compete for a new job.

The theme of the mortifying cessation, of a certain suspension in non-action or in the state of an eternal waiting – seen as a fundamental existential attitude, both alienating and consolatory –, as well as the theme of the proximity of death (waiting, indefinitely prolonged, becomes death) transform the play into a Beckett-like palimpsest. The place where the three clowns arrive, one by one, is, as in *End-Game*, an impersonal building, deserted (perhaps a pure fantasy of the characters), lacking any windows, therefore deprived of any communication with the outside reality, a coffin-like building. On the other hand, time also remains uncertain (it is five, or six, or seven o'clock). As in plays such as *The Door or But What Shall We Do With the Cello?*, the clowns are now waiting in front of a mysterious door, whose simple appearance increases their anguish. The door in Vişniec's play belongs to the same category of terribly inhibiting objects of interdiction along with the Kafkian gate of Law, or with Ionesco's fantasy-like wall, that the author of *The Bald Soprano* invokes in his diary. The textual gaps or traps which appear every now and then in the dialogue of these painful histrionic figures allow us to hear, from beyond the fatidic door, an annoying ticking, continuous like a bad omen. The sentences that Jean-Michel Rabaté uses to describe the relationship of Beckett's characters with their own speech could as well portray the voided and alienated self of Vişniec's clowns. An almost dream-like substitute of

¹ The meaning that performance analyst and theorist Peggy Phelan conveys to the dynamic concept of performative writing is revealing, I think, for Vişniec's texts: „Performative writing is solicitous of affect even while it is nervous and tentative about the consequences of that solicitation. Alternately bold and coy, manipulative and unconscious, this writing points both to itself and to the «scenes» that motivate it”. See Peggy Phelan, *Mourning Sex: Performing Public Memories*, London and New York, Routledge, 1997, pp. 11-12.

real self is, for the anti heroes of Vișniec, issued through the impersonal textual voice of Nobody and Nothing: „If I am only as long as I say to myself «I think», and this inner soliloquy has to be repeated endlessly, I become the ghost of my speech. My words thus generate images that attempt to cover for this lack of being”².

Whether teasing one another, suddenly becoming childish, with a touching ingenuity, or mocking at one another, full of envy and bitter sarcasm, or hugging one another in tears, at peace with their ridiculous fate, the decrepit artists of the stage are in fact challenging one another with an empty performance of pure discourse. Untimely, they participate in a competition with death, while simultaneously prolonging for themselves an eternal present, an infernal one, that of the absurd verbal prolixity. The histrionic pose of mere verbosity and the marionette aspect taken on, in a grotesque manner, by the textual and „textualist” characters remind of the paradoxical mixture of cruelty, tenderness and childish behavior that was to be found with the comic heroes of Caragiale, the greatest classic Romanian playwright. With Vișniec’s characters, however, the habit of indulging themselves, in both a cruel and a pure way, in an infantile attitude towards life gains an increasingly gloomy note. The would-be „child”, a frequently type of character with Vișniec, is practicing this time, in a Don Quixotic way, a desperate and conscious self-delusion: „If we die, well, it’s over, art dies as well. It’s over, everything disappears. That’s why I say we should sell ourselves at a good price, for gold”, suggests, with ridiculous enthusiasm, Nicolló. Taking refuge in their acting parts, Vișniec’s clowns only mime the vital energy they once had, and find in their so-called artistic calling the supreme „excuse”, before Destiny itself, that they should be granted a delay for one more day. Evoking an illusory glory from the past, Nicolló, Filippo and Peppino (Peppo) play each of them, one by one, in front of the other two, a buffoonery scene. Their painful proofs of virtuosity can be read as parables of death, which becomes the real Godot of Vișniec’s play. The last clown to perform, Peppino, simulates a heart attack, and his cruel mystification makes the other two furious, as they have first taken pains to save him. Surprisingly enough, Peppo will finally breathe no more, dying under the angry punishing blows of his mates. The most talented of them has consequently been „hired” by death, and the survivors, murderers against their will, understand now each other silently. They enter, naturally and smoothly, the room beyond the fatidic door, so far inaccessible, and hide their victim in there, against another corpse of a clown, dressed with the same hired suit and guarded by the well-known patched suitcase. When the two clowns, now murderers, leave, behind them remains the empty hall – a somber space of waiting for death. But the hall will not be deserted for a long time. We can easily guess that here will arrive, sometime soon, a poor old clown – another Nicolló, or Filippo, or Peppino –, waiting for his turn...

² Jean-Michel Rabaté, *Beckett's Ghosts and Fluxions*, in „Journal of Melanie Klein and Object Relations. An International Journal Devoted to the Understanding of Object Relations”, volume 15, number 3, september 1997, p. 488.

By canceling the conclusive end and by resorting to the comical (or, here: both tragic and comical) anti-climax, Vişniec chooses to employ a false plot, one that is rather circular or sinusoidal, as we can frequently meet in the tragic farces of Dürrenmatt, Frisch, Ionesco and Beckett. A representative oeuvre for its genre, *Clown Wanted* – one of the most frequently staged texts by Vişniec, along with such plays as *Horses at the Window*, *The Last Godot*, *Three Nights with Madox*, *Gufi's Land*, *Decomposed Theatre*, or *Man as a Garbage Can* – can be ranked as a masterpiece of post dramatic tragic comedy, in the important proximity of some celebrated plays like *The Bald Soprano* and *The Chairs*, by Eugène Ionesco, *Waiting for Godot*, by Samuel Beckett, or *The Birthday Party* by Harold Pinter. Speaking for an innovating poetics of mystery and derision at the same time, Vişniec's plays claim without doubt, on the one hand, the ascendancy of the theatre of the absurd. Indeed, the clown-like creatures that „inhabit” his plays share with Harold Pinter's anti-heroes, for instance, the same wretched and pathetic condition, as well as the half-conscious feeling of the futility of each gesture of human communication. On the other hand, Vişniec's clowns have in common with Ionesco's characters the conscience of an alienating ontological guilt. Besides its modernist absurd implications, the mystifying verbosity mocked and highly exposed by Vişniec becomes a definite sign of any totalitarian utopia, such as in the subversive political plays, e.g. *The Spectator Sentenced to Death*, or in the openly political drama texts, such as the psychodramatic and distanced, epical theatricality of *How To Explain the History of Communism to Mental Patients*.

The pathological inclination towards evil – as the one to be found with some figures of the dubious underworld of Jean Genet – also seems to haunt pathetic and pitiful individuals such as Macabeus and Paraschiv in Vişniec's play *The Pit in the Ceiling*. Whereas the tragic of loneliness and that of the transcendent and existential void reminds of Samuel Beckett, whom Vişniec recognizes as his master. However, even the Beckettian type of tragic, that most powerfully impregnates Vişniec's theatre, is far from being taken over in an epigonical manner by the Romanian playwright. Transformed into grotesque marionettes by their fear of life (fear of themselves and of the others), the clowns of Vişniec are caught in a false dialogue, a false kind of maieutics in fact, by continuously pronouncing before one another a succession of sophisms and of alogical statements – i.e. a relishing comedy of language.

Eugène Ionesco confessed that in his celebrated *The Bald Soprano* he intended to achieve a tragedy of language, which would break the limits of our „bourgeois” affectivity and make the human being regain his metaphysical perspective on life. Instead, Matei Vişniec seems to aim at a pure and non-inhibited aesthetic game, as a contemporary supporter of „art for art's sake” doctrine. Vişniec handles his characters as if from a distance, without apparent emotional involvement, in an almost impersonal manner. This increases the atmosphere of ludicrous gratuitousness of his texts, which become exercises of verbal virtuosity. Symptomatic in this sense are some replies between the death-sentenced Artur and his executioner, in the play entitled *Artur, the Convict*:

„Executioner: You have cursed me! You have abused me with awful words! You have dragged me into the mud. All these will be taken into account and weighed. Even the weighing machine will be broken...

Artur (Perfidious): Do the rules say that you have to cut off my head with the axe?

Executioner (White as a sheet): Which axe? What axe?

Artur (Tearing out the axe from executioner's back): This one, which you have brought with you.”

Quite frequently, as is the case in *Artur, the Convict*, both the conflict and the epic texture seem pure consequences of the exuberant prattle of the characters. The almost chaotic exchanges of replies create or rather simulate a dramatic tension. For instance, the tragic-comical situation in which the protagonist Artur, who is sentenced to death, terrorizes and victimizes his own executioner is not at all a logical dramatic necessity, but merely the surprising effect of their delirious replies, pronounced in spite of each other. Finally, Artur gets what he has demanded – the whole mediaeval ritual of a pompous execution, with a red carpet, a drummer, trumpets, public... The Governor himself will hold an encomiastic speech dedicated to the haughty convict: „He wanted to die with dignity, and, look! he obtained everything he had hoped for. (...) This man is a hero. (...) He is our only chance, he is Messiah, the last great vanquished of the sky”. And, nevertheless, in spite of the public recognition of Artur's great personality, his head will implacably fall, somersaulting „as in the old-fashioned, bad horror movies”. Artur, the Convict, subtitled masquerade, is a tragic farce that can be read as a sort of *Exit the King (Le roi se meurt)* of Vișniec's. As in Ionesco's dramatic masterpiece, the horror of death cannot be exorcized through the sophisticated ritual that is being staged. The luxury and the ceremonial sobriety that surround death are actually meant to emphasize its inevitability.

Pockets Full of Bread, a one-act play, is another masquerade of the incontinent verbosity of two anonymous interlocutors, The Old Man with a Walking Stick and The Old Man with a Hat. The reference of their pseudo-dialogue has probably been forgotten, so that the tension towards a possible meaning remains artificial, as it is stirred by the mere farce of their verbosity:

„The Man with a Hat: They are sadistic!

The Man with a Walking Stick: Absolutely.

The Man with a Hat: Sadistic and lousy bastards.

The Man with a Walking Stick: Scoundrels.

The Man with a Hat: Absolutely.

The Man with a Walking Stick: This is unacceptable. Anything but this.

The Man with a Hat: Of course it's unacceptable.”

While the two throw pieces of bread to a dog that has fallen in a well, from another level of the universe an unseen hand also throws them, in their turn, some bread³. In the extra-textual sequence entitled *Version to be continued*, which the

³ See, for the double encoding of the atmosphere of the play, Letizia Dannery, in „La Marseillaise”, 14 mars

author proposes to a would-be reader or stage-director, the play ends with a parody of a mystic-archetypal vision, in which all the cosmic levels are communicating in awe-inspiring prayers: „The celestial light floods on the vertical all the floors of the universe. The beginning of some church music springs up with great majesty”.

Quite often, the protagonists of Vişniec’s plays do not belong to a clearly defined species, having at the same time anthropomorphic, zoomorphic and mechanical features (like the unicellular beings or the animal-rain in *Decomposed Theatre*). According to the opinion of the merciful bread-throwers in *The Pocket Full of Bread*, it is not at all certain that the mysterious creature from the bottom of the well is really a dog after all. The two men even imply the possibility that the inhabitant of the deserted well might have committed suicide. Otherwise, the interlocutors dispute, in a grotesque-humorous manner, the possibility that the animals could, in their turn, commit suicide, following man’s example. In the play entitled, in the well-known manner of Pirandello, *But, Mom, They are Recounting in the Second Act What Happened in the First One*, the main protagonist of the meta theatrical scenario is a strange pit that has both human and animal capacities: it sings, has changing moods, is either tender and maternal, or aggressive and full of carnivorous impulses.

On the contrary, in *The Pit in the Ceiling* (text that gives the title of one volume of plays published by Matei Vişniec in Romania⁴), the pit that opens in the ceiling of a cellar inhabited by two tramps can be metaphorically interpreted as void of transcendence. Deprived of any transcendental meaning, the paltry destinies of Vişniec’s anti-heroes gain a specific lyricism of the existential uselessness and despair. Paraschiv and Macabeus, the two tramps in *The Pit in the Ceiling*, go blind and deaf by turns, afterwards they lose their human abilities, being finally shot by *The Well-Equipped Soldier*. The end of the play, as in a postmodern parody of the macabre gothic sensationalism, somehow recalling the dark poetry of Sarah Kane’s plays, is intended to produce a negative katharsis: over the two corpses stained with blood, an increasingly powerful melody raises, „triumphing over the human species”.

The Beckett-like theme of the mortifying waiting (in plays such as *Clown Wanted* and *The Door*) reappears in *But What Shall We Do with the Cello?*. Here, the motif of music as a prelude, both sublime and grotesque, of death, takes on a negative connotation. Taking refuge from an apocalyptical rain in a waiting room, *The Man with the Paper*, *The Old Man with a Walking Stick* and *The Lady with the Veil* will murder *The Man with the Cello*, being exasperated by the lofty harmonies created by the musical instrument. Absorbed by his elitist muse, the musician probably lacks the real need to communicate with his fellow beings, and their

1996, p. 21: „Un réalisme décalé”, that is to be understood in „toute sa dimension métaphorique”.

⁴ See Matei Vişniec, *Teatru. Păianjenul în rană*, vol. I, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1996 (2nd edition, 2007); *Teatru. Groapa din tavan*, vol. II, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1996 (2nd edition, 2007).

revenge becomes unavoidable. They will throw him into the dark rainy night. Because of his proud and Bovary-like, unrealistic dreams, the protagonist of *Traveller in the Rain* will also be murdered by a small community of people, who prefer to preserve their unpretentious and compromised existence.

Significant as far as a whole metaphysics of the mystery is concerned, the dramatic oeuvre of Matei Vișniec goes beyond the revolutionary mockery of traditional drama, to be found with Ionesco, as well as beyond Beckett's mixture of the tragic and the absurd. Instead, Vișniec chooses the somehow gratuitous comic of the alienating postmodern verbosity, combined with a paradoxical macabre fantasy, in the ascendancy of *Urmuz* (a strange forerunner of both the surrealist and the absurdist trends, from Vișniec's native country). But nonetheless, as he explores performative pretexts beyond post absurd gratuity, the playwright finally engages, step by step, in a theatrical writing that proves both poetic and „political”. A turning point in his playwriting is the famous, today, *Body of a Woman as a Battlefield in the Bosnian War*, where the so-called postmodern micro politics of identity finds a much too proper „stage”, a militantly ideological one: the body of a raped woman, Dorra, a sort of metonymy for the terrifying field of ethnic wars, the Balkans. The less textualist and crowded with parabolic meanings his plays get, the more alive, politically involved and full of immediacy his theatre imaginary becomes.

Writer and drama theory scholar, Laura Pavel is a PhD Associate Professor at the Faculty of Theatre and Television of „Babeș-Bolyai” University Cluj, where she teaches theatre history and performance theory. Author of the books : Antimemoriile lui Grobei [The Antimemoirs of Grobei], 1997, 2nd edition revised, 2004; Ionesco. Anti-lumea unui sceptic [Ionesco. The Anti-World of a Skeptic], 2002; Ficțiune și teatralitate [Fiction and Theatricality], 2003; Dumitru Țepeneag și canonul literaturii alternative [Dumitru Țepeneag and the Canon of Alternative Literature], 2007. She also publishes studies and essays in „Euresis”, „Synergies Roumanie”, „Journal for the Study of Religions and Ideologies”, „Studia Universitatis Babeș-Bolyai. Dramatica”, „Dialogues francophones”, as well as in several collective volumes, in cultural and literary journals.

PARADISUL SUBTERAN AL ANILOR 60

MIRUNA RUNCAN

ABSTRACT. This article uses a complex commentary to a recent book dedicated to the underground theatrical movement of the sixties (Stephen J. Bottoms, *Playing Underground. A Critical History of the 1960s Off-Off-Broadway Movement*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2006) as foundation for a comparative approach. The Romanian and American theatrical aesthetics and the experimental aptitudes and synchronizations are subjects of a close investigation in terms of playwriting and stage directing, even if the distances and the social-political differences seem to make such a mirror-like venture - more or less / unpractical. The landscape the comparatistic essay offers - in terms of plays, repertoire, theatrical styles or audiences - is nearly hallucinating, but speaks also about a strangely common need of the "freedom of expression" definition, in both arts and political fields.

Welcome to the sixties!

Pe aici, pe la noi, aura de mister, eliberare nemărginită și artisticitate boemă a anilor șaizeci, în loc să scadă și să se istoricizeze cuviincios, așa cum s-a întâmplat oriunde în lume, pare să bălțească mitologic, dizolvată în mica șuetă de amintiri a celor bătrâni, dar și în „formele care plutesc”, fără mamă, fără tată, nici citate propriu-zise, nici clișee de-a dreptul. Cum studiile istorice solide sunt puține, iar traducerile și mai și, folclorul minor ține loc de cunoaștere, anonim și colectiv, așa cum zice la manualul de clasa a patra. De cele mai multe ori (și asta e aproape o lege naturală în materie de teatru românesc) asupra dramaturgilor – mulți, puțini, nu contează - actorilor, regizorilor și spectacolelor lor din anii șaizeci, fie ei din București, fie ei din provincie, se așează praful gros al unei nemeritate uitări, cimentat de ploile vreunei arhive aruncate la gunoi, care pune astfel capacul definitiv peste absențe.

Sigur, orice comparație între New Yorkul și Bucureștii anilor șaizeci pare o glumă, poate chiar ușor sinistră. Și totuși, de ce nu? Suntem la teatru! E o anume frenezie postbelică gata să de în pîrg, exact între 1956 (moment politic și estetic crucial, fie și numai dacă ne gândim la Budapesta și la apogeul vînătorii de vrăjitoare americane) și 1970. Și asta pretutindeni, în Europa de vest, de est, sau dincolo de Atlantic...Cum să nu dai frîu liber fanteziei comparatistice? Cîtă vreme diferențele dintre aici și acolo sunt atît de drastice, cum se face, totuși, că par să ne lege ațitea? Iată o perspectivă aventuroasă de lectură pentru o carte absolut excepțională¹.

Dedicată lui Michael Smith, dramaturg, regizor, cronicar dramatic dar - în primul rînd - călăuză de încredere într-o călătorie în timp presărată cu capcane și hățșuri umbroase, cartea lui Stephen J. Bottoms e construită pe capitole compacte

¹ Stephen J. Bottoms, *Playing Underground. A Critical History of the 1960s Off-Off-Broadway Movement*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2006

și dinamice, în trei „etape”, ordonate mai degrabă pe contextul cauzal și efectiv decât pe o periodizare strictă. Pe de-o parte, avem de-a face cu etapa stranie care acoperă tulburatul deceniu postbelic, în care mutațiile estetice sunt abia simțite, dar tensiunile politice și sociale împing în bună măsură către ruptura evidentă dintre tradiționalul divertisment teatral producător de profit (burghez, consumistic, „mainstream”, cum vreți să-i spuneți, simbolizat de Broadway) și...teatrul „conținuturilor”, direcționat text-centrist către „ceea ce trebuie spus” de urgență.

O deja consistentă tradiție literară de sorginte post-ibseniană împinge în preludiul anilor șaizeci către off-, altfel spus către independentizarea unor dramaturgi, actori și regizori - mai mult sau mai puțin tineri - în raport cu industria de divertisment oficializată. Numai că off-Broadway (foarte asemănător - dar păstrând proporțiile - cu eforturile concurențiale făcute Naționalului de companiile particulare bucureștene, în special de Compania Bulandra-Maximilian-Storin, în anii 1930) nu e decât un Broadway mai modest, pe bani mai puțini și cu rețete mai puțin consistente; ba chiar, în scurt timp, se dovedește o platformă solidă de lansare a scriitorilor, actorilor și regizorilor spre...firește, Broadway. Exceptând Living Theatre, care emigrează spre Europa ducând „evazionismul” său psiho-dinamic și oniric, rămas pînă în 1963 marginal, către o absorbție de celebritate europeană, cooperativele și francizele off- (cu rebelul Edward Albee în frunte) sunt evident într-o perpetuă pendulare flux-reflux, hrănind, așa cum Ileana Berlogea remarca cu mai bine de două decenii în urmă², mereu înnoitele mode de consum ale centrului.

E, în mod evident, nu numai o problemă de reacție socio-politică și artistică, ci și una de topos, de „loc” al acțiunii teatrale în ansamblul ei, de cucerire, prin descentralizarea voită, a altor dimensiuni de comunicare cu publicul, ori, riguros vorbind, cu publicurile posibile. Fiindcă, evident, unul dintre eroii nenumiți ai cărții lui Bottoms e New Yorkul însuși, ca metropolă a confluențelor, aspirațiilor și „posibilelor revoluții” - teatrale și nu numai. Externalizarea și opoziția față de estetica de fondantă a industriilor „showbiz” produce, după cum se știe, a doua pulsione, off-off-ul, al cărui loc providențial, Greenwich Village, o suburbie boem-universitară deja stabilizată din anii 1920, încă mai oferea în 1960 spații ieftine de închiriat și de locuire.

Nimic de felul acesta, ca topos dar și ca fenomen teatral, nu ar putea fi similar în Bucureștii șaizeciști, unde artele sunt centralist și ideologic observate, coordonate, cenzurate. Cel mult, viața cafenelelor și restaurantelor ascunse din centrul capitalei, unde boema literară, plastică și teatrală își dezbate, mai mult sau mai puțin liber, esteticile, viața cotidiană, antipatiile și simpatiile, fără ca blîndul - și în fond supravegheatul - lor hedonism să transpară în produse alternative, cu atît mai puțin de rezistență ori de opoziție. (Un asemenea tip de rezistență/opoziție s-a întîmplat, spre exemplu, în Polonia ori Cehia, acolo unde exista o tradiție a cafenelei literare, a lecturilor clubistice ori a cabaretului politic). Și totuși...vom reveni asupra acestui subiect. Fiindcă „primăvara” - scurtă - se anunța, deja, mai ales prin poezii momentului.

² Ileana Berlogea, *Teatrul american de azi*, Cluj, Editura Dacia, 1978

Independent de cele trei secțiuni aparent temporale ale cărții, cea dedicată coagulării echipelor celor mai reprezentative, cea dedicată principiilor și esteticii emergente în momentul de vîrf 1963-1968 și cea dedicată disoluției și efectelor de după 1970, *Playing Undergorund* lansează – uneori de-a dreptul polemic în raport cu bibliografia deja clasicizată – cîteva paliere caracteristice pentru dezbateră critică (ba chiar auto-critică) a fenomenului off-off. Interesant este că aceste paliere problematice, urmărite consecvent în sincronie, sunt de cele mai multe ori rezultatele reflexive ale interviurilor prelungi pe care autorul le-a obținut de la unii dintre supraviețuitorii mișcării, autori, critici, actori ori regizori, ori toate la un loc.

Un palier fundamental este cel referitor la temelile și temeiurile literar-actoricești ale off-off-ului. Un altul este legat de raporturile (imposibil de categorizat strict) dintre amatorismul îndrăgostit și „profesionismul” academic și/sau sindicalizat; jocul lor dialectic în sînul colectivelor-comunităților artistice dă măsura libertății de atitudine și expresie a unei întregi epoci. Un al treilea palier constant este acela al implicării mișcării off-off-Broadway în contextul politic, social și estetic al vremii: un interval temporal în care refuzul autorității, cavalcada pentru drepturi civile, războiul din Vietnam, așa-zisa revoluție sexuală cu consecințele sale directe-indirecte (feminism, „gay culture”, „LSD culture” etc.) se împletesc complex și inseparabil cu expansiunea culturii beat și pop, cu asimilarea esteticii lui Brecht și a tezelor viziunare ale lui Artaud, cu primele izvoare ale antropologiei teatrale dar și cu idolatrizarea, tipic americană, lui Grotowski și a... „teatrului sărac”.

În fine, un al patrulea palier, deosebit de important aș zice, este acela de recitare a fiecărei dezvoltări specifice, fie ea literară, actoricească, regizorală ori muzicală (nu trebuie uitat că momentul de cotitură, de mulți membri ai mișcării refuzat vehement, este dat de migrația în off-, și ulterior pe Broadway a producției lui Tom O’Horgan cu Hair, care e numai vîrfurile de aisberg – comercial, ar zice membrii frăției - al muzicalurilor off-off) în raport cu comunitățile constituite de publicuri specifice: de pe fiecare stradă, din fiecare piață, din jurul fiecărei congregații religioase constituite, în care vreuna dintre cafenelele sau companiile independente își desfășura activitatea curentă.

Farmecul exploziv (și iluzoriu) al libertății

„I remember you well/In a Chelsea hotel...” sună un cîntec al lui Cohen, scris tocmai la sfîrșitul acelor ani. E un cîntec despre...Janice Joplin, pentru care maestrul tuturor tristeților și-a cerut la un moment dat scuze public, dar pe care nu l-a retras niciodată de pe piață, nici din compilațiile „best of”. Instinctiv, urmarea dialogată (retrospectiv) a acestui început de melodie-poem îmi pare a fi „Freedom is just another word for nothing left to loose”. Fiindcă, în materie de teatru sărac, mult adulatul Grotowski vine la New York să vîndă catehism unor stîlpnici: off-off-Broadwayul are motive serioase în a se institui pe sine drept protocronic în raport cu tezele ascetice, atît de profund diferite dar și atît de straniu asemănătoare în substanța lor, ale maestrului polonez; care e primit de New York cu covorul roșu și gratulat cu ample cronici și comentarii, inclusiv televizate³.

³ De aici, probabil, și reacția morocînoasă (alături de drumul, dacă e să te uiți la corul general de suspine) a

Fiindcă, ce fel de sărăcie să mai predici? La Caffè Cino, cafenea teatrală emblematică din Village, ca și la copleșitoarea majoritate a spectacolelor grupurilor și companiilor competitiv-concurente, La Mama Cafe devenită ulterior La Mama Troupe, ori Genesis, ori Judson Poets' Theatre, ori The Play-House of the Ridiculous, cu atât mai mult la Open Theatre, nu s-au vîndut, pînă foarte aproape de anii 1970, bilete. Intrarea era, cel mult, restricționată de consumația de un dolar, ori de o pseudo-legitimă de membru al clubului - de doi, trei sau patru dolari pe an. Decorurile și costumele erau, de cele mai multe ori, confecționate de mîna de actorii înșiși, din deșeuri casnice sau din rămășițe ale unor spații-instituții dezafectate; iar extraordinarele lighting-design erau adesea opera unuia și aceluiași artist, care migra gratis de la o companie la alta: miraculosul personaj de basm pe nume Johnny Dodd. De prisos să mai subliniez aici că onorariile scriitorilor, actorilor și muzicienilor se obțineau la fiecare reprezentație prin plimbarea unei pălării sau a unui coșuleț, ca la caniota liturgică. Lupta sîngeroasă cu fiscul în scopul de a proteja mișcarea față de orice profit potențial – pierdută în cele din urmă – dar și cu taxele de licență ale primăriei și, mai ales, cu sindicatele actorilor a durat un deceniu.

„Atîta vreme cît a durat, această rezistență disprețuitoare față de convențiile economice a fost una dintre trăsăturile cheie care au diferențiat off-off Broadway de alte noi întreprinderi teatrale ale vremii.” (op. cit. p.3)

Cu adevărat, dimensiunea asumată a sărăciei (fizice) militante, o sărăcie ascetică, însă dincolo și dincoace de orice dogmă (în scopul declanșării, prin ardere de tot, a capacității de creație individuală și colectivă, atunci cînd „nu mai ai nimica de pierdut” - deci ești liber) e capitală în off-off. Joe Cino, proprietarul și animatorul fără egal al Caffè Cino, se extenuază și apoi se sinucide pentru a nu părăsi acest model, iar figura sa emblematică plutește asupra memoriei colective și astăzi. O discuție serioasă legată nu de sîngismul politic, ci de rădăcina ultimă, morală mai degrabă decît religioasă, a acestei tragice condiții încă nu a fost cu adevărat deschisă. Acest nod de nervi al atitudinii de opoziție față de profit ar fi putut fi demantelat măcar în momentul de uriașă gargară filozofico-socială dedicat, de ambele părți ale Atlanticului, celebrării „șaizeci și optimismului”. („Șaizeci și optimism” care, Stephen Bottoms ne atrage cu seriozitate atenția, reprezintă pentru off-off momentul de tobogan, începutul sfîrșitului; totuna cu o...criză de legitimare, mortală în fond). Din păcate lumea teatrală americană, ca și cea franțuzească, au rămas, la acest capitol, corigente.

cronicarului de la *Village Voice*, la a doua vizită americană a maestrului: „*Un spectacol de Grotowski arată ca o masă de oameni căzută în adorația propriei credințe.(...) Aerul ei de pietate auto-celebrată (...) se combină cu o ambianță elitistă foarte la modă, adesea chiar înfătuată, din pricina căreia reprezentațiile de la New York reușesc să producă cea mai intoxicantă dintre atitudini: spiritualitatea sic.*” Wetzsteon, Ross, „Theatre: Two by Grotowski”, *Village Voice*, nov. 27, 1969, p.46, apud Bottoms, *Playing Underground*, p.9

„Viziunea originală, radical anticonsumistă a off-off Broadway – ca formă de „teatru liber” în orice sens posibil - s-a dovedit în cele din urmă imposibil de susținut, în principal fiindcă practicienii ei au avut în cele din urmă a se confrunta cu nevoia supraviețuire. În a doua jumătate a anilor 1960, unele din teatrele off-off au crezut că-și pot rezolva perpetuele crize financiare și dificultățile legale pe calea câștigării granturilor de finanțare și a legitimității instituționale. Finalul mișcării e, probabil, cel mai limpede marcat de dizolvarea voluntară a Open Theatre în 1973, tocmai pentru a fi evitata situația în care compania ar fi devenit o entitate dependentă de granturi, care se perpetuează pe sine doar de dragul de a se perpetua.” (op.cit., p. 3)

Lucrul absolut evident dar și cu adevărat novator, la primul palier al dezbaterii lansate de Stephen J. Bottoms, este faptul că , cel puțin între 1960 și 1966, literatura dramatică a off-off-Broadway are o imensă importanță⁴, indiferent de tendințele estetice și de circumstanțele particulare în care s-a dezvoltat o companie sau alta. În acest sens e de remarcat ca mulți dintre dramaturgii reprezentativi pentru (sau măcar originari din) off-off sunt simultan și actori, ori și regizori, ori și plasticieni, orice combinație fiind aici posibilă. Paul Foster, Sam Shepard, Robert Patrick, Irene Marie Fornes, Jean Claude van Italie, Charles Ludlum și atîția alții – mulți dintre ei complet absenți din reflexia culturală românească, de altfel – lucrează în grupuri spontane, sunt „comisionați” ori simpli rezidenți la o anume echipă, ori migrează între companii, dînd substanță și, în fond, șansă de patrimonializare culturală mișcării înseși.

Text vs. spectacol, underground vs. avangardă, artiști vs. public

Una dintre zonele în care Bottoms își utilizează cu grație capacitatea de a dinamita stereotipii este aceea, de decenii universalizată, că off-off-Broadway este piatra de temelie a divorțului dintre texto-centrismul tradițional de pînă la momentul 1960 - la americani dar și oriunde altundeva – și marea revoluție a poeticii regizorale „de autor”. Nu e vorba că această revoluție n-ar fi avut loc, nici că divorțul n-ar fi fost, în bună măsură, unul de durată. Plecînd de la radiografia critică a deceniului off-off, cartea propune o dezbateră atentă a rădăcinilor, a consecințelor și, mai ales, a ciclicității (de șarpe care-și mănîncă propria coadă) a acestui război sîngeros între poetica imaginii scenice și poetica literaturii dramatice:

„Concepția cu privire la o netă și binară separație dezvoltată între lumea teatrului bazat pe text - demodată, burgheză, mainstream – și o avangardă radicală dominată de regizor e, încă, tratată drept adevăr incontestabil în prea multe discuții critice referitoare la această perioadă. Cu toate astea, opoziția dintre scriitor și regizor, dintre text și spectacol, chiar dacă e limpede în teorie, rareori se potrivește și în realitate. Open Theatre al lui Joseph Chaikin, unul dintre colectivele cele mai celebre în materie de dominantă regizorală,

⁴ „Un factor de coerență al mișcării – deși în mod discutabil cel mai semnificativ în ceea ce privește eclipsa ei ulterioară – a fost locul central al scriiturii teatrale în raport cu procesul de creație. Acest factor o distinge în raport cu orientarea preponderent regizorală a muncii la spectacol, care a devenit noua „mare idee” în rîndul multor cercetători teatrali din anii 1960.”, op. cit. pag. 4

a lucrat totdeauna în mod nemijlocit cu dramaturgi vii, ca Megan Terry, Jean-Claude van Italie și Susan Yankowitz. Construind pe baza materialelor obținute din procesele de atelier al companiei, acești scriitori au creat texte pentru reprezentațiile publice, contribuind la ele în același timp cu precizie lingvistică și structură dramaturgică.”(op cit. p. 44)

Desigur, anumite particularități sunt aici tratate cu „esprit de finesse”, cum e, de exemplu, treptata detașare a unora dintre regizorii emblematici ai mișcării (O’Horgan, Katoukas) și absorbția lor de către mașinăria managementului de carieră. Ori hotărâta mutație produsă de Ellen Stewart la La Mama (care, după ce avansase de la faza de cafea la cea de trupă, trece în faza de teatru de proiecte) prin reorientarea priorităților către noua generație de regizori ai așa zisei „a doua avangarde”, în defavoarea propriei școli de autori dramatice. La fel de nuanțat este tratată și dinamica relațiilor dintre companiile însele, unele preferențial reprezentative pentru emergența și stilisticile comunității gay din Village (Caffe Cino, The Play House of the Ridiculous), altele avînd strînse legături cu fanteziile „Factory”, presărate cu „glumițe de tabără”, ale grupului din jurul lui Andy Warhol; altele urmărind un program literar și de intervenție în comunitate, cum e Judson’s Poets Theatre, creat în jurul congregației Judson, și Genesis, din jurul congregației St. Mark. Cum, de altfel, e tratată cu rafinament și originalitate și chestiunea valorii intrinseci, de peste decenii, a pieselor născute și reprezentate în off-off, de la one man/woman-show-uri la marile desfășurări de forțe – literare, muzicale și spectacologice - care reunesc dansatori și coruri de diletanți, formidabile instalații de lighting-design, decoruri dintre cele mai excentrice.

În orice caz, acest nod de energie al „poetilor” - teribil de diferiți stilistic unii de alții, ba chiar, unii dintre ei, cu evoluții foarte sinuoase de la piesă la piesă – nu pare (așa cum s-ar crede și cum, parțial, deja s-a stereotipizat la nivelul istoriilor oficiale din anii 1970) deloc detașat sau deranjat de presiunea experimentalist-imagistică, cu accente pe redescoperirea corpului sau pe estetica cruzimii artaudiene. În acest sens, anumite spectacole sunt amănunțit descrise și analizate în procesul lor de geneză, de structurare și de evoluție, în răspunsurile receptării și în cele ale criticii. Cartea demonstrează astfel cu pertință că atitudinea și direcțiile particulare ale esteticii underground nu pot și nici nu trebuie confundate cu „avangarda a doua” și, în genere, cu propensiunea „d’auteur” a valului regizoral care se va dezlănțui plenar în New Yorkul anilor de după 1967-1970.

„În același timp, totuși, tocmai criticii care încurajează activ ideea unei noi avangarde ignoră vast mișcarea off-off-Broadway, din pricina accentului pe care îl pun pe o cvasi-artaud-iană și antitextuală revoltă împotriva teatrului oficial. Această perspectivă nou apărută - la vremea aceea – cu privire la rolul de campion al avangardei, a fost în ceea ce privește progresul politic cît și cel estetic, a avut ca efect faptul că respingerea dramaturgului a devenit pentru unii un gest radical, dinlăuntru și din afara mișcării: «ca obiect împotriva căruia avangarda era capabilă să se definească pe sine...teatrul bazat pe text servea nu numai ca montură pentru anti-textualismul avangardei, ci și, în mod mai general, ca opoziție față de instituțiile culturii burgeze»⁵.(...) Privind înapoi, ni se va părea dificil de înțeles de ce această opoziție față de text era considerată revoluționară.” (op. cit., p.9)

⁵ Harding, James M., *Contours of the Theatrical Avant-Garde: Performance and Textuality*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2000, p.9

Altminteri, caracterul subversiv, opoziționist, și energia debordantă, orientată atît față de recuperarea unor texte mai vechi sau mai noi din patrimoniul american și universal (e, de exemplu, cazul cu programul de lungă durată dedicat recuperării textelor dramatice ale Gertrudei Stein) cît și față de prospectarea experimentală a unor forme, formule și limbaje de expresie dintre cele mai diverse, face din off-off un soi de model mereu copiat, dar imposibil de concurat sau de dublat, unic în felul său, în raport cu orice fel de mișcare spectacologică independentă de atunci încolo. Libertatea degajată de acest fenomen – o libertate care și-a consumat pînă la ultimele consecințe atît rațiunea de a fi cît și spațiul liminar – ar avea ceva de spus chiar și astăzi, în contextul unei din ce în ce mai exasperante dizolvări a puterii de creație individuală în amestecul acid-coroziv al formularisticilor birocratice și turismului cultural.

„...Underground-ul poate oferi o alternativă opoziționistă.(...) Underground-urile culturale nu sunt, în mod notoriu, demne de încredere în termeni de ideologie și politică, însă cealaltă față a monedei e că ele se eliberează de fățărnicia politică și de dogmatismul ideologic ca să poată produce judecăți din proprie voință. Mișcările underground, independente, exploratorii și inventive rămîn în cele din urmă componentele critice și chiar profetice ale culturii.”(Sukenick, Roland, *Down and In: Life in the Underground*, New York: Beech Tree, 1987, p. 241, 249, apud Bottoms, 2006, p.12)

...De treci zidul de betoane, de departe vezi albind...

Ce ar putea semăna cu un minim abur de libertate în viața teatrală bucureșteană a anilor 1960, fie la centru, fie la margine? Aparent nimic. Aici munca era în întregime supravegheată, dar și...salariată, iar reprezentarea unei piese românești noi, într-un singur teatru, într-o singură stagiune să zicem, îi aducea autorului ei în 1960 venituri egale cu suma salariilor medii pe economie pe un an întreg. Dacă aveți fantezia de a calcula aproximativ, un blockbuster teatral al momentului, gen Sfîntul Mitică Blajinul (Aurel Baranga, 1965), sau...Celebrul 702 (Alexandru Mirodan, 1960), sau – ideologic dirijatele comenzi de partid ca Oameni care tac (Alexandru Voitin, 1961) ori Marele fluviu își adună apele (Dan Tărchilă, 1961) se jucau, simultan, în cîte cinci-șase teatre din țară. Păstrînd proporțiile comparației, era vorba de bănet, nu glumă, în buzunarul autorilor lor, în raport cu statutul economic al cetățeanului obișnuit...educat, ca să nu mai vorbim de prestigiul social oficializat, sau de cel pur boem, sau de ambele.

Sigur, anii șaizeci⁶ aduc cu ei o anume relaxare, literară în primul rînd, dar

⁶ Pentru toate referințele din acest capitol a fost consultată baza de date dedicată teatrului și gestionată de CIMEC, Institutul de memorie culturală. Datele care se află aici sunt rezultate din amplul program de informatizare STAR, început în 1981-1982 și încheiat, probabil din pricina lipsei de comunicare coerentă cu secretariatele literare ale teatrelor, după 1991-1992. Din nefericire, ele sunt adesea deficitare. Nu e vina coordonatorilor și gestionarilor acestui program-bază de date, ci a teatrelor care au prelucrat greșit sau deloc datele; dar și a totalului dezinteres, mai ales financiar, cu care a fost tratat ulterior programul de către finanțatorul și beneficiarul însuși: Ministerul Culturii. Ca să dau doar cîteva exemple, sunt teatre care nu au trecut nici un fel de date la nivelul repertoriilor dintre 1944 și 1989, cum e, de exemplu, fostul Teatru Giulești, actualmente Odeon. Ori teatre care nici nu există în baza de date, ca de exemplu vechiul Teatru Ion Vasilescu (în 1981 mutat abuziv la Giurgiu) sau toate, absolut TOATE, teatrele pentru copii și tineret ori de păpuși, inclusiv teatrul Țăndărică.

nu numai, în ceea ce privește comunicarea artistică; iar chingile ideologice nu mai strâng atât de dureros. Crește numărul de traduceri (sigur, și ele strict supravegheate), atât în materie de cărți, cât și în materie de piese de teatru; mai circulă și ceva muzică, oamenii mai pleacă în călătorii (după un atent puricat al serviciilor, dar totuși); mai vin și pachete din străinătate, se mai strecoară în ele și cărți străine proaspete. Tot ce vine de afară riscă să producă nu doar modă, ci are și un soi de componentă compensatorie, de subconștientă (dar mai degrabă superficială, dacă nu chiar falsă) opoziție.

E și motivul pentru care, paradoxal, Brecht ajunge pe scena românească însoțit de o aură de receptare mai degrabă eliberator-formală, și nu atât în reverberațiile sale ideologic-estetice, pentru care era adulat în occident. În aceleași stagioni, și uneori pe aceleași scene, ne sincronizăm – ca de obicei – și cu Ian Kot (vezi Troilus și Cressida al lui Esrig), dar și cu absurdul lui Ionesco: Cântăreața cheală este celebrată amplu la Teatrul Mic, în descendența directă a unor eseuri ionesciene, în coupé cu unele schițe ale lui Caragiale (spectacol de Valeriu Moiescu care a făcut istorie, ca și, în anul următor, 1966, Rinocerii lui Giurchescu la Teatrul de Comedie).

Scriitura teatrală românească nu o duce însă la fel de bine, chiar dacă se scrie și se joacă abundent; aici la modă este comedioara bine adusă din condei, semi-bulevardieră, cu vagi pete de satiră socială: ceva între Mielul turbat al lui Baranga și Șeful sectorului suflute al lui Mirodan. Everac se convertește la stilistica cu accente critice, semi-documentară, împrumutată de la unii profesioniștii sovietici, vag altoiți cu Miller, și face săli pline cu, să zicem, Simple concidențe (1965). Pe foarte drasticii și cu adevărat inconfundabilii Mazilu (Proștii sub clar de lună, Teatrul Bulandra, regia Lucian Pintilie, 1962, etc....) sau Băieșu (Iertarea, 1969) îi ține din scurt cenzura, care știe ea ceva... (Sau, în al doilea caz, îi salvează televiziunea, cu seria - de neuitat pentru unii, de nedepășit, afirmându-i de picioare, în cele din urmă, pentru autor - Tanța și Costel). În 1965, la Piatra Neamț și mai apoi în diverse alte teatre, Nu sunt turnul Eiffel al Ecaterinei Oproiu revelează o structură originală și produce un efect uluitor, oarecum apropiat, mutatis mutandis, de cel al filmelor lui Truffaut ori Rhomer (autoarea era deja un cronicar de film de renume); textul, singular în epocă, ar putea fi piesele de tinerețe ale Irenei Marie Fornes ori ale lui Paul Foster, asociat unor tendințe similare unora din textele dramatice ale off-off (dacă nu mă credeți, recitiți).

„Șaizeci și optimismul” aduce consacrarea unora dintre „absurzii români” (Leonida Teodorescu, Iosif Naghiu), dar și - probabil ca reflex al nou trezitului naționalism ceaușist, încă resimțit ca benign – consacrarea autorilor de fantezii istorico-poetice locale, de extracție durrenmattiană (Ilie Păunescu cu Maria 714 la Teatrul Mic, Alexandru Popescu cu Croitorii cei mari din Valahia la Comedie, ori Paul Anghel cu Săptămîna patimilor la Național, etc...) E, însă și momentul apariției uneia dintre cele mai paradoxale farse ale istoriei noastre teatrale-culturale-politice: un fost procuror general comunist, din crunții ani 1950, Alexandru Voitinovici (Al. Voitin), face stagioni întregi de casă închisă cu naționalist-fantezist-masonica sa dramă (de direcție protocronistă avnt-la-lettre) despre răsculații ardeleni, Procesul Horia! Retrospectiv, isprava teatrală pare de un morbid umor.

Altfel spus, decalajul de mii de kilometri, plus un zid proaspăt care separa lumea în „lagăre”, pare să facă orice comparație superfluă, dacă e să ne referim la textul de teatru și la regimul repertorial. Chiar dacă detergentii, aspiratoarele, televizorul și muzica rock-twist, ca și fusta sac, tocurile cui și „coada de cal” au trecut, totuși, granițele. Ce fel de piese americane se jucau în anii 1960? La prima vedere, destule. Sunt ani de galopante recuperări din interbelicul nu de tot uitat (se montează de mai multe ori, în destule teatre, O’Neil, cu enorm succes, ba chiar se reia de câteva ori, în teatre din țară, Orașul nostru al lui Thornton Wilder), se joacă stagiuni întregi Oameni și șoareci a lui Steinbeck. Simultan, Artur Miller - cu siguranță și din pricina simpatiilor sale de sînga – e montat de numeroase ori cu Vrăjitoarele din Salem, cu Vedere de pe pod, ba chiar, după 1970, face cozi la Teatrul Mic cu După cădere. La fel, Lillian Helman face furori cu Vulpile. Cam din 1964, 1964, ritmul traducerilor crescînd simțitor, intră în mare modă, cu doar (sau...deja?) un deceniu diferență față de țara de baștină, Tennessee Williams, căruia i se montează de nenumărate ori și în tot felul de locuri Orfeu în infern, Vară și fum, Menajeria de sticlă, Un tramvai numit dorință, câteva piese scurte și, ulterior, Dulcea pasăre a tinereții. Ciulei îl aduce pe scenă, într-o inegalabilă montare, pe Saroyan, cu Clipe de viață. Și, destul de frecvent, mai ales în centrul Bucureștiului, se joacă comedii boulevardiere tipice pentru Broadway (Cînd luna e albastră, de Hugh Herbert, 1967, face furori la Nottara). În fine, abia tumultuosul 1968 ni-l aduce pe Albee, cu Echilibru fragil, urmat după 1970 de alte câteva montări din Cui îi e frică de Virginia Wolf?, Zoo Stoy ori Totul în Grădină.

Parcă nici o adiere a revoltei eliberatoare, a obrăzniciei undergorund nu reușește să treacă dinspre off-off-ul din New York spre teatrele românești, ori măcar spre cele bucureștene. Repertoriul e decalat cam în pas de un deceniu și rămîne așa, fără ca nimic din enormul patrimoniu literar al marginalilor underground să poată fi absorbit. Asta cel puțin pînă la Elisabeta I a lui Foster, montată de Ciulei în 1974. Și rămasă, în fond, unica piesă de referință din patrimoniul off-off, pînă în 1989⁷. Era America atît de departe? Nu s-ar zice, cîtă vreme, totuși, din zona Broadway și off-Broadway există, totuși, câteva substanțiale importuri repertoriale. Era producția literară underground, în întregul ei, atît de subversivă încît nici traducătorii de frunte ai momentului (Catinca Ralea, Mihnea Gheorghiu, Andra Boldur, Dorin Dron etc.) nu s-au putut apropia de ea? În parte, acesta ar putea fi un răspuns, care nu se justifică însă decît în deceniul 1960-1970, nu și în cel următor, cînd Teatrul Bulandra ajunge chiar să joace la La Mama.

Explicația ar fi una oarecum mai complexă, iar ea ține de un anume consecvent – și ulterior din ce în ce mai adîncit – disconfort al mediului teatral românesc în raport cu textul de teatru occidental nou (american, dar nu numai, fiindcă același drastic decalaj se petrece și în ce îl privește și pe cel german, englez - cu excepția lui Pinter - scandinav, ori

⁷ Robert Patrick se montează prima dată, cu *Copiii lui Kennedy*, abia în 1980, Sam Shepard se montează prima dată, cu *Copilul îngropat*, în 1996!

chiar ruses) cu valențe experimentale, fie el implicat politic sau nu. Nu e aici - așa cum ne-ar fi comod să credem – exclusiv o problemă de cenzură: e și, într-o copleșitoare măsură, o problemă de mentalitate și de practică spectacologică.

Experimentul și explorarea teatrală românească nu s-au putut consuma underground, dintr-o dublă rațiune: din pricina presiunii politic-ideologice, dar și din pricina completei absențe a vreunei tradiții anterioare a poziționării (și esteticii) teatrale alternativ-opoziționiste. Experimentul și explorarea în teatrul nostru se desfășoară, încă din anii șaizeci, paradoxal, în instituția teatrală, adică înăuntrul „establishmentului”. A experimenta, mai mult sau mai puțin avangardist, e ori sarcină de serviciu, ori luptă de gherilă cu autoritățile, ori ambele. E și motivul pentru care la noi dialectica dintre avangarda poeticilor regizorale și underground-ul artistic-atitudinal, cu textul dramaturgic inclus, de tip off-off, nu își face apariția, propriu-zis, decât după 1997.

Funcția de „margină”, off-off-ul (în cazul nostru consumându-se aproape strict spectacologic, nu și dramaturgic) se împinge, de cele mai multe ori, chiar în mai relaxații ani 1970, nu la margine de București, ci în diverse margini de țară. Ba pe la Piatra Neamț, ba pe la Satu Mare, ba pe la Tîrgu Mureș, pe unde, o vreme, trece vreun regizor cu program... nonconformist. Repede aspirat de centru și patrimonializat ca atare. De aici și extraordinara rezistență a modelului regizoral „auteur”, confundat cu modelul însuși al teatrului serios. Ne rămîne, astfel, moștenire din zorii anilor 1960, o splendidă foame de libertate, niciînd consumată. Sunt, în istoria culturală, ca și în cea socială, etape care pot fi arse, și altele pe care doar ne închipuim că le ardem, dar care ne lasă, cumva, veșnic orfani.

Miruna Runcan: Born in Bucharest in 1954. Bachelor at the Literature Department of the Bucharest University in 1977. PhD in Theatre's Aesthetics at the Bucharest University of Theatre and Film in 1999. Writer, theatre critic; professor at the Journalism and Communication's Department of the Bucharest University (1994-2001). From 2000 professor at the Journalism Department of "Babeș-Boyai" University of Cluj (2000-2004), then at the Theatre and Television Department of the same university (2004....) Member of the Romanian Writers Union, UNITER (The Romanian Theatre Association) and of AICT/IATC (The International Association of Theatre Critics). Author of The Romanian Theatre Model, Bucharest: Unitext Publishing House, 2001, The Theatricalisation of Romanian Theatre.1920-1960, Cluj: Eikon Publishing House, 2003, For a Semyothics of the Theatrical Performance, Cluj: Eikon Publishing House, 2005, The Sceptical's Spectator's Armchair, Bucharest: Unitext Publishing House, 2007.

ANALIZA PERSONAJULUI PIRANDELLIAN HENRIC AL IV-LEA PRIN PRISMA TEORIEI MORENIENE A ROLULUI

BÁCS MIKLÓS

ABSTRACT. The objective of the present work is to underline the existence of Pirandello's theory regarding the role concept and its connection with Moreno's role theory and the psychodrama. This is done by analyzing the roles of the character Henry IV – from Pirandello's homonymous play – in the light of Moreno's definition of role. The main roles played by Henry IV are the king, the mad, the sick and the player. These roles represent the social roles defined by Moreno, which exist irrespective of circumstances, time and the person who plays them. The secondary roles of Henry IV are the psychodramatic roles described by Moreno as emerging in the interpersonal relationships under specific circumstances. The progress of the role from unconsciousness to consciousness marks the psychological fulfillment of the character, his capacity of understanding and using the role play as a way of reaching self knowledge and social integration. The analysis of the dramatic roles with the help of Moreno's role theory is viewed as enhancing the acting process, in which the audience's catharsis accompanies the actor's catharsis, strengthening not only the aesthetic aspect of the play, but also the therapeutic one.

Existența unei teorii pirandelliene despre conceptul de rol, înrudirea teoriei moreniene a rolului și implicit a psihodramei cu teoria rolului formulat de Pirandello și cu teatrul poate fi demonstrată prin analiza capodoperei Henric al IV-lea. Alegerea ca obiect de studiu a acestei capodopere arhicunoscute și arhianalizate este motivată – în afara faptului că este un corolar al tematicii pirandelliene cu accent pe jocul de rol (rol-playing) – de faptul că, datorită pregătirii profesionale a autorului prezentei lucrări, putem avea o lectură „practică”, o sinteză a tezelor prezentate realizată prin prisma actorului. O analiză a partiturii Henric al IV-lea, din punctul de vedere al concepției moreniene despre rol, poate fi benefică atât pentru actor, cât și pentru regizor. Dacă, prin înțelegerea funcționării mecanismului de creare a rolului putem formula un canon, în ceea ce privește interpretarea pieselor cu tematică meta-teatrală, prin analiza multiplelor roluri/măști, jucate/purtate de către personajul Henric al IV-lea, putem găsi indicii pentru crearea situațiilor, acțiunilor și relațiilor scenice necesare prezentării operei pirandelliene.

Dacă situația socială este determinată, în opinia lui Moreno, de spațiu, timp, persoană și relațiile sale interpersonale, aceeași definiție este valabilă și în cazul situațiilor scenice. Regizorul va avea obligația să creeze situațiile scenice (mai precis să specifice elementele ce compun situația scenică), în așa fel ca ele să activeze în actor rolurile existente în partitura interpretată. Pentru a putea însă determina aceste situații scenice, avem nevoie de o analiză amănunțită a rolurilor jucate de personajul Henric al IV-lea. Demersul nostru va încerca o sistematizare a acestor roluri, conform definiției moreniene a rolurilor.

Deși scrisă într-o formă dramatică clasică – concepută cu o consecvență logică realistă unică în corpusul literar pirandellian și conținând toate elementele eșafodajului

dramaturgic: expoziție, complicarea secvențială a conflictului, climax, deznodământ și toată gama de elemente surpriză – piesa Henric al IV-lea este expresia unei idei șocante, originale, care va sta la baza teatrului absurdului și al celui postmodern, respectiv va influența domeniul extra-literar. Funcția jocului de rol și implicit a surplusului de realitate (care include realitatea internă a individului) în procesul cognitiv și în existența umană este dezbătută și exprimată într-o formă artistică, a cărui limbaj polisemic specific – creator de mituri – acoperă și latura mistică a experienței umane. Lucrarea poate fi considerată o călătorie ritualică a devenirii de sine, o formă artistică a teoriei rolului, o pledoarie pentru sacralitatea conceptului de rol.

Tema realității în piesa Henric al IV-lea de L. Pirandello

Prima temă majoră, în jurul căreia și din care se vor naște restul temelor, este cea a percepției realității. Suprarealiștii considerau că realitatea este divizată în două părți fundamentale: o realitate vizibilă, bazată pe rațiune și verificabilă prin simțurile noastre, și o realitate internă revelată prin vise. André Breton, care fusese student la medicină în 1912, credea în rezoluția viitoare a celor două stări, în aparență așa de contradictorii, care sunt visul și realitatea, credea într-un fel de realitate absolută, denumită de el suprarealism. În opinia lui Martin Esslin, „realitatea“ este ceea ce credem că este, dar înțelepții știu că ceea ce credem trebuie să fie întotdeauna o realitate mai degrabă subiectivă decât obiectivă, și că, de fapt, orice realitate „ultimă“, acel ținut al ideilor eterne, pe care Platon a fondat edificiul filosofiei idealiste, trebuie prin definiție să rămână pentru totdeauna în afara atingerii strădaniei umane.

Parte a realității cotidiene, realitatea dramatică, născută din jocul ficțional în situații de tipul „ca și cum“, poartă diferite denumiri în literatura de specialitate cum ar fi: prezentul ficțional la Courtney și Cattanach, sau realitatea fantastică, în formularea lui Lahad. Conceptul a fost asemuit cu ce ar fi dacă... al lui Stanislavski de către Duggan și Grainger și cu spațiul potențial al lui Winnicott, fiind definit „ca o formă a realității specială și sigură în care putem începe să facem experimente“ de Duggan și Grainger. Realitatea dramatică reconciliază realitatea normală și ficțiunea: este o fantezie devenită prezent. Implică o pornire de la realitatea diurnă și manifestarea vie a unei alternative în „aici și acum“. În concluzie, realitatea pare a fi o creație mentală. Cazul extrem al acestui proces de creare a „realității“, prin ceea ce crede mintea umană (acea „convingere“ – belief în original – din teoria lui Albert Ellis), este nebunia. Aceasta reprezintă însă numai cazul extrem. De partea cealaltă a spectrului se află teatrul cu al său joc de rol manifest, cu prezentarea deschisă a caracterului său de iluzie, de iluzie în iluzie.

„Între aceste extreme ale spectrului, între nebunie și jocul actoricesc, se află realitatea cotidiană a «jocului de rol», păpușile, ce joacă caracterele create de ele, fiind conștiente că acestea sunt roluri, dar, când sunt singure, capabile să se lepede de roluri, asumându-și caracterele proprii, reale, având însă statutul de roluri secundare. Ele sunt iluzii a ceea ce ele însele își doresc să fie, în fapt, roluri la fel de iluzorii ca și cele asumate public, pentru că sunt compuse din dorințe, amăgiri de sine și lipsă de auto cunoaștere.“¹

¹ 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. 264.

În Henric al IV-lea putem vorbi despre o realitate dramatică, la rândul ei, divizată. Este vorba, pe de o parte, de realitatea dramatică „obiectivă“, respectiv de realitatea în care se mișcă majoritatea personajelor (realitatea în care se desfășoară acțiunea dramatică, piesa teatrală), o realitate care necesită din partea actorilor o interpretare aproape naturalistă și pe de altă parte, o realitate dramatică „subiectivă“, („surplus reality“, „inner reality“, meta-teatrul), o fantezie a personajului principal Henric al IV-lea, care, fiind considerat alienat, permite o interpretare teatralizantă, de prezentare din partea actorului.

Realitatea „subiectivă“ este o realitate virtuală care permite creatorului său să-și rezolve conflictele, imposibil de rezolvat în cadrul realității obiective. Este o realitate care-l ajută pe creatorul său să își re-structureze viața, în funcție de nevoile și imaginația sa. Este cadrul securizant în care sentimentele își pot găsi o formă de exprimare scutită de cenzura morală sau juridică. Laturile personalității noastre, care au fost tănuite față de alții și, adesea, față de noi înșine, pot fi eliberate via rolurile psiho-dramatice. Rolul permite părților nemărturisite și intolerate să prindă glas și, în același timp, să se desfășoare în arena sigură a actului dramatic. Este o realitate în care cel care a creat-o este demiurg (artist) și care este astfel creată, încât se subordonează în întregime dorințelor protagonistului.

Realitatea „obiectivă“ a lumii exterioare are o rigiditate formală care nu este gata să se subordoneze dorințelor individului. În Henric al IV-lea Pirandello trece de așa numita realitatea duală a suprarealiștilor, fragmentând realitatea în planuri multiple, fiecare cu spațiul și timpul său. Piesa este, de fapt, o încercare de a aprecia realitatea prin prisma multitudinilor de planuri ce o compun. La un moment dat, protagonistul dement devine singura persoană logică, autentică, din piesă, în timp ce realitatea celorlalți presupune purtarea unei măști. Fie prin suspendare, tensiune sau implicare directă, publicul participă la piesă, adăugând o nouă latură, un alt punct de vedere, la deja variata viziune. Fiecare personaj joacă trei roluri majore și fiecare rol folosește propriul spațiu și timp. Cele trei nivele prezente în piesă trec printr-un proces recurent de identificare-alienare-identificare. Prin mișcarea continuă de la identificare la alienare și înapoi la identificare, devine evident că Pirandello prezintă realitatea ca un joc de oglinzi, care reflectă un spațiu și un timp inaccesibil spectatorului sau cititorului. Pentru Pirandello, cât și pentru suprarealiști, adevărul rezidă în prezentul psihologic capturat de limbaj. Pentru Henric al IV-lea, realitatea nu este ceea ce este el însuși, ci ceea ce ar fi putut fi dacă societatea nu l-ar fi păcălit sau dacă ar fi putut purta și el o mască. Societatea însăși nu renunță niciodată la mască, de frica de a nu fi capabilă să accepte grotescul realității. Henric al IV-lea este imobilizat, încremenit în timp pentru vecie, în vreme ce viața se schimbă constant în dosul semnificației cuvintelor.

Încercarea terapeutică a doctorului Genoni (Dionysos) de a-l „readuce“ pe Henric al IV-lea în realitatea „obiectivă“ este legată de folosirea artei ca supra-realitate (ceea ce ne duce cu gândul la Dorian Grey). El propune ca prin animarea tablourilor, respectiv prin reanimarea momentului cavalcadei și confruntarea lui

Henric cu cele două realități temporare, trecutul și prezentul, să creeze șocul necesar pentru reintegrarea lui în cotidian. Aprinderea luminii electrice în momentul culminant reprezintă, de fapt, metafora iluminării protagonistului. Din punct de vedere psihodramatic, putem vorbi de tehnica oglindirii prin care Henric va fi obligat să se vadă împreună cu Matilda di Toscana.

În psihodramă se recurge la montajul dramatic al situației „ca și cum“ cu scopul dobândirii de către protagonist (pacient) a unei viziuni mai acurate asupra realității, demersul terapeutic vizând tocmai această corectură perceptivă. Ca rezultat, protagonistul se va alege cu o imagine de sine mai adecvată cu luarea la cunoștință a emoțiilor, atitudinilor, gândurilor, dorințelor și aspirațiilor sale, pe când în Henric al IV-lea, montajul dramatic (realitatea dramatică) caută să adapteze, în cea mai mare măsură cu putință datele concrete ale realității obiective la realitatea subiectivă a protagonistului. Dacă întreprinderea terapeutică psihodramatică își propune confruntarea protagonistului cu realitatea obiectivă brută, dezarmându-l de mecanismele de apărare mobilizate tocmai pentru anestezierea acestui impact, inovația terapeutică a dr. Genoni caută să protejeze pacientul de acele elemente ale realității imediate, care ar putea fi în măsură să-i invalideze sau să-i submineze construcția delirantă.

Personajul Henric al IV-lea – Marele Mascat

Primul lucru frapant îl constituie personae dramatis de la începutul piesei. Lista personajelor începe cu puncte de suspensie, urmate de numele unui personaj istoric, Henric al IV-lea. Dacă restul personajelor au două nume: unul „real“ și unul meta-teatral, Henric al IV-lea nu are decât numele meta-teatral. Numele său „adevărat“ pare a nu avea nici o importanță în realitatea dramatică meta-teatrală, așa cum nu au nici o importanță nici elementele care fac parte din „realitatea obiectivă“ a celorlate personaje, cum ar fi bricheta sau lumina electrică. Această lipsă a numelui „real“ al personajului este deja un act de creație. Putem înțelege că cel care interpretează personajul lui Henric al IV-lea poate fi oricare dintre noi, la fel cum putem vedea, în această lipsă de denumire, desemnarea Marelui Creator („Marele Mascat“), Demiurgului a cărui imagine terestră este însuși Artistul. La fel de adevărat este că această omitere poate fi interpretată și ca desemnarea unei „persona“, formată de masca sa, devenită personaj, care își abandonează – într-o primă instanță accidental și involuntar, iar într-o a doua deliberat – identitatea originală. Este în egală măsură o recunoaștere de către autor a imposibilității de a desemna, cu un singur nume, o entitate atât de multifacetată cum este Sinele (Self). În terapia prin teatru, primul pas făcut în cadrul unei ședințe este de a identifica rolurile problematice și de a le numi. Odată „botezat“ rolul devine mai real, mai puțin înfricoșător. În opinia lui Gerardus van der Leeuwe există un motiv întemeiat pentru care numele divinităților este așa de important în teologie. Este prima formă în care o figură începe să se arate. Este fundamentală omului pentru a dobândi putere, este cuvântul magic, pe care îl cheamă pentru înaintare. Este, dacă vreți, o reluare a credinței în „nomen est omen“, veche,

probabil, de când omenirea. Henric al IV-lea nu are nume, altul decât cel al personajului din realitatea dramatică, dar jocul este condus de el, este singurul care are conținut în raport cu sfetnicii săi, care dețin un nume, dar al căror rol există numai în măsura în care servesc realitatea „subiectivă“ a lui Henric, ei nu sunt decât fanteze, păpuși, care nu văd rostul jocului de rol:

„LANDOLFO: Mângâie-te că nici noi nu știm, dacă-i vorba așa, cine suntem. El Arioldo, el Ordulfo, eu Landolfo... Ne cheamă așa. Dar cine suntem? Nume de pe vremuri [...] suntem așa, fără nimeni care să ne însuflețească și să ne dea să jucăm o scenă, cum așa zice? – este forma, dar ne lipsește conținutul“².

Rolul nu devine operant decât dacă este asumat de interpret, dacă este conștient condus de meta-rol, dacă răspunde cerinței de a structura realitatea:

„LANDOLFO: Trebuie să jucăm ca și cum ar fi de adevărat totul. Nu pricepi?

HENRIC AL IV-LEA: Tocmai! ca și cum ar fi de-adevărat! Pentru că numai așa nu mai este o farsă realitatea!“³.

Deși Henric al IV-lea nu are un nume „real“, personajul este descris amănunțit din punctul de vedere al altor două personaje (cel al marchizei și cel al lui Belcredi) având astfel cea mai exhaustivă portretizare a unui personaj din această piesă. Trăsăturile de caracter se potrivesc cu ceea ce numim în general „fire de artist“, dar la fel de bine putem recunoaște în această descriere omul secolului XX, ivit parcă din Mitul lui Sisif. Descrierea se referă însă la personajul din timpul cavalcadei, adică la cel cu douăzeci de ani mai tânăr decât cel din timpul realității „obiective“. Aflăm, astfel, de caracterul său exaltat, dar o „exaltare la rece“, o exaltare în care se vedea și care îl făcea să simtă nevoia de a da sentimentelor sale „valoarea unui act de înțelegere“, adică o motivație logică. Este vorba de sentimentul contrariului pirandellian, de aceea atitudine a umoristului, definită de Pirandello, sau, dacă vrem, a actorului al cărui meta-rol este mult prea puternic pentru a permite o contopire totală cu personajul său. „Și cred că asta i se întâmpla de fiecare dată când avea vreun impuls mai spontan. Pot spune chiar mai mult: sunt sigur că trebuie să fi suferit din pricina asta. Avea uneori accese de furie, cum nu se poate mai caraghioase, furie contra lui însuși“⁴, spune Belcredi. Acest sentiment, care se traducea prin impresia lipsei de sinceritate, îl făcea să improvizeze: „exagera, își pierdea măsura; tocmai de asta, ca să se amețească, să nu se mai vadă pe el însuși. Și celorlalți li se părea nestatornic, înfumurat, și ...da, de ce să n-o spunem, chiar ridicol câteodată“⁵. Această imposibilitate de a-și exprima furia explică și necesitatea jocului de rol. În termenii frustrării optimale și internalizării transformatoare, individul poate experimenta un rol ca un ajutor în construirea structurii sinelui. De exemplu, cineva

²Ed.cit., p.197.

³ *Idem*, p. 251.

⁴ *Idem*, p. 211.

⁵ *Ibidem*.

care are dificultate în a-și exprima furia, în viața reală, o poate face în spațiul terapeutic securizant. Jocul rolurilor „furioase“ devine din ce în ce mai confortabil. Viața îi va oferi, acestui individ situații provocatoare, în care va fi obligat să continue să-și sfarme furia sau să învețe un nou rol prin care furia sa să-și găsească o formă de exprimare. Prin faptul că individul poate experimenta repetat expresia furiei prin rol, în siguranță și cu succes, el internalizează experiența de joc de rol, aplicînd-o mai târziu în situațiile din viața reală.

Teoria rolului încorporează integrarea afectelor, considerînd-o centrală în dezvoltarea unui sine coeziv. Rolurile exprimă sinele iar afectul poate fi considerat ca o expresie specifică a sinelui.

Pentru marchiza Mathilde însă, el era: „... cum să spun, doctore: oarecum straniu dar straniu din prea multă bogăție vitală: era înclinat spre extreme“. Această vitalitate și înclinație spre extreme (provenită probabil din elan vital-ul bergsonian) este prototipul „patosului“ actoricesc, prototipul vitalității fără de care actoria nu există. Putem interpreta această descriere ca un ideal actoricesc al lui Pirandello. „Și a devenit cu nebunia lui un actor mareș și teribil“. Toate aceste trăsături îl predestinează titlului de „nebun“, adică în traducerea moreniană de „protagonist“ sau „om în frenezie“. Teatrul, drama, jocul de rol au fost considerate încă de la începuturi ca o restituire după stările de extaz provocate de ritualurile păgâne. Protagonistul s-a născut odată cu primul actor care a ieșit din personajul colectiv și care a avut curajul și puterea de a-și exprima îndoielile și întrebările. Această „bogăție vitală“, această „înclinare spre extreme“ va concura la continuarea jocului de rol după însănătoșire. Jocul de rol presupune un sistem nervos ieșit din tiparele cotidianului, reprezintă o stare de conștiență alterată, așa cum este ea descrisă de G.W. Farthing. Este, de fapt, drogul, dependența personajului care îl interpretează pe Henric al IV-lea. El devine „obsedat“ de rolul său încă din momentul în care se documentează, o „obsesie“ prin care Pirandello descrie starea de exaltare a creatorului, momentul de efervescentă a creației. Spiegel, respectiv Eimer și Freeman, identifică personalitatea dionisiacă cu structura caracterială care are maximum de înclinație înspre susceptibilitatea hipnotică, una dintre condițiile fundamentale ale asumării rolurilor ficționale din situațiile de tip „ca și cum“. La polul opus dominării de către emoțional a dionisiacului se află atitudinea eminentamente rațională a tipului apollonian, pe care înclinația înspre recursul la rațiunea critică îl împiedică, atât să manifeste receptivitate față de intervențiile hipnotice, cât și să se antreneze în jocul dramatic, respectiv să se identifice cu rolurile oferite de către acesta. Prelucrarea tipologiei lui Nietzsche le permite autorilor invocați să eticheteze structurile de personalitate ce facilitează sau, dimpotrivă, împiedică intrarea de facto a diferitelor persoane în rolurile propuse de situații „ca și cum“ de tipul jocului dramatic, psihodramatic sau delirant. Este interesantă, din acest punct de vedere, evoluția personajului Henric al IV-lea, care se înscrie într-o traiectorie asemănătoare cu cea a personalităților multiple. Henric al IV-lea, cu care facem cunoștință în debutul piesei, ne apare ca întrupare perfectă

a tipului dionisiac, identificat deplin cu partitura ce o interpretează. Spre deosebire de această ipoteză, „sacrificiul“ înfăptuit de Henric al IV prin uciderea lui Belcredi, într-un moment orgiastic, exorcizant, în ciuda prezentării unei atitudini dionisiace, este, de fapt, o partitură impusă de logica rece, ucigătoare, a unui personaj eminent apollonian, care mimează identificarea dementă cu rolul în condițiile unei depline conștiințe a falsității acestuia. Și totuși, opțiunea lui Henric al IV-lea este sinonimă cu decizia lui Peter Pan de a rămâne copil veșnic, este alegerea rațională a făcături care permite deplina satisfacție a laturii dionisiace a personajului. Prin opțiunea realizată, componenta apolloniană și-a făcut datoria și poate ceda definitiv terenul celei dionisiace.

În ceea ce privește personajul interpretat, Henric al IV-lea, respectiv masca în viziunea pirandelliană și rolul în accepțiunea moreniană, trebuie să plecăm de la alegerea lui. Este o alegere făcută ca un veritabil „anti-rol“ la partitura Matildei de Susa. În teoria rolului, elaborată de psihologi, fiecare rol interpretat de un individ are sau creează, pentru a menține echilibrul psihicului, un anti-rol. Alegerea rolului Henric al IV-lea poate avea ca motivație această teorie. Pe de altă parte, este o alegere făcută de autor pentru a putea jongla cu posibilitatea confuziei dintre Henric al IV-lea al Germaniei și Henric al IV-lea „Le Grand“ al Franței. O analiză a celor două personaje istorice ne arată diferența dintre cei doi și subtilitatea intelectuală a lui Pirandello. Dacă Henric al IV-lea al Franței a rămas în istorie ca domnitorul cu reale aptitudini diplomatice, care a reușit o înpăciuire între cele două mari religii (cea catolică și cea protestantă) și a celor două cu statul, respectiv a sistemului de valori religioase și cel laic, Henric al IV-lea al Germaniei rămâne în istorie ca domnitorul învingător din punct de vedere politic, statal, dar obligat să se umilească în fața bisericii, deci obligat să se supună sistemului de valori ecleziastic, pentru a evita excomunicarea. În zilele noastre, acesta continuă să fie prezent în cultura populară, desemnând o atitudine tipică de căință comprimată în zicala „să parcurgi drumul Canossei“. Alegerea acestui rol de umilit nu este întâmplătoare din punct de vedere psihologic. Henric al IV-lea reprezintă rolul umilinței injuste, a victimei luptei dintre sisteme de valori, a fricii de excomunicare socială. („Viața mea e toată umilință: mama, Adalbert, Tribur, Goslar. Și acum rasa asta pe care o port!“⁶).

Momentul alegerii rolului are și el o semnificație aparte: cavalcada este, de fapt, ritualul carnavalului iar carnavalul este sărbătoarea metamorfozei, este lumea întoarsă pe dos. După cum arată și Bazzoni, în piesele în care personajul principal este nebunul, există și o schimbare de rol carnavalescă: nebunul devine conducător (sau cel puțin dobândește una dintre cele mai râvnite atribuții ale conducătorului, aceea a libertății de a exprima necenzurat ceea ce gândește) iar noi asistăm la o demascare a rolurilor sociale și a subterfugiilor teatrale. Arta transformării este celebrată și ridicată la putere, transformarea de sine funcționează spre binele altora și spre independența sinelui, ca o glumă cu scop: pentru a distra, pentru a scăpa de

⁶ *Idem*, p. 220.

pedeapsă, pentru a evada din realitatea cotidiană, pentru a păcăli moartea, pentru a celebra schimbarea și reînnoirea. Există elemente șocante și surprinzătoare, stingherirea neașteptată a spectatorului; spectatorii sunt implicați, dar pot fi surprinși și deranjați de faptul că nu știu totul, de faptul că sunt prostiți. Regulile sunt suspendate sau reinventate, rolurile sunt schimbate, deghizările sunt multiple iar aparițiile amăgitoare; mecanismul jocului subjugă publicul, îl poate lăsa cu răsuflarea tăiată, iar jocul poate deveni serios.

Jocul de rol în cazul lui Henric al IV-lea are două forme: prima inconștientă, născută dintr-un accident și a doua conștientă, când, deși însănătoșit, Henric alege în cunoștință de cauză realitatea „subiectivă” și jocul de rol. Această alegere este motivată de imposibilitatea de a se insera într-o lume a cărei falsitate îi repugnă, după purificarea inițiatică a demenței și experiența de distanțare, de detașare față de viață, trăită mulțumită stării de atemporalitate specifice unui șoc amnezic. Am putea spune că asistăm la nașterea meta-rolului cu ajutorul căruia Henric își va face opțiunea.

Clasificarea tiparelor comportamentale individuale ale personajului Henric al IV-lea

În cazul partiturii lui Henric al IV-lea, putem sesiza trei părți distincte. Prima, în care personajul interpretează rolul regelui Henric al IV-lea (actul I și o parte din actul II), a doua, în care personajul se interpretează pe sine (actul II) și a treia, în care asistăm la o trecere de la personajul care se interpretează pe sine la personajul care va interpreta pentru totdeauna rolul regelui Henric al IV-lea (actul III).

Există o dezvoltare de la protagonist la actor. Dacă la începutul piesei, Henric folosește jocul de rol pentru a se exprima pe sine și pentru a putea crea situații care să activeze, la rândul, lor alte roluri neîmplinite din viața sa, întocmai ca un protagonist de joc psihodramatic, la sfârșitul piesei el va fi obligat să joace rolul nebunului, ca pe un rol de care se va simți „detașat”, la fel ca un actor care păstrează permanent o distanță între sine și rolul său.

După incidentul cu Belcredi, Henric nu se va mai putea folosi niciodată de jocul de rol ca formă de exprimare, deoarece acest joc va fi pentru totdeauna legat de un fapt reprobabil din punctul de vedere al moralei creștine, uciderea aproapelui. Această încălcătură va funcționa ca o penitență, obligând protagonistul să se detașeze permanent de rolul interpretat, întocmai ca actorul dramatic.

În cadrul personajului, putem face distincție între rolurile de bază, care susțin întreg eșafodajul partituri, și rolurile complementare născute din întâlnirea rolurilor de bază cu situațiile dramatice specifice fiecărei părți.

Rolurile de bază sunt: rolul de rege, rolul nebunului, rolul bolnavului și rolul jucătorului. Aceste roluri sunt echivalente rolurilor sociale moreniene, care există indiferent de situația, timpul și persoana care le interpretează.

Prin faptul că este un rol social, rolul de rege comportă anumite expectanțe față de interpretul său, expectanțe care dau naștere la rolurile psihodramatice, respectiv la tiparele comportamentale individuale. Rolul de rege îl investește pe

purtătorul său cu anumite calități, cum ar fi: puterea, capacitatea de decizie, supremația asupra semenilor, individualizarea în cadrul societății, responsabilități mărite, un anumit grad de libertate în manifestări. Calitățile umane de rând sunt restructurate și formate de cerințele și măreția rolului de rege. În același timp, acest rol permite distanțarea de societate, izolarea, scoaterea în evidență a unicității purtătorului său, ridicarea unor bariere de netrecut între individ și mulțime. Rolul regelui este un rol emblematic. El permite crearea unei lumi subordonate unor reguli stricte și cunoscute, acceptate de toată lumea, unei lumi în care hazardul este la discreția celui care are rolul de rege, o lume care prin strictețea acestor reguli se aseamănă cu jocul. Rolul regelui este, de fapt, rolul de „joker“ al jocului social, calitate ce îi conferă interpretului său convingerea că totul îi este permis. Această libertate este folosită în scopul păstrării privilegiilor inerente acestui rol, în scopul guvernării, în scopul de a pune și mai bine în evidență calitățile diplomatice ale celui care este rege. Calitatea diplomatică presupune abilitatea de a rezolva problemele ivite în relațiile interstatale, sociale sau umane, de a dezamorsa conflicte care pot zgudu echilibrul vital. În același timp, regalitatea oferă siguranța necesară afirmării unor opinii care, în altă situație, ar fi aspru sancționate de societate. Rolul de rege este, într-un cuvânt simbolul ambivalenței. Personajul din Henric al IV-lea se folosește de acest rol pentru a se insera în societate, pentru a impune propriile reguli și pentru a crea situațiile ficționale în care să poată trăi conform dorințelor sale. Rolul de rege îl investește cu curajul necesar vieții, creând, conform teoriei moreniene, o suită de alte roluri cum ar fi rolul de erou și rolul de laș, rolul de călău și cel de victimă, rolul de diplomat, rolul de reprezentant al unei ordini, rolul celui care se căiește, rolul nedreptățitului, rolul furiosului, roluri prin care personajul își structurează impulsurile care nu au putut fi exprimate sau pe care nu a știut să le exprime în viața cotidiană.

Lipsa statutului necesar pentru un asemenea rol creează un alt rol, cel al nebunului. Rolul nebunului conferă interpretului său absolvirea de orice responsabilitate, conferă o libertate totală în ceea ce privește exprimarea propriilor opinii. Rolul nebunului permite purtătorului său să funcționeze, conform propriilor sale principii logice, acordându-i dreptul de a sparge logica cotidiană fără a fi sancționat de societate. Totodată, în relația cu normalitatea, rolul nebunului se impune prin frică, spaimă, teroare. Este un rol care întărește unele funcții și calități ale rolului de rege. Rolul nebunului, la rândul său, naște două tipuri importante de rol, cum ar fi cel al jucătorului (trickster) și cel al bolnavului. Spargerea unor norme și abolirea logicii formale, cotidiene, prin comportamentul celui care interpretează rolul nebunului, obligă la o abordare improvizațională a realității din partea celor care intră în contact cu el. Această necesitate continuă de a improviza, în funcție de acțiunile „nebunului“, naște rolul jucătorului, un rol care dezvoltă capacitatea de exprimare a unor impulsuri spontane și care înlesnește capacitatea de a interpreta o multitudine de alte roluri. Crearea rolului de jucător este de fapt esența personajului Henric al IV-lea. Definiția de Marele Mascot, pe care o dă Pirandello, se referă tocmai la acest rol al personajului Henric al IV-lea. Rolul

jucătorului conferă purtătorului său spontaneitate, flexibilitate, ușurință în rezolvarea conflictelor, activarea tuturor energiilor ce derivă din caracterul genetic al jocului. Rolul jucătorului permite distanțarea de evenimente, crearea și întărirea meta-rolului cu caracter apollonian. Rolul jucătorului mai asigură și capacitatea de a funcționa în cadrul unor reguli, acceptându-le ca reguli inerente pentru desfășurarea jocului. Totodată, dezvoltă capacitatea de comunicare, de existență „în echipă“, de luarea unor decizii rapide etc. Prin acest rol de jucător, prin jocul de roluri oferit de acest rol, Henric al IV-lea explorează propria realitate psihică, recurgând la o auto-psihterapie printr-un joc psihodramatic, al cărui protagonist, dar și conducător este el însuși.

În ceea ce privește rolul bolnavului, el naște în anturaj rolul de îngrijitor. Prin rolul bolnavului, Henric al IV-lea capătă sprijinul fizic și emoțional pe care altfel nu avea cum să-l obțină. Tot prin acest rol, își obligă anturajul la compasiune, asigurându-și locul central în viața aparținătorilor săi.

Rolurile complementare sunt echivalentul rolurilor psihodramatice moreniene, care se nasc din relațiile interpersonale în anumite situații.

În prima parte a partiturii, de exemplu, putem observa cum rolul de rival, care nu a putut fi jucat în realitatea cotidiană de către personajul Henric al IV-lea, va fi reactivat în realitatea ficțională în cadrul relației Henric al IV-lea-Pietro Damiani. Furia, desconsiderarea, ura resimțite de Henric al IV-lea față de rivalul său Belcredi, care nu și-au găsit interpretarea într-un rol în realitatea cotidiană, vor fi reformulate și interpretate în rolul regelui furios pe Pietro Damiani, reprezentantul inamicului său, papa Grigore al VII-lea. Tot în prima parte, vom fi martorii interpretării rolului de fiu, în cadrul căruia Henric al IV-lea va rezolva, atât tensiunile reminiscente din cadrul relației mamă-fiu din realitatea cotidiană, cât și durerile provocate de doliul resimțit la moartea surorii sale, decedată cu o lună în urmă („Așa e! și pot amâna pe altă dată jalea!“).

Rolul de soț este și el interpretat în această realitate dramatică, în care psihoterapeutul este însuși Henric al IV-lea, cu scopul de a clarifica unele sentimente față de fosta iubită, marchiza Matilde Spine, interpreta rolului de soacră în realitatea ficțională. Relația cu Matilde Spine care nu a putut avea o dezvoltare normală în realitatea cotidiană, va activa rolul amantului (iubirea secretă față de Matilde di Toscana) în realitatea dramatică. Putem identifica și rolul de gânditor existențialist – rol pe care îl vom regăsi și în actul II, odată cu râsul Marelui Mascat – care este activat de rolurile temporale („Să te naști! monsignore, domnia-ta ai vrut? Eu nu, și între o întâmplare și alta, independente amândouă de voința noastră, se petrec atâtea și atâtea lucruri care, noi toți, am vrea să nu se petreacă, și față de care cu greu ne călcăm pe inimă ca să ne putem resemna“).

Rolul eroului se va naște odată cu formularea revoltei față de Papă („Mîine, la Bresanone, douăzeci și șapte de episcopi, germani și lombarzi, vor iscăli împreună cu mine destituirea papei Grigore al VII-lea, nu pontif ci fals monah!“), iar rolul damnatului, odată cu rugămintea adresată Papei, ca prin vrajă să

fie eliberat din tabloul unde este întemnițat, pentru a-și putea relua viața normală. Declarația de dragoste, care nu a putut fi niciodată exprimată în realitatea cotidiană, va căpăta forma sa în rolul sfătuitoare din actul II, când Henric o va ruga pe „soacra sa“ să nu aibă încredere în Matilda de Toscana. Este o situație creată de Henric, în care răspunsul Matildei Spina este hotărâtor. Iar răspunsul dat de aceasta, prin care o apără pe Matilda di Toscana, echivalează cu declarația de dragoste pe care Henric a așteptat-o mai bine de douăzeci de ani. Răspunsul însă vine prea târziu și el nu mai este purtătorul bucuriei, ci al durerii născute din recunoașterea faptului că viața cotidiană este constrânsă la disimulare. Prin aceste roluri multiple create de relația dintre Henric al IV-lea și Matilde, Henric reconstruiește, de fapt, în „aici și acum“ o relație din „atunci“, neîmplinită și lipsită de posibilitatea clarificării, fiind întreruptă de accident. Acest „a doua oară“ dă posibilitatea protagonistului să recurgă la mecanismele de restituire, prin care o multitudine de tensiuni conflictuale își găsesc rezolvarea. Este și punctul în care Henric al IV-lea va părăsi rolul Regelui pentru a fi el însuși.

În partea a doua a partiturii putem distinge rolul terapeutului, un rol analitic, care va traduce rezultatele jocului ficțional. („O claviatură de culori: nici nu-i atingeam bine o clapă, și ea: albă, roșie, galbenă, verde!... Iar celălalt: Pietro Damiani Ha Ha! Perfect! L-am nimerit în plin! I-a fost frică să mi se mai arate odată.“) Acest rol este bazat pe rolul jucătorului. În cadrul acestui rol vom observa cum Henric distribuie rolurile și creează situațiile necesare propriei psihodrame, exact ca și un psihoterapeut („Nu vezi cum îmi îmbrac, cum îmi garnisesc, cum mi-i fac să vină dinainte-mi ca niște paiate, moarte de frică!“). El este, în același timp, și protagonist și propriul terapeu (psihodramatician). Aici putem aminti și de momentul scrierii decretelor de la finele actului, care poate fi o metaforă la analiza tranzacțională și la ideea de rescriere a scenariului (script), formulată de Eric Berne. Rolul terapeutului este subliniat și de gândurile formulate în legătură cu relațiile interpersonale, gânduri care sunt foarte asemănătoare cu teoria întâlnirii (encounter) moreniene. („...dacă ești lângă altul, și te uiți în ochii lui, [...] poți să te vezi pe tine sub chipul unui cerșetor oprit în fața unei porți pe care n-are să poată intra niciodată: cel ce intră pe poarta asta nu vei fi niciodată tu, cu lumea ta lăuntrică, așa cum ai agonisit-o, prin pipăitul și prin văzul tău propriu; cel care va intra e unul, necunoscut ție, modelat așa cum te vede și te pipăie celălalt, prin ochii căruia dai să intri în lumea lui de nepătruns.“). Psihodramatic vorbind, este momentul când interpretarea de rol dionisiac va ceda interpretării de rol apollonian.

Un alt rol evident, în această a doua parte, este rolul artistului, rolul celui care creează, ca și terapeutul, realitatea ficțională, dar de data aceasta cu scop estetic. Din acest rol se nasc cel al regizorului, în momentul în care Henric aranjează un tablou vivanț, ca suport imagistic pentru exprimarea contemplării, și cel al actorului, care, cu ajutorul cuvintelor și prin jocul de rol (cel al nebunului), poate să-și impună sistemul relațional, momentul în care îi obligă pe cei patru să îngenuncheze în fața sa. Putem detecta și rolul teoreticianului, în care personajul încearcă să sistematizeze experiențele trăite prin situațiile de „ca și cum“ puse în scenă de către personajul exprimat prin rolul

terapeutului. Teoretizarea rolului de actor va reveni, în actul trei, ceea ce va indica și conștientizarea funcției terapeutice a jocului de rol („Te deprinzi foarte lesne! și te plimbi fără nici o greutate, uite-așa, sub masca personajului tragic pe care-l joci... (îl joacă) uite-așa... într-o sală ca asta!“). Putem identifica și rolul predicatorului, care îi conferă lui Henric capacitatea de a-și propovădui ideile legate de adevăr și de percepția realității cotidiene. Acest rol exprimă latura obsesivă a personalității lui Henric. Tot în această parte a partiturii ne întâlnim și cu rolul răzbunătorului, care pregătește momentul culminant al actului III prin („Vreau să am plăcerea de a-l pălmui măcar pe unul dintre ei: pe dânsul!“)

În a treia parte a partiturii avem de a face, în primul rând, cu rolul de pacient în relația cu Doctorul, rol care va permite exorcizarea fricii de nebunie, a spaimii de pierderea din nou a controlului asupra realității și a situațiilor. Tot în această parte ia naștere și rolul prizonierului, prin recrearea momentului când și-a revenit pentru prima oară din delir și când noua realitate, sentimentul de libertate a născut în el frica pe care o resimte și prizonierul în momentul când este eliberat din închisoare.

Partea a treia a partiturii este și partea în care personajul Henric își va alege, de data asta voit, rolul de nebun, respectiv de Henric al IV-lea. Rolul răzbunătorului culminează cu acțiunea de înjunghiere a lui Belcredi: „Nu sunt nebun? Na-ți!“.

Analiza partiturilor dramatice, cu ajutorul teoriei rolului, elaborată de Moreno, poate crea un act actoricesc mai deplin, prin care catharsisul publicului se va uni cu catharsisul actorului, întărind, pe lângă latura estetică a spectacolului, și latura terapeutică.

Caracteristicile rolurilor în piesa Henric al IV-lea

Accidentul este un element folosit des de Pirandello în lucrările sale, un element prin care autorul dorește să sublinieze imposibilitatea controlului total asupra realității cotidiene. Hazardul joacă un rol meta-fizic important în procesul căutării de sine. Dezvoltarea jocului de rol, de la inconștient la conștient, marchează maturizarea psihică a personajului, capacitatea de a înțelege și folosi jocul de rol ca metodă de autocunoaștere și de inserție în societate. Personajul principal descoperă treptat elementele terapeutice ale jocului de rol, prin faptul că își construiește (construiri) masca. Henric al IV-lea este exponentul teoriei pirandelliene că atunci când își construiește măștile, rolurile și replicile, omul, de fapt, se construiește pe sine, se auto-construiește. În opinia sa, rolul este o atitudine, o mască construită de purtătorul său.

„Nebunul, care se crede Henric al IV-lea, s-a creat ca propria păpușă, în propria piesă de păpuși, și atât timp cât se crede împărat aceasta este „realitatea“ sa. Mai târziu, va recunoaște că s-a născut, de fapt, din nebunia sa, și a persistat în mascaradă din lene și deziluzie față de lumea contemporană. Aici, personajul știe că este păpușa creată de el însuși. Și totuși: nu este decizia de a rămâne în acea situație simptomul unei minți deranjate, anormale, unei minți de care personajul din nou nu este conștient?“⁷

⁷ 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. 263.

Punând problema din perspectiva moreniană, răspunsul este lesne de găsit: în psihodramă, protagonistul se creează aproape în egală măsură cu cea în care se cunoaște pe sine. Partiturile interpretate, în surplus-realitate, sunt destinate în mod deliberat creerii unei noi identități, una mai fericită, mai adaptată, mai curajoasă, în esență, una mai sănătoasă. Și, bineînțeles, deși multă vreme persoana este conștientă de faptul că noul său personaj („look de sine“) este rezultatul unui „ritual psihodramatic de renaștere“, este de așteptat ca, treptat, această conștiență a noutății identității de sine să se estompeze, cedând locul trăirii rolului actual, cu un binevenit sentiment al firescului.

Pirandello subliniază unele caracteristici importante ale rolului, cum ar fi flexibilitatea:

„HENRIC AL IV-LEA: Vă spun: mâine, rolurile s-ar putea să fie de-a-ndoaselea! Și ce o să faceți voi atunci? [...] Dar vai și amar de acela care nu știe să-și poarte masca, fie ea de rege ori de papă!“⁸

Lipsa flexibilității duce la încremenirea în mască, la lipsa fluxului vital, la incapacitatea de a trăi viața în plenitudinea sa:

„HENRIC AL IV-LEA: Cu toate acestea Monsignore, în timp ce dumneata te ții tare agățat de această sfântă sutană, de colo, din mânecă, îți alunecă, îți scapă, și se strecoară ca un șarpe ceva de care nici măcar nu-ți dai seama, monsignore: viața! Și ce surpriză, când ți-o vezi dintr-odată luând chip, în fața ochilor, descătușat de tine părăsindu-te [...] Eu m-am trezit cu-atâtea vieți în față!“⁹

Avem aici o pledoarie pentru dezvoltarea repertoriului de rol, o recunoaștere a necesității de a interpreta mai multe roluri. În accepția lui Christopher Doyle, flexibilitatea rolului înseamnă capacitatea de a juca un rol multi-dimensional, în cadrul construcțiilor sociale schimbătoare. Psihologic vorbind, expansiunea repertoriului de rol și flexibilitatea rolului sunt corelate cu o mai mare adâncime psihologică. Cu cât o persoană trebuie să-și exprime în mai multe feluri, fațete ale sinelui, cu cât trebuie să-și organizeze, în mai multe feluri experiențele sinelui, cu atât va ajunge să se auto-cunoască mai bine și să se împărtășească celorlalți.

O altă caracteristică a rolului este așteptarea față de rol. Pirandello subliniază importanța răspunsului față de această așteptare, necesitatea corelării rolului cu cerințele situației și a vremii: „Am simțul vremurilor acestora și măreția celui care știe să fie cine trebuie să fie“¹⁰.

Dacă este să catalogăm rolul personajului (al persoanei cu masca sa), în funcție de taxonomia lui Robert Landy, rolul principal din Henric al IV-lea este fără doar și poate un rol cognitiv de tipul rolurilor nebunului înțelept.

⁸ Luigi Pirandello, *Henric al IV-lea*, trad. Ion Frunzetti, în vol. *Teatru*, București, Editura Pentru Literatură Universală, 1967, p. 225.

⁹ *Idem*, p. 222.

¹⁰ *Idem*, p. 225.

„În această piesă nebunul aparține tipului de Nebun Înțelept, un personaj familiar, care sub acoperirea pălăriei sale cu clopoței își permite să rostească adevăruri care în mod normal nu sunt rostite”.¹¹

Acest rol oferă interpretului posibilitatea de a dărâma convenționalitatea socială și de a exprima adevăruri ce nu pot fi exprimate în cadrul realității „obiective”. În același timp, schimbările bruște de stări motivate de tipologia caracterului personajului care îl interpretează pe Henric își găsesc un tipar comportamental adecvat. Logica cotidiană este abolită, fapt care îi conferă „nebulului” o putere înfricoșătoare, în viziunea omului „sănătos”.

„HENRIC AL IV-LEA: Spaima asta a voastră! Pentru că te afli în fața unui nebun, știți ce înseamnă? Înseamnă să te afli în fața unuia care-ți dărâmă din temelii tot ce ai construit în tine, în jurul tău, logica, logica tuturor construcțiilor tale!”.¹²

După cum sublinia Blatner, rolul nebunului este unul din marile roluri ale dramaturgiei și sunt nenumărate căile de a fi nebun. O parte a provocărilor vieții noastre este de a descoperi căi noi, de a ne păcăli pe noi înșine și pe alții, chiar dacă aceste căi sunt considerate, la vremea respectivă, căi perfect acceptabile de gândire și comunicare.

Henric al IV-lea descoperă fragilitatea structurii care stă la baza lumii cotidiene și testează pentru sine vâlul care o ține unită. Știe din propria experiență că nebunia oferă o alternativă a realității, nici mai irațională, nici mai inconsecventă decât realitatea oamenilor normali, la fel de validă, deci, ca a acestora, dar diferită ca sens.

Personajele pot fi împărțite în categorii și în funcție de gradul de actorie folosit în interpretarea personajelor. Stilul de joc al acestor personaje acoperă întregul spectru dintre prezentare și re-prezentare, în funcție de sentimentele implicate în jocul de rol. Pot fi detectate diferite stadii de actorie, de la „non-actorie”, trecând prin „reprezentarea fără matrice”, la „actoria simplă” apoi la „actoria complexă” conform teoriei lui Michael Kirby. În momentul în care asumarea rolului este slabă intervin mecanismele de apărare, care se manifestă prin răs:

„DOAMNA MATILDE: (văzându-l pe Belcredi izbucnește în răs) Vai, doamne! [...] Ești de neconceput: pari un struț deghizat în sihastru!...”¹³.

Belcredi este prototipul neasumării rolului, inflexibilității și lipsei de spontaneitate, manifestată prin sentimentul de gelozie, resimțit în fața aptitudinilor ludice ale lui Henric. Prin confruntarea celor două roluri, Pirandello pune în discuție necesitatea curajului de a-ți asuma „ambivalența rolurilor”. Belcredi poate fi considerat rolul apollonian prin excelență.

Imaginarul, fantezia constituie locus nascendi al rolului „... fantasmelor, în

¹¹ Maurice Valency, *On Henry IV*, în John Louis DiGaetani *A Companion to Pirandello Studies*, New York, Greenwood Press, 1991, p. 228.

¹² Luigi Pirandello, *Henric al IV-lea*, trad. Ion Frunzetti, în vol. *Teatru*, București, Editura Pentru Literatură Universală, 1967, p. 247.

¹³ *Idem*, p. 219.

genere, nu-s altceva decât niște biete ticluri ale minții noastre, la urma urmei! Niște imagini pe care nu reușim să le menținem în regatul somnului și atunci încep să se desfășoare și ziua (n.n. reveria) când ești treaz și te umple de spaimă“. Totodată este și sursa poeticului („Ar trebui să-i comandăm lunii un mănunchi frumos de raze decorative...“), o poezie ce poate deveni „cotidian“ în realitatea „subiectivă“.

Personajul bătrânului servitor Giovanni este singurul care are capacitatea de a funcționa în ambele realități și care ar putea fi un aliat al lui Henric. De aceea îi este rezervat rolul de cronicar, este într-un fel Horatio al lui Hamlet, care, prin răspunsul *Deo gratias* la întrebarea Cine e?, dovedește profunda cunoaștere și acceptare a Marelui joc. Este, pe undeva, asemănător Servitorului din Neînțelegerea lui Camus.

Piesa Henric al IV-lea poate fi considerată o capodoperă despre relația actorului cu rolul său. În opinia mea, este o pledoarie dureroasă și tragică în favoarea actorului, în favoarea jocului de rol, indiferent de rezultatele sale. Henric al IV-lea nu există decât prin rolul său. De aceea acțiunea sa criminală este, de fapt, un act ritualic, un sacrificiu prin care se consfințește realitatea sa subiectivă. Este o acțiune întreprinsă în extazul mistic dionisiac, prin care se restabilește echilibrul spiritual. Este un act de defulare și autoapărare, în același timp. Este momentul catartic, de acting out, prin care personajul, odată cu remodelarea personalității sale, trece într-un nou stadiu de existență. („Catharsisul corespunde unei modificări a structurii personalității – prin purificare spirituală – legat de conștientizarea unei stări psiho-afective conflictuale, refulate, retrăite, de exemplu, cu ocazia unui spectacol teatral sau a unei psihoterapii¹⁴“). Este actul suprem, prin care Marele Mascot (sau Marele Preot) consfințește dreptul la visare, la imaginar. Este actul prin care carnavalul este instaurat pentru totdeauna. Este gestul simbolic devenit realitate. Pirandello subliniază, prin această scenă, funcția cathartică a rolului, dar și pericolul ce poate surveni din utilizarea incorectă a măștii sau rolului.

Distrugearea realității „subiective“ a lui Henric, a rolului creat, ar însemna dispariția rostului existenței sale. El este Marele Mascot, Marele Actor, Persona, care, prin desăvârșirea artei sale, devine prizonierul propriei creații. Este actorul, care, cu ajutorul imaginației, își creează propria realitate, obligându-i pe toți cei din anturajul său să se comporte în funcție de realitatea subiectivă creată de el, răzbunându-se astfel pe realitatea „obiectivă“ creată de alții. Este călătoria inițiativă de individualizare, de maturizare a unui suflet rebel, „straniu din prea mare bogăție vitală“. Mascot creată își devorează creatorul. Henric al IV-lea devine ca și păpușa Oreste din Il fu Mattia Pascal, un Hamlet, din cauza „gaurii din cerul de hîrtie“. Un Hamlet pedepsit cu propria existență. Dar un Hamlet care reușește să formuleze întrebarea „a fi sau a nu fi“, nu ca un soliloc, ci ca un dialog cu ceilalți: „sunt sau nu sunt?“. Un Hamlet care ajunge la recunoașterea că nu răspunsul la întrebare este esențial, ci interogarea în sine și acceptarea transformării acestei interogații în afirmație.

¹⁴ Dominique Barrucand, *La chatarsis dans le théâtre, la psychanalyse et la psychothérapie de groupe*, EPI, Paris, 1970, p. 95.

BIBLIOGRAFIE

Opere de Luigi Pirandello

1. Pirandello, Luigi, *Maschere nude*, I-II., în *Opere*, IV-V, ediție îngrijită de Manlio Lo Vecchio-Musti, Milano, Mondadori, 1965
2. Pirandello, Luigi, *Théâtre*, I-IX, versiunea franceză de Benjamin Crémieux, M.-N. Comnène, Camille Mallarmé și Louis Servicen, Paris, Editions Gallimard, 1950-1959
3. Pirandello, Luigi, *Teatru*, studiu introductiv de Florian Potra, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967
4. Pirandello, Luigi, *Uriășii munților*, trad Florian Potra, București, Univers, 1971
5. Pirandello, Luigi, *Il fu Mattia Pascal*, cons. și în trad rom., *Răposatul Mattia pascal*, trad de Tașcu Gheorghiu, București, Editura pentru Literatură Universală, 1968
6. Pirandello, Luigi, *Uno, nessuno e centomila*, cons. în trad. rom., *Unul, nici unul și o sută de mii*, trad. Tudor Moise, București, Humanitas, 2004
7. Pirandello, Luigi, *La tragedia d'un personaggio*, cons. și în trad. rom., în volumul *Șalul negru*, trad. Alexandru Balaci, București, EPLU, 1966
8. Pirandello, Luigi, *L'Umorismo*, în vol. *Saggi, poesie e scritti varii*, 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

Opere de Jacob Levi Moreno

1. Moreno, J.L., *Psychodrama*, Vol.1., 7th ed., PA, Ambler, Beacon House, 1985
2. Moreno, J.L., *Psychodrama*, Vol. II., New York, Beacon House, 1959
3. Moreno, J.L., *Who shall survive? Foundations of Sociometry, Group Psychotherapy and Sociodrama*, New York, Beacon House Inc., 1978
4. Moreno, J.L., *The Role Concept: A Bridge Between Psychiatry and Sociology*, în *The American Journal of Psychiatry*, 118., 1961
5. Moreno, J.L., *Role Theory and the Emergence of the Self*, în *Group psychotherapy*“ 15, 1962
6. Moreno, J.L., *Gruppenpsychotherapie und Pszchodrama Einleitung in die Theorie und Praxis*, cons. în trad. fr., *Psychotérapie de groupe et psychodrame*, trad. de Jacqueline Rouanet-Dellenbach și Anne Ancelin-Schutzenberger, Paris, Presses Universitaires de France, 1965
7. Moreno, J.L., *Das Stegreiftheater*, cons. trad .fr., *Théâtre de la spontanéité*, EPI., 1984

Bibliografie generală

1. Balaci, Alexandru, *Luigi Pirandello*, București, Univers, 1986
2. Barrucand, Dominique, *La catharsis dans le théâtre, la psychanalyse et la psychothérapie de group*, Paris, EPI, 1970
3. Bentley, Eric, *The Life of the Drama*, New York, Atheneum, 1967
4. Bentley, Eric, *Thinking about the Playwright*, USA Northwestern University Press Evanston, 1987

5. Berlogea, Ileana, Pirandello, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967
6. Blatner, Adam, Role Development, New York, Springer Publishing Company, 1985
7. Blatner, Adam, & Blatner, Allee, The Art of Play, New York, Human Sciences Press, 1988
8. Blatner, Adam, & Blatner, Allee, A pszichodráma alapjai. Történet, elmélet, gyakorlat, trad. Büti Etelka, Budapest, Animula kiadó, 1999
9. Boria, Giovanni, Spontaneità e incontro nella vita e negli scritti di J.L.Moreno, Padova, UPSEL, 1991
10. Bosetti, Gilbert, Pirandello, Paris-Montreal, Bordas, 1971
11. DiGaetani, John Louis, A Companion to Pirandello Studies, New York, Greenwood Press, 1991
12. Fanchette, Jean, Psychodrame et théâtre moderne, Paris, Edition Buchet/Chastel, 1971
13. Gardair, Jean-Michel, Pirandello. Fantômes et logique du double, Paris, Larousse, 1972 (collection « Themes et textes »).
14. Genot, Gerard, Pirandello, Paris, Seghers, 1970
15. *** Pirandello e il teatro dei problemi, Roma, Edizioni Cremonese, 1975 (a cura di Fernando Balestra). Paragraful Persona e personaggio, p.56-61.

Professor MIKLÓS BÁCS is a well known and awarded actor working at the Romanian and the Hungarian theatres in Cluj. He has been the head of an acting class at the Faculty of Theatre and Television of Babes-Bolyai University of Cluj for more than sixteen years and is the founder of the annual graduating students' festival- Galactoria.

His theatre PhD thesis (on the relationship between Moreno's psychodrama and Pirandello's aesthetics) was published this year: mask and role and The great masked.

DACĂ-I CARNABAL, DE-ALE CARNABALULUI SĂ FIE DESPRE TRADUCERILE LUI PARTI NAGY LAJOS¹DIN CARAGIALE²

TOMPA ANDREA

*Motto: „...intraductibilitatea este o enigmă căreia trebuie să-i găsim răspuns...”
Antoine Vitez*

ABSTRACT. The present study is devoted to the Romanian playwright I. L. Caragiale's comedy „Carnival” in Hungarian translation. The article parts from introducing the general problems and types of theatre translation, and also summarize the history of translating the 19th century Romanian playwright into Hungarian. The paper focuses on one particular translation by the contemporary Hungarian writer and playwright, Lajos Parti Nagy, analyzing the devices, techniques of creating a contemporary theatrical Hungarian text for stage.

Dacă împărtășim (și) afirmația lui Vitez că în dramaturgie nu limba trebuie tradusă, ci lumea descrisă acolo, înțelegem de ce tocmai Caragiale este imposibil de tradus. Pentru că lumea - aceea lume - este intraductibilă.

Potrivit teoriei, traduceri din dramaturgia străină se împart în două categorii. Cele din categoria „ferestrei” se străduiesc să dezvăluie lumea din care derivă textul dramatic; este ceea ce numim traducere fidelă, filologic exactă, urmărind să reconstituie universul piesei supuse traducerii. Îi spunem „fereastră” pentru că ne permite cunoașterea unei culturi străine, fie ea și îndepărtată în spațiu și timp. Celălalt tip de traducere, „oglină”, nu țintește la cunoașterea alterității, ci la recunoașterea propriei identități. De aceea renunță la înfățișarea universului textului străin, cu alte cuvinte, este o traducere aproximativă, ținând mai degrabă de adaptare: vrea să apropie acest univers de cel propriu, transcrie contextul spațio-temporal, folosește analogii cunoscute, apropiate, pentru echivalarea codurilor culturale străine.

Dacă examinăm istoria recentă a traducerilor teatrale în maghiară, ne dăm seama că acestea pendulează între tipul „fereastră” și cel „oglină”, iar pe de altă parte, această ezitare se mulează pe diferitele epoci ale istoriei teatrului maghiar. Domină

¹ Parti Nagy Lajos (1953) este un poet, prozator și dramaturg din Ungaria, cel mai important stilist al limbii. Volumele, operele importante: *Ibusár – Mauzóleum* (piese, 1996), *A test anyala* (roman, 1997), *A hullámzó Balaton* (nuvele, 1999), *Hősöm tere* (roman, 2000), *Grafitnesz* (poezii, 2003), *A fagyott kutyá lába* (nuvele, 2006).

² Nota traducătorului: Pentru paragrafele de mai jos s-a folosit ca Text de Referință în Limba Română (TRLR) volumul „I.L. Caragiale, Teatru, ediție îngrijită de Virgil Vintilescu, 1984, Editura Facla, Timișoara. În continuare, fragmentele traducătorilor maghiari au fost re-traduse după următoarele criterii: 1) traducere fidelă filologic, sau, unde aceasta nu a fost posibilă, 2) traducere prin expresii echivalente, sau, cel puțin, în spiritul celor maghiare, acolo unde acestea din urmă sunt intraductibile.

cînd fidelitatea textuală, cînd adaptarea scenică. Tendința din urmă se întărește din anii '90. Așa cum devierea de la textul clasic (Urtext), caracteristică teatrului din ultimului deceniu, transcrierea, rescrierea, de-scrierea, descompunerea-deconstrucția tind să capete valoare de paradigmă, la fel și traducătorul resimte din ce în ce mai puțin obligativitatea exactității filologice. Însă răsîndirea traducerilor de tip „oglină” are și un alt motiv și o altă posibilă interpretare: teatrul vede tot mai puțin posibilă cunoașterea Celuilalt, prin urmare însăși existența „ferestrei” devine problematică. În locul reflectării a sosit ceasul auto-reflecției, ca și cum am prefera doar să ne recunoaștem în oglinda pusă în fața noastră, în loc să cunoaștem ceva nou și străin.

Din cele nu mai puțin de opt (!) traduceri în maghiară ale „Scrisorii pierdute” (cea mai jucată piesă caragialiană pe scenele maghiare) se poate decipta nu numai epoca, dar și intenția spectacolului de odinioară. Cu cît epoca în care se pregătește traducerea e mai sensibilă și mai liberă din punct de vedere politic, cu atît versiunea e mai puțin fidelă, și cu atît mai mult înclină spre adaptare. Sub dictatură apar texte „fidele” (traducerile ardeleni semnate de Nagy Elek, Szász János și Deák Tamás), în vreme ce la începutul și la sfîrșitul anilor '90 suntem martorii unor adaptări survenite ca reacții de moment la situația politico-socială a timpului (versiunile Sepródi Kiss Attila ori Bodor Ádám). Dar și traducerea pregătită de Nagy Elek (care a semnat mai tîrziu cu pseudonimul Méhes György) pentru spectacolul din 1949 de la Naționalul budapestan este „suspectă” de adaptare, și încă în mai multe puncte, fiind o adaptare ultraideologică, tipică epocii. Cu toate eforturile traducătorilor și a celor opt versiuni, nici această piesă nu are o traducere valabilă, pe care oricine s-o poată utiliza astăzi, cu sufletul împăcat, pentru a monta un spectacol. Există traduceri exacte filologic, dar de nejuțat, cu puțin umor sau, pur și simplu, într-o limbă imposibil de rostit pe scenă (un bun exemplu îl constituie cea mai exactă traducere, filologic vorbind, cea a lui Szász János, (practic nejuțată).. În schimb valabilitatea adaptărilor e de foarte scurtă respirație: ceea ce era bun în 1994 (versiunea lui Sepródi, bunăoară), azi nu ne mai impresionează; ceea ce e valabil în provincie, nu e sigur că funcționează și în Budapesta. Mereu e hotărîtoare legea lui „aici și acum”.

Lumea pieselor lui Caragiale e variată. În vîrfurile scării sociale stau personajele politicianilor provinciali din „O scrisoare pierdută”, negustorii de periferie din „O noapte furtunoasă” se situează mult mai jos, iar figurile piesei „D-ale carnavalului” reprezintă cu adevărat cel mai de jos punct al societății și limbii. Decorul celei din urmă este periferia, mahalaua. Pînă și cuvîntul- nu întîmplător- este de origine turcească. La marginea capitalei locuiesc micii negustori turci, greci, armeni, evrei, bulgari, fiecare cu meseria, cultura, limba și stilul de viață proprii. Dar tot aici locuiesc țărani sărăciți, fără pămînt, veneticii aciuiți pe lîngă oraș, toți privind cu jînd spre cartierele șic din interiorul Micului Paris. În a doua jumătate a secolului XIX reprezentativ pentru periferia bucureșteană este caracterul multiethnic, fiecare neam trăind în cultura lui, cu limba și stilul propriu de viață, ocupîndu-se cu dulgheria și, în primul rînd, cu negoțul. Apartenența la un neam sau altul hotăra pînă și felul de negustorie practicat de fiecare.

Astăzi, aceleași suburbii sunt locuite de țigănice și de muncitorimea pauperizată și fără servicii, purtătoare ale unei culturi la fel de specifice precum înaintașii de acum o sută- o sută cincizeci de ani.

Națiunea trăiește prin limba sa, cum spunea politicianul de secol XIX Széchenyi István. Mahalaua cu atât mai mult. Personajele din „D-ale carnavalului” se bălăcesc într-un veritabil carnaval lingvistic. Chiar și vorbitorii nativi de română citesc piesa cu dicționarul în mână, și cel mai bun exemplu al acestui fapt este o ediție în limba română, prevăzută cu un voluminos glosar. În limbă găsim realitățile epocii: lumea prăvăliașilor, limba lor, sunt, în majoritate, de extracție greco-turcă; tezaurul lingvistic amoros vine din franceză - o franceză stricată, bineînțeles, pentru că periferia nu cunoaște bine nici o limbă, nici măcar cea maternă, doar maimuțărește. Limba oficială, a ocupațiilor legate de autoritate, precum și a denumirii diferitelor ranguri militare, e cea mai arhaică, dar ea se și schimbă cel mai repede. Limba cartofilor, a jocului de cărți este un amestec de turcă și franceză. Locul în care este plasată acțiunea, „un salon de frizărie de mahalala”, denotă o excepțională opțiune dramaturgică: aici se pot amesteca franțuzismele cele mai aristocratice cu neoașisme dintre cele mai josnice, aici viețuiesc împreună centrul cu periferia, pentru că frizăria nu este vreun salon elegant din centru, aici se scot și măsele, se lecuiesc și bățăturile. Denumirile unor dansuri sau piese de vestimentație vin tot dintr-o franceză stricată. Și prin onomastică trăiește o nație: numele sunt în bună parte turcești și create cu o remarcabilă putere de invenție scriitoricească. Așa încât traducerea pentru teatru a universului lingvistic al mahalalei este imposibilă. Dar e musai să fie făcută.

Caragiale este acel întemeietor de limbă românească prezent și astăzi în vorbirea cotidiană. Sursa umorului său verbal o constituie amestecul magistral al cuvintelor de sonorități și origini diferite, stoarcerea cuvintelor străine de tot potențialul lor comic, franțuzirea, etimologiile populare, confuzia melodramatică extraordinară. Din acestea, o serie de expresii s-au transmis limbii comune. Aparatul sintactic din „D-ale carnavalului” este deja dramaturgie: semnificativ, scriitorul n-a mai creat o altă piesă cu acțiunea la fel de clocotitoare. Intensitatea acțiunii o oglindesc și construcțiile propoziționale tipice acestei piese- propoziții scurte, răsunătoare, folosirea frecventă a unor imperative cu valoare propozițională - abia dacă găsim rostite propoziții complete, scrise pînă la capăt.

Caragiale trăiește două existențe în limba maghiară. Pe de o parte, în Ardeal, un spectacol Caragiale în ungurește se joacă într-un context cultural aparte. Degeaba e textul în limba maghiară, dacă e jucat la Cluj: orizontul de receptare, referințele culturale sunt radical diferite de, să spunem, un spectacol jucat la Budapesta. Nu e vorba doar de receptarea textului, dar și a mizanscenei. În Ardeal se cuvine să știi ce fel de oraș e Ploiești, locul de care sunt legate, într-un fel sau altul, personajele din „D-ale carnavalului”. În Budapesta locul respectiv nu spune cu nimic mai mult decît spunea, vreunui englez, Viena din „Măsură pentru Măsură”: un loc real, dar cu o existență nedefinibilă, necunoscută.

„Carnabalul”³ lui Parti Nagy Lajos - ocolesc delicat cuvîntul „traducere”- se sprijină exact pe cunoștințele obișnuite ale budapestanului despre românism și limba română. Ceea ce înseamnă puțin mai mult decît zero. Există o singură referință românească la Parti Nagy: sufixul -escu. (Înspăimîntător cât de mult au contribuit la cunoașterea acestuia personaje precum Ceaușescu sau Iliescu, și cât de puțin Eminescu ori Enescu). Dă și asemenea denumiri: figarescu (pentru bărbier, de la Figaro), pacsulescu⁴, pindurescu⁵, díszpintyescu. Atîta se cunoaște prin Budapesta despre limba română. Nici din referințele istorice, culturale, geografice nu rămîne prea mult - deși supraviețuiește Ploiești- dar și atunci într-o asemenea formă: „sunt o fată nevinovată zămislită în cuptorul poporului ploieștean” - spune Mița – „care dacă se aprinde, nu se știe unde se oprește. În vinele mele sîngele martirilor naționali bălțește-n sus și-n jos”. Și patrioata ploieșteancă se transformă, cîteva pagini mai încolo, în „pizda ploieșteancă”, cel puțin în vorbele rivalei sale într-ale amorului, Didina. Un filolog exact și precis ca Szász János traduce fragmentul în felul următor. „sunt fată din popor, și mi-e firea furtunoasă; ai uitat că sunt republicană, că în vinele mele curge sîngele martirilor de la 11 februarie, ai uitat că sunt ploieșteancă - da, ploieșteancă...” Fidelitatea față de text e o virtute în traducere. Însă 11 februarie cere o notă de subsol, pe care traducătorul, meticolos, o și dă. Traducerea lui Szász e o „fereastră” tipică. De aceea e atît de greu de jucat. Cu tot cu nota de subsol.⁶

Nu există, deci, „fereastră”. Acel cadru, timp, mediu cultural, care să reflecte spiritul mahalalei bucureștene de sfârșit de veac XIX nu prezintă, în maghiară, nici un interes din punct de vedere teatral (cel puțin în Ungaria).

Dar nici „oglină” nu funcționează - cel puțin nu la Parti Nagy. Pentru că o adaptare ar trebui să înlocuiască, păstrînd regula unității de loc, timp și cultură, lumea concretă românească „tradusă” printr-un mediu concret unguresc (concretul neidentificîndu-se cu realismul, dar fiind tangent acestuia). Într-o adaptare nu ar fi vorba despre „ei”, „atunci” și „acolo” unde i-a scris Caragiale, ci de „aici”, „acum” „noi”. Însă nici asta nu-l interesează pe Parti Nagy.

Pentru a simți diferența dintre Parti Nagy și ceilalți traducători, să citim mai multe versiuni ale traducerii unui fragment din „D-ale carnavalului”. În Actul I, Scena I, Iordache descrie falsificarea abonamentului de frizerie.

TRLR: „IORDACHE: (...) Zice d. Nae: Iordache, biletul spițerului e cu scamatorie; ia să-l ținem noi de scurt: ori că ne-a luat bilete, ori că ne-a furat pecetia, ori că și-a făcut el alta pe model, că prea se-ntinde abonamentul lui ca cașcavalul prăjit...”

Szász János: „Domnul Nae zice: Iordache, biletul spițerului îi hocus-pocus;

³ Titlul e un joc de cuvinte între carnaval și bal

⁴ corespunzând unui pomădescu - n. trad.

⁵ pindurka- mărunțel în lb. maghiară, deci corespunzând unui „mititescu”- n. trad

⁶ MIȚA: Ai uitat că sunt fiică din popor și sunt violentă; ai uitat că sunt republicană, că-n vinele mele curge sîngele martirilor de la 11 februarie (formidabilă): ai uitat că sunt ploieșteancă-da, ploieșteancă!” TRLR (N.trad.).

ia să-l cercetăm sub unghii: sau ne-a furat bilet, sau a furat pecetia, sau a pus să-i fie făcută una pe măsurile ei, că așa i se întinde abonamentul ca cașcavalul prăjit”. Szász e exact, limba nu e literară, iar stilul este unitar, arhaizant, și are și umor.

Gera György, Hobán Jenő: „Zice domnul Nae: Aici ceva nu-i în regulă, să-l ținem sub ochi pe spișerul ăsta. Pentru că ăsta fie că a făcut rost de-o groază de abonamente, sau a furat ștampila, sau a falsificat ștampila - altfel nu i s-ar întinde abonamentul ca aluatul”. Traducerea e exactă, se traduce situația, nu limba, umorul de limbaj e puțin.

Bodor Ádám: „Nea Matyi se întoarce spre mine: Jocó, tată, aicea pute rău ceva. Felcerul ne fute. Să fim pe fază, că prea i se-nmulțesc ăstui abonamentele”. Text scurt, cu mici omisiuni, corect gramatical (nu într-o limbă stricată), traducere tip adaptare, destul de trivială; traduce și numele, cu toate acestea nu valorifică umorul de limbaj.

Kacsir Mária: „Jenőke, aici se petrece o scamatorie, trebuie să-l luăm din scurt pe domnul felcer: sau mi-a șterpelit un abonament, sau a pus mâna pe pecetea noastră, sau și-a făcut una pe modelul nostru, dar așa i se întinde abonamentul precum aluatul”. Deși traducerea e exactă, e cam cenușie, arhaizantă, n-are umor, iar sintaxa arată că versiunea nu a fost realizată pentru a fi jucată pe scenă.

En fin, Parti Nagy: „Ascultă aici, Iordache, zice șeful după închidere, porcovanul ăsta ne bagă în căcat până-n gât, ia să-i privim sub unghii, ăsta sau fură belete, sau ștampile, dacă nu cumva și-a tras una dintr-o radieră. Pentru că la ăsta se-ntinde abonamentul ca cașcavalul prăjit, dacă mă-nțelegeți”. E textul cel mai amplu, scris cum se cuvine, fără respect pentru limba literară, în limba comună, și e destul de comic. Și, mai ales, amestecă inteligent epocile: limbajul e și arhaizant și contemporan.

Parti Nagy nu traduce cuvinte, ca un filolog.

Pentru că atunci s-ar preocupa de cunoașterea Celuilalt. (Îl bănuiesc de incapacitatea de a aborda traducerea filologică. Pentru așa ceva ar trebuie, spre exemplu, să cunoască limba română). Și nu traduce doar o lume, pentru că atunci ar face o adaptare, care presupune stabilirea unui mediu unitar, coerent.

Traduce teatralitatea.

Născocște un univers lingvistic teatral și abstract. Cu mijloacele teatralității de limbaj dă naștere unui Caragiale necunoscut până acum - pentru prima dată (după părerea mea) în limba maghiară. Pentru că limba alcătuită de Caragiale și posibilitățile teatrale ascunse în ea n-au putut fi exprimate pînă aici în maghiară.

Opera lui Parti Nagy nu poate fi considerată traducere; „Scrisă de Parti Nagy Lajos după traducerea lui Réz Pál” spune prima pagină. O vom numi, luându-ne după Foucault, creație cu identitate de gen multiplă. Nu e „fereastră” și nici „oglină”. Mai degrabă o mască. Frumoasă mască. A fost așezată pe față. Seamănă și nu prea. Dezvăluie și ascunde. „Carnavalul” lui Parti Nagy face parte din viața artistică a scriitorului și dramaturgului. E o piatră de hotar în receptarea lui Caragiale în Ungaria.

În anii '90 o editură din Ungaria distribuia ca bonus o așa zisă mașină de măcinat, de făcut expresii politice, un fel de mașină pentru limba de lemn. Pe o

parte se puteau fabrica expresii național-conservatoare, pe cealaltă dimpotrivă, expresii liberale, un fel de parodie a noului limbaj. Pe ambele părți erau trei cercuri cu cuvinte, din care se puteau alcătui sute de expresii extraordinare, care aveau și nu aveau sens, sunau fantastic și familiar în același timp. După același model am putea construi o astfel de mașină marca Parti Nagy. E, drept, ar fi mai bine s-o construiescă inventatorul Cubului Rubik, măcar pentru ca jocul lingvistic să se desfășoare nu pe două, ci pe cel puțin șase pagini. Ar fi loc acolo pentru pagina arhaică, pentru una patetică, altă pagină ar fi obscenă, una ar cuprinde xenisme, o alta slang-ul zilelor noastre, iar ultima (dar nu cea de pe urmă, pentru că aş mai putea adăuga vreo două) ar include construcțiile imperative sau onomatopice. Spre deosebire de Cubul Rubik, unde obiectivul e să completezi fețele cu pătrate de aceeași culoare, Cubul Parti Nagy ar avea ca scop să adune câte puțin din toate culorile pe fiecare fațetă. Așa am ajunge la o piesă marca Parti Nagy Lajos. Odinioară se organizau concursuri de rezolvare ultra-rapidă a Cubului Rubik. Însă când vine vorba de deconstruirea limbii, Parti Nagy se pricepe cel mai bine.

Macină temeinic. Enunțul său e mai lung decât cel al maestrului român, cam cu o cincime. De îndată ce vreun personaj povestește ceva în piesă - povestește Iordache, ucenicul, despre falsificarea abonamentelor, Pampon, despre felul în care a descoperit bilețelul de amor, etc. - Parti Nagy se pierde în înflorituri.

Această pălăvrăgeală împiedică/ poate împiedica acțiunea amețitoare, pentru că interpretii sunt ținuți în loc de propriul discurs. (Cum se poate împăca - regizoral-acțiunea extrem de complicată, încurcatele răsturnări de situație, schimbările aiuritoare de vestimentație, cu beția de cuvinte nu știu. Încă, la momentul scrierii acestui articol, premiera la teatrul Național din Budapesta n-a avut loc. La Caragiale scenele sunt mai pline de acțiune, eroii săi comunică scurt și cuprinzător, folosesc mult verbul la imperativ, pentru că sunt impulsivi, vor tot timpul să facă ceva. Eroilor lui Parti Nagy le place mai mult să vorbească decât să acționeze. Caragiale descrie personaje mai concrete, mai plauzibile, mai dense, mai agresive, oameni de carne și sânge, în timp ce eroii lui Parti Nagy sunt mai ireali, artisticești, livrești, ca niște pitbulli de marțipan. Accentul trece de la acțiune la ficțiune.

De exemplu, Iordache cel atins de logoree spune: „Măcar îmi înfulec, în sfârșit, varza. Mă așteaptă, săraca, la bodegă, țeapănă ca un cioclu”⁷ Meticulosul Szász pune doar atât. „Mă duc să-mi mănânc în sfârșit varza”. Didina cere „o țără de bere” în timp ce în versiunea românească doar „o bere”⁸. În Actul III, Scena a III-a, vine vorba despre un premiu de „lotărie”, o cutie muzicală. Parti Nagy traduce astfel: „E o tabacheră muzicantă. Rabatabilă. Ce zici? Te întărează, ai? Veritabilă antichitate ploieștenească. Nou nouț. Mai ales că cântă. Îl trage omul cu cheița, măcăie vreo două muzici, fest”. În traducerea lui Szász figurează doar atât. „Un porttabac muzical; știe

⁷ IORDACHE: „Mă duc...să-mi isprăvesc porția de varză”- Actul I, Scena VIII, TRLR (N. trad.).

⁸ Actul II, scena II (N. trad.)

două cântece”⁹. Am putea înșira la nesfârșit exemplele în care Parti Nagy amplifică textul lui Caragiale. Și câte îi trec prin minte referitor la situații, figuri, obiecte, amori, jocuri de cărți, băuturi etc. Eroii lui, chiar când înjură („ce puii mei?” „ce pușca mea?”) mai degrabă își semnalează înjurătura, îmblânzindu-și impulsivitatea cu spirit baroc. Iată cum discută personajele, în spiritul barocului a la Parti Nagy (Catindatul, Actul I, Scena III):

„- Nici măcar o bagatelă de firfiric, mă rog frumos, nici măcar atâta nu capăt.

- Canci?

- Hotărât canci”.

La precisul Szász, toate astea se traduc astfel:

„- Nimic, de doi ani nimic.

- Nimic?

- Nimic.”

TRLR:

„- Nimic, de doi ani de zile nimic. (Șade)”

„- Nimic?”

„- Nimic.”

Pari Nagy se îndrăgostește de enumerări; așa cum vede el lucrurile, la frizărie se prestează următoarele servicii. „frizărit, pieptănat, pus pe moațe, păr de nas, păr de urechi, păr de orice fel, manichiură, barbichiură, scoatere de bățături prin magnetizări, coșuri, furunculuri, a la carte”. La Caragiale, „a la carte” se reduce la trei servicii („frezat, spălat, bățături”), Parti Nagy le prășește la unsprezece. Sau „odicoaloane, sulemenelile, precum și pomezile, rujorelile, alte drăcovenii de roșit ale Didinei...”¹⁰

Slăbiciunea pentru cuvintele străine deformate, pentru sonoritatea acestora, prefăcută aproape în poezie, pentru frumoasele năluciri, îl atrag pe poet ca niște mortale sirene lingvistice. Carnavalul limbii în alcătuirea lui Parti Nagy folosește pînă la epuizare instrumente lingvistice apte să înlocuiască expresiile românești intraductibile. Oriunde am privi în text, loc, timp, cultură, ne întâmpină o harababură totală. De aceea textul e abstract. Mai ales cuvintele provenite din limbi străine suferă distorsionări de tot felul. În cazul celor provenite din franceză secretul constă în aceea că, în vreme ce Caragiale le revarsă asupra spectatorului cu larghețe, vandalizîndu-le în același timp - pentru că, nu-i așa, româna și franceza nu numai că sunt înrudite, dar franceza a fost pentru română ceea ce a reprezentat germana pentru maghiară - în versiunea maghiară nu poți franțuzi în același mod, pentru că nu ar avea nici un înțeles. Dar franțuzismele lui Parti Nagy sunt atît de încurcate încât le suspectezi de poetică. „Revoár” - se spune la plecare; „pardon bokú” și „boka” și „bukó” și „bika”¹¹ - se scuză personajele, mereu în alt fel, pentru că de două ori nu au minte să repete aceeași formulă; rivala în dragoste este o „concuransie”, te poți bărbieri „alacart”, „alomars” (termenul pare să vină de la

⁹ IPISTATUL: „Un portabac cu muzică: are două cântece”-TRLR (N. trad.)

¹⁰ PAMPON: „Parfumurile, odicoaloane, pomădurile, iubemurile Didinii” TRLR, Actul I Scena I (N. trad.).

¹¹ bika: taur, baka: pifan - în lb. magh. (N. tr.)

francezul „allons, marchons”); personajele vorbesc cu „grandiöz” și „pompöz” și „direktöz” și „mongyö”¹² și „kismadmzel”¹³ și „mezeilonc” și „sertés lafam”¹⁴.

Cât privește cuvintele străine strivite pur și simplu: economision, carten¹⁵, vizavizicește, vițavaraș, intervalam, corpus delicvenci, vitriolă, butilcă, hipdoză¹⁶, tărtărică¹⁷, gardedam¹⁸- ele sunt de-a dreptul de nesuportat.

Una din găselnițele lui Parti Nagy o reprezintă construcțiile impersonale, cu care reușește să convertească umorul românesc intraductibil, de exemplu așa: „Barba are să fie, sau tuns are să fie?” întreabă calfa Iordache¹⁹; sau „prin tragere afară a ieșit din circulație”²⁰) sau „sunt priceput de dumneata?” („mă-nțelegi?”). Sau onctuosul: „n-am crezut că aveți să zburdați de dragul Șefului”.

Iar pe urmă, sălbăteci amănți își aruncă unul altuia în față niște incredibile creaturi lingvistice: șarpe șchiop, tâlhar borât, găinar veros, țopârlan sălbatic, rămător de porc chior, bou turbat, țărănoi din topor, maimuță stafidită, găinar hâd, lacheu veros, găscă curvă, curvă spartă, gălbează de lac, cârnat ucigaș, bampir șchiop, tomberon găurit, etc.

Tezaurul de cuvinte cu conotație sexuală sau amoroasă al melodramei și operetei reprezintă patria lui Parti Nagy, deși nici Caragiale nu e ageamiu când e vorba să tragă cu săgețile lingvistice ale unui Cupidon franțuzit. La Parti Nagy se iubește din toți nervii, se adoră pînă și călcătura concubinei, bărbații își sacrifică pe altarul lui Venus cariera de tist de jandarmi, în speranța că „s-o liniști dimineața turturica mea la vederea purcoiului de bani, o să-mi găngurească sus jos, pe cearșaf, dacă mă-nțelegeți”²¹. Alte personaje se mulțumesc să cânte pe corzile sensibile ale inimii. Turturica mea dulce, măgărușul meu de veverițoi, se adresează unul altuia. Pe frizer îl cheamă Smoncili²², în românește Bibicul. Versiunea maghiară e pură născocire. Mai ales că Smoncili își numește amantele în fel și chip, în vreme ce Bibicul e de regulă statornic în apelative. De unde și caracterul mai împăciuitor pentru Smonci, pe când Bibicul se poartă mai aspru cu fetele ploieștence. Iar scrisoarea de amor sună astfel: „Moncili, Smoncili, mâne, adecă miercuri, Bătrâna Șandrama călătorește la Ploiești. Așa plictis pe mine, orfană fiind.”²³ N-ai veni să-mi stingi vulcănelul meu fierbinte? Hai, să ne dăm în bărci, mon ami belfer...”²⁴

¹² Transcrierea fonetică maghiară pentru Mon Dieu – (N. trad.)

¹³ Micuță madmoazelă (N. tr.)

¹⁴ De la cherchez la femme, dar „sertés” semnifică în maghiară și „porc” (N. trad.)

¹⁵ Pentru carton (N. trad.)

¹⁶ Pentru hipnoză (N. trad.)

¹⁷ Pentru turturică (N. trad.)

¹⁸ Corespunzând caragialianului grandiroop (N. trad.)

¹⁹ IORDACHE: Da, poftiți...Barba? părul?- Actul I, Scena I- TRLR (N. trad.)

²⁰ „pe astea le-am tras din circulație” - idem

²¹ Dúć înseamnă și cearșaf și creangă. A se compara cu PAMPON: „(...) când o vedea mâine c-am câștigat trei poli, îi trece.” Actul I Scena V- TRLR (N. trad.)

²² Fonetic: Șmonțili (N. trad.)

²³ Structura propoziției trimite la enigmatică enunțare cu mai multe sensuri din piesa romantică a lui Katona József „Bánk bán”.

²⁴ MIȚA: „Bibicule, Mangafaua pleacă mâine miercuri la Ploiești, remâi singură și ambetată; sunt foarte rău

Textul lui Parti Nagy nu e un uriaș cu picioare de lut. Citează din belșug din literatură, din literatura clasică maghiară, cunoscută de toată lumea, din viața lumească, din bancuri, din operetă, din ce vrem noi. Evident, înainte de asta, sucește gîtul citatului, parodiindu-l încât putem găsi asemenea enunțuri: „Nu-i pe lume ființă mai păguboasă ca mine”²⁵, „Îndur, cît pot îndura”²⁶, „Pentru că va veni, de va trebui să vină”²⁷, „Un cuvânt de-al lui Pampon e greu ca bolovanul”²⁸, „De nu cumva nu-i așa, mă rog frumos”²⁹, „Ca să uiț focul cel mistuitor, ce pe dinlăuntru, nu-i așa, mă doare”³⁰, „Până și viața mi-e fără bărbăție”³¹.

Și toate astea împreună, într-o singură propoziție: toate elementele de limbă, stil, întorsături ale frazei, xenisme, toate toate bine frământate și aruncate într-un spațiu-timp izolat, nesfârșit, expurgat de orice urmă de concret. Asistăm la defilarea epocilor, ca în fraza: „am o mică întreprindere în businessul de textile, bazaricește”, „beau paharul serviciului pînă la capăt”, „îi sparg mutra corcită, iar sîngele stricat i-l împrăștii din creieri”, „Asta cere explicație! Asta cere sânge! Îi rup mecla.” Didina e modistă și buticară, pe când Iordache prânzește la buticul de cărnați.

Și mai sunt, desigur, întorsăturile ce nu rezistă pe scenă: „preainălțata așteptare” cuprinde două cuvinte excesiv de lungi, „ți-a reușit să imilinezi”³², „mon ami încape”³³ sau „Forradal Mári”³⁴ abia pot fi rostite. Restul sunt jocuri de artificii.

„Acuma plec, dar în curând dimpotrivă”- amenință Iordache, vorbărețul personaj al lui Parti Nagy. Așa cum scrierile lui Caragiale au intrat în româna cotidiană, la fel și traducerile și scrierile originale ale lui Parti Nagy au șanse mari s-o facă în maghiară. Cine citește această traducere ori „Îngerul trupului” sau orice altceva, învață deja să vorbească limba partinagyană (deși, în realitate, nu prea). Pentru că ceea ce ni se oferă aici este teatralitatea limbii. Restul e revoar.

(articol apărut în revista Színház, august, 2005)

În românește de Horațiu Damian

Andrea Tompa PhD (1971) is a Hungarian theatre critic and researcher. She works for the Hungarian Theatre Museum and Institute, and is the editor of the theatre monthly SZÍNHÁZ. Her field of research is Hungarian and European theatre and drama, drama translation theory and practice, and Russian theatre history and literature.

bolnavă: vino negreșit, am poftă să-i tragem un chef...A ta adorantă Mița” - TRLR (N. Trad.).

²⁵ Trimitere la piesa lui Katona József „Bánk bán”.

²⁶ Trimitere la poemul lui Vörösmarty Mihály „A vén cigány” (Băntîrul țigan).

²⁷ Trimitere la poemul lui Vörösmarty Mihály „Szózat”.

²⁸ Trimitere la poemul lui Arany János „Toldi”.

²⁹ Trimitere la un vechi banc.

³⁰ Trimitere la poemul lui Csokonai Vitéz Mihály „Tartózkodó kérelem”.

³¹ Trimitere la poemul lui Csokonai Vitéz Mihály „A Reményhez”.

³² De la a elimina, elimini, eliminezi, cuvînt străin cu un prefix maghiar (N. trad.)

³³ În sensul: tot ce încape.

³⁴ Textual, Maria Revoluții, dar și revoluționar(a)- forradalmári- (N. trad.)

TEORIILE ESTETICE ȘI LINGVISTICE ALE COMICULUI (ÎNCERCARE DE SINTEZĂ)

NADIA PĂCURARI

ABSTRACT. This article, entitled The Aesthetic and the Linguistic Theories of the Comic (A Synthetic Approach), aims to present the main theories of the comic and of the comic of language, elaborated from antiquity until contemporaneity. These theories are mainly aesthetic and linguistic, but they also contain elements of psychology, anthropology, philosophy. A main feature of the comic is the contrast, fact revealed by the intellectualist theories (Kant, Hegel, Schopenhauer); in the conception of Th. Ribot, these theories are opposed to the moral ones (asserting that laughter is associated with a feeling of superiority – Aristotel, Hobbes). This contrast can be established between essence and appearance, between mechanical and living (Henri Bergson), between purpose and means (Georg Wilhelm Friedrich Hegel), etc. As far as the linguistic theories are concerned, the article refers to theoreticians like Henri Bergson, Sigmund Freud, Lucie Olbrechts-Tyteca.

0. Comicul, în general, și comicul de limbaj, în special, sunt categorii aflate la confluența mai multor domenii de cercetare: estetică, lingvistică (fonetică, semantică, morfologie, sintaxă, istoria limbii, istoria limbii literare, stilistică), istorie literară, critică literară etc.

1. Comicul în estetica universală. Discutăm în cele ce urmează principalele teorii estetice ale comicului. Nu avem pretenția exhaustivității, datorită vastității domeniului și a spațiului restrâns pe care îl avem la dispoziție. În general, prezentarea noastră va urma o linie cronologică.

Parcursul debutează cu antichitatea greacă, reprezentată de Platon și de Aristotel. Platon se ocupă de problema comicului în dialogul Philebos (sau Despre plăcere; dialog etic); în conversația sa cu Protarchos, Socrate afirmă ideea că în dispoziția sufletului nostru în cazul spectacolului comic există un amestec de suferință și plăcere. Tot prin intermediul lui Socrate, Platon mai precizează că ridicolul este legat de un defect a cărui natură include necunoașterea de sine. Omul suferă această necunoaștere de sine în raport cu trei aspecte: în raport cu banii (considerându-se a fi mai bogat decât îi sunt mijloacele), față de calitățile fizice (închipuindu-se mai frumos și mai puternic), în raport cu sufletul, (văzându-se mai vrednic). În dialog, mai apare distincția între ridicoli – cei slabi, care nu au capacitatea de a se răzbuna când sunt luați în râs, și odioși – cei cu forța vindictivă, care inspiră teamă.

Aristotel precizează că Homer a fost cel dintâi care a făcut să se întrevadă aspectul viitor al comediei, turnând în forme dramatice comicul și că deprinderea de a compune subiecte comice vine de la Epiharm și Formis. În lucrarea sa Poetica

(1998: 70), Aristotel dă definiția comediei ca „fiind imitația unor oameni neciopliți; nu însă o imitație a totalității aspectelor oferite de o natură inferioară, ci a celor ce fac din ridicol o parte a urâtului. Ridicolul se poate dar defini ca un cusur și o urâțime de un anumit fel, ce n-duce durere, nici vătămare: așa cum masca actorilor comici e urâtă și frământată, dar nu până la suferință”.

Théodule-Armand Ribot (1930) clasifică teoriile comicului în teorii morale, care pun la temelie răsului un sentiment de superioritate, și teorii intelectualiste, care consideră că râsul decurge din sesizarea unei contradicții. Aristotel face parte din prima categorie, pe care o va completa mai târziu Hobbes.

Concepția lui Kant se încadrează la teoriile intelectualiste, acesta fiind de părere că râsul este un afect izvorât din brusca prefacere a unei așteptări încordate în nimic și că obținem efecte de comic de câte ori o pretenție sau o iluzie de pretenție, de la care așteptăm o realizare, se degradează brusc într-o nulitate, în nimic. Kant a semnalat rolul elementului surpriză în declanșarea râsului. Totuși, problema comicului nu a intrat în atenția lui Kant în mod special, deoarece el îl situa pe un plan secundar: cel ce provoacă intenționat acele contraste care stârnesc râsul practică o manieră ce „aparține mai mult artei agreabile decât artei frumoase, întrucât obiectul ultimei trebuie să fie caracterizat întotdeauna de o anumită demnitate și deci de o anumită seriozitate a întruchipării, precum și a gustului în apreciere” (Kant 1981: 230).

Hegel, în *Despre artă și poezie* (1979), după ce vorbește despre arhitectură, sculptură, pictură și muzică, prezintă poezia, cu manifestările ei: epică, lirică și dramatică. Capitolul intitulat *Poezia dramatică* (conținând două subcapitole), explică faptul că, spre deosebire de tragedie, în care iese în evidență substanțialul etern, în comedie subiectivitatea este cea care joacă rolul principal. Hegel precizează că avem comic în trei situații: a) când urmează să fie realizate scopuri meschine cu o aparență de mare seriozitate, recurgând la vaste preparative, b) atunci când, făcând pe grozavii, indivizii urmăresc realizarea unor scopuri substanțiale, dar pentru atingerea acestor țeluri ei sunt instrumente absolut contrare și c) în cazul întrebuițării întâmplărilor exterioare neprevăzute, a căror complicare dă naștere la situații în care sunt puse în contrast comic scopurile și înfăptuirea lor.

Întrucât comicul se bazează pe contrastul dintre scopuri în ele însele, precum și dintre conținutul lor, pe de o parte, și caracterul accidental al subiectivității și al împrejurărilor exterioare, pe de altă parte, esteticianul arată că acțiunea comică are nevoie de un deznodământ; anume, în acțiunea comică, contradicția dintre ceea ce e adevărat în sine și pentru sine și realitatea individuală se prezintă și mai adâncită. Ceea ce provoacă râsul în comedii veritabile stă în răsturnarea nemijlocită a unui scop, lipsit în sine de importanță, în contrarul lui. Hegel consideră că trebuie să distingem dacă persoanele sunt comice pentru ele înseși (caz în care avem de-a face cu un comic veritabil, ca la Aristofan) sau sunt comice numai pentru spectator.

Arthur Schopenhauer, în *Studii de estetică* (1974), își expune teoria despre ridicol care se întemeiază pe contrastul între reprezentările intuitive și cele

abstracte. Ridicolul izvorăște din subsumarea paradoxală, neașteptată a obiectului față de un concept eterogen. Schopenhauer este de concepție kantiană; comicul, în accepțiunea sa, este incongruența brusc apărută între ceea ce așteptăm și ceea ce survine, iar efectul este terminarea în nimic.

Theodor Lipps (1987: 300) crede că „obiectul comic se poartă ca ceva mare și apoi apare ca ceva mic sau ca o relativă nulitate”. În comic se succed trei momente: uluirea, în cadrul căreia puterea de cuprindere este solicitată excesiv de elementul comic; lămurirea, când el apare ca nul, deci nu mai poate solicita puterea de cuprindere și al treilea stadiu, în care atenția se întoarce de la ceea ce ar satisface și, totuși nu satisface, spre ceea ce a suscitât această așteptare.

Pentru Benedetto Croce (Estetica, 1970), concepte precum „tragic”, „comic”, „ridicol”, „tragicomic”, „umoristic” și altele, considerate ca aparținând esteticii simpaticului, sunt respinse hotărât din teoria sa. Referitor la faptul că una dintre definițiile date comicului ar fi „neplăcerea lăsată de percepția unei ciudățenii și urmată imediat de o mai mare plăcere, aceasta derivând din relaxarea forțelor noastre psihice care erau încordate în așteptarea a ceva ce se prevedea important” (Croce 1970: 160), esteticianul precizează că, dacă această definiție este luată prea în serios, se întâmplă ce a spus Jean Paul Richter despre definițiile comicului în general – că „singurul lor merit este că reușesc să fie ele însele comice și produc în realitate faptul pe care zadarnic încearcă să-l fixeze logic, făcându-l astfel să fie cunoscut oarecum prin însăși prezența lui”. Benedetto Croce crede că aceste concepte enumerate mai sus, printre care și comicul, nu au cu arta altă legătură decât una generică, și anume că ele toate pot furniza materie de reprezentare artistică.

Nicolai Hartmann, în partea a treia a lucrării Estetica (1974), Valori și genuri ale frumosului, dedică o întreagă secțiune comicului. Acesta face distincția între amuzamentul lipsit de inimă și cel din inimă. Caracterul cu adevărat estetic al plăcerii se explică în ambele cazuri prin faptul că aceasta este obiectivă, fără înțeles practic. Ea nu vizează persoana lovită, ci întâmplarea ca atare. Mila și bucuria de răul altuia, care o pot însoți, nu aparțin fenomenului estetic, ci atitudinii etice. Hartmann explică și diferența dintre comic și umor. Comicul ține de obiect, e calitatea acestuia, chiar și dacă numai pentru subiect, iar umorul ține de cel care contemplă sau de cel care creează (poet, actor). Umorul se referă la modul cum omul vede comicul, cum îl prinde, cum știe să-l pună poetic în valoare. Umorul nu trebuie pus alături de comic ca fenomen de același gen și nici nu este subordonat ca o specie comicului. Omul umoristic nu este comic, nu se râde de el, ci cu el despre altceva¹.

¹ Etimologia cuvântului *humour* este discutată într-o lucrare din 1960, *L' humour*, dedicată în totalitate problematicii care îi dă numele. Autorul ei este Robert Escarpit, care expune faptul că termenul are origine medicală, e legat de teoria celor patru umori: Hippocrate, în antichitate, distingea patru temperamente, fiecare corespunzând predominanței uneia dintre cele patru umori existente în corpul uman. Ben Jonson este cel care a transferat termenul din domeniul medical în cel literar (a făcut trecerea de la *humeur* la *humour*), prin lucrarea *Every Man out of his Humour*, aducând nuanța comică în discuție. Menționăm că *umorul* a făcut și obiectul unor conferințe. Este cazul celei ținută la Amsterdam în ianuarie 1994, avându-i drept coordonatori pe Jan

Momentele esențiale ale comicului sunt: absurdul (slăbiciunea), aparența lucrului important sau grav, autorezolvarea aparenței în nimic și neașteptatul. Comicul este în creația poetică o formă eminentă de expresie a adevărului vieții. Nimic nu e mai străin de comic decât conflictul cu adevărul. Hartmann arată că studiul comicului nu este în el însuși ceva comic. Aici, trebuie să menționăm că acesta se apropie de părerea lui Voltaire, care considera că aceia care cercetează cauzele metafizice ale râsului nu sunt veseli.

Părintele esteticii receptării, Hans Robert Jauss, se ocupă de comic în capitolul al treilea al cărții *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, 1977 (tradusă în limba română în 1983: *Experiență estetică și hermeneutică literară*). Transformarea eroului serios în unul comic se realizează în două moduri: fie prin degradarea unui ideal eroic până la a se converti în opusul său, fie din înnobilitarea elementului corporal al naturii umane. Eroul este comic în raport cu orizontul unor așteptări și în măsura în care el neagă acele așteptări – aceasta e ceea ce se numește „comic de contrast”. Comparația este cuprinsă în însuși procesul receptării: „cine nu știe sau nu află ceea ce neagă un anumit erou comic, nici nu-l va găsi, desigur, comic” (Jauss 1983: 300).

În primul subcapitol, sunt evocate teoriile lui Freud (cu „mecanismul [său] de producere a plăcerii comice”: comicul ridiculizării nu are nici o reținere față de demnitatea sau meritele unei persoane) și ale lui Baudelaire; acesta din urmă a opus lui *comique significatif*, de tip imitativ, un *comique absolu*, creativ, având ca prototipuri pe Molière și, respectiv, pe Rabelais. Eroul rabelaisian este cel mai adecvat pentru a demonstra originea și funcția grotescului. Se realizează distincția între a râde de și a râde alături de. Trebuie să precizăm în acest punct că și Hartmann (1974: 462-463) realiza această deosebire între râsul care implică solidaritate („se râde cu”) și râsul care implică excluziune („se râde de”), în sensul că există un „etos al râsului”.

După cum precizează Jauss, Baudelaire face așadar distincția între:

- *comique significatif* – comicul de contrast, ce rezultă din ridiculizarea idealului până la un nivel ce-i permite contemplatorului o identificare cu eroul (minim de efort afectiv, crearea distanței) – râs al detașării, râs de personajul comic și
- *comique absolu* – comicul grotesc, ce rezultă din promovarea materialității, până la un nivel care permite anularea distanței dintre contemplator și erou

Bremmer și pe Herman Roodenburg. Tema acesteia a fost umorul, iar lucrările ei științifice au fost reunite în volumul *O istorie culturală a umorului din antichitate până în zilele noastre*. Participanții au fost din rândul istoricilor, al istoricilor de artă, al istoricilor literari, al clasicistilor, etnologilor și antropologilor. Deși perspectiva lingvistică nu a fost explorată, cartea merită citată pentru unele informații de ordin general despre umor. Astfel, în lucrare se precizează că noțiunea de *umor* este relativ tânără. În accepțiunea modernă, termenul de umor e atestat în Anglia, în 1862, semnificația anterioară fiind de dispoziție mentală sau temperament. Lucrarea lordului Shaftesbury *Sensus Communis: an essay on the freedom of wit and humor* (1709) a fost una dintre primele scrieri care folosește cuvântul în sensul familiar modernilor. Umorul are o varietate de comportamente: de la apofegmă la spoonerism, de la festă la jocul de cuvinte, de la farsă la bufonerie.

într-un consens al râsului ca triumf asupra coercițiilor normative și ca afirmare a principiului plăcerii (intensitatea sporită a efortului afectiv, anularea distanței) – răs participativ, răs alături de personajul comic.

Râsul detașat (de) se aplică personajului noneroic și personajului comic, iar râsul participativ (alături de) eroului grotesc și umoristic. Eroul comic declanșează râsul prin unilateralizarea trăsăturilor sale umane, în vreme ce eroul umoristic declanșează râsul prin afirmarea principiului plăcerii.

Alteori, comicul este privit ca o transfigurare a urâtului – cazul lui Karl Rosenkranz – care, în cartea *O estetică a urâtului între frumos și comic*, vorbește despre variatele posibilități de convertire a urâtului în comic. Caricatura împinge caracteristicul dincolo de limitele sale și obține astfel o nepotrivire prin care, amintind de opusul ei ideal, devine comică. Slăbiciunea se convertește în comic atunci când, apreciindu-se eronat, se înfățișează ca putere. Totuși acest contrast devine ridicol numai când conținutul slăbiciunii nu lezează prea tare imperativele virtuții. De aceea, crede Rosenkranz (1984: 184), „cele mai adecvate prelucrări comice rămân slăbiciunile de natură intelectuală, slăbiciuni inofensive, dependente mai ales de împrejurări sau cauze naturale”. Pentru comedie, întâmplătorul reprezintă pârghia principală, pentru că numai el e în stare să parodieze, prin lipsa de măsură subiectivă, urâtenia întâmplării nefaste.

Caricatura dizolvă ceea ce este dezgustător în ridicol prin aceea că poate asimila toate formele urâtului, dar și ale frumosului. Karl Rosenkranz (1984: 362) precizează că „urâtenia și diformitatea pot deveni, în formarea lor caricaturală, frumoase, pătrunse de o nemuritoare seninătate este posibil exclusiv datorită umorului, care le plasează, prin exagerare, în sfera fantasticului”.

În Note și contranote, Eugène Ionesco (1992: 136) mărturisește că în piesele sale comicul e doar „o etapă a construcției dramatice și chiar un mijloc de a construi piesa”, e o unealtă pentru a realiza un contrapunct cu drama. Dacă atunci când autorii vechi utilizau comicul alături de tragic, în cele din urmă personajele nu erau caraghioase, ci tragicul era cel care învingea, la Eugène Ionesco, personajele pleacă de la comic, sunt tragice la un moment dat și sfârșesc în comic sau tragicomic. Ionesco îi continuă în concepție pe antici când spune că personajul trebuie să fie deopotrivă comic și emoționant, în egală măsură dureros și ridicol. Și pentru sfera spirituală în care se desfășura teatrul grecesc, deosebirea dintre seriozitate și ne-seriozitate se excludea. Adevăratul poet, spune Socrate în operele lui Platon Banchetul și Philebos, trebuie să fie în același timp tragic și comic, întreaga viață omenească trebuie privită în același timp ca tragedie și comedie. Putem face aici o asociere cu V. Jankélévitch (1994: 125), care consideră, de asemenea, că ironia conține și comic și tragic: ea „nu e neutrum, ci utrumque: nu e neutră, ci literalmente tragi-comică”. Speciile numite sunt farsa tragică și tragedia bufă.

În ceea ce privește umorul, Eugène Ionesco e de părere că acesta înseamnă libertate și că e necesar. Umorul este unica posibilitate de a ne detașa (numai după ce am depășit-o, asimilat-o, cunoscut-o) de condiția noastră comico-tragică, de răul existenței. Singura demistificare adevărată este cea produsă de umor.

Relația comicului cu jocul este prezentată de Johan Huizinga în cartea *Homo ludens*. Și comicul, și jocul intră în sfera ne-seriozității, se află într-o anumită legătură cu râsul. Teoreticianul crede că farsa și comedia sunt numite genuri comice nu pentru acțiunea lor scenică în sine, ci datorită conținutului lor de idei.

Teatrul, datorită calității lui remanente de a fi acțiune, își mai păstrează strânsa corelație cu jocul. Realitatea că atât tragedia, cât și comedia se trag din joc este vizibilă. Comedia antică a încolțit din exuberantul komos al sărbătorii dionisiace, abia mai târziu devenind practică literară conștientă. Dar și atunci, cum e cazul lui Aristofan, prezintă urme ale trecutului său dionisiac sacral. Viespile, Păsările și Broaștele omagiază o tradiție sacră a imaginației: forma animală.

Concepția lui Vladimir Jankélévitch privitoare la comic, apare în lucrarea *Ironia*, unde susține că arta, comicul și ironia devin posibile acolo unde situațiile de urgență vitală se destind. „Ironia, explică Jankélévitch (1994: 63), nu exprimă ceea ce nu gândește, cum face orice alegorie, ci exprimă contrariul a ceea ce gândește, încât ea devine antegorie”. Pornește de la o extremă și ajunge la extrema opusă acesteia, adică ab *contrario ad contrarium*. Ironia care în final devine serioasă este ceea ce se numește umor; acesta are o nuanță de amabilitate și afectuoasă bonomie, există doar în preajma simpatiei, e un surâs al rațiunii. Comicul duce la ruină numai toanele și maniile, capriciile specifice și maximele contrafăcute, deoarece ridicolii sunt cei care ne fac să râdem.

Postfața la traducerea în limba română a acestei cărți este realizată de V. Fanache. Acesta face câteva precizări asupra ironiei la Socrate, definită ca „un joc al verbului cu dublu înțeles, în care se formulează contrariul la ceea ce se intenționează” (Jankélévitch 1994: 169). Dificultatea pe care o semnalează V. Fanache ar consta în perceperea acestei intenții, totdeauna fluctuantă și polisemantică; „contrazicând textul, sensul subtextual sugerează, pentru a fi scos la lumină, nu o simplă inversare a enunțului, ci activizarea rațiunii în vederea descoperirii unui posibil înțeles adevărat” (Jankélévitch 1994: 169).

2. Comicul în estetica românească. În ceea ce privește considerațiile românești asupra comicului, menționăm concepția lui I. L. Caragiale, care consideră că sursa ridicolului poate fi detectată în contrastul dintre pretenție și realitate: „Ridicul e acela care n-are talent și nu vrea să știe că nu-l are și, vrând în ruptul capului să dea dovezi pozitive că-l are, dă una peste alta dovezi că nu-l are” (Caragiale 1965: 381).

Interesul cercetătorilor români pentru categoria estetică a comicului s-a manifestat încă de la începutul secolului XX. Astfel, Dim. Apostoliu, deși avocat de profesie, încearcă în 1915 să răspundă la întrebarea „De ce râdem?”, întreprinzând un studiu psiho-fiziologic asupra genezei și caracterului unui sentiment specific omenesc, cel al râsului (*Geneza râsului (Studiu de Psycho-Fiziologie)*). Autorul exagerează cu criticile la adresa diverșilor teoreticieni ai comicului: Philibert, Schopenhauer (crede că râsul are originea doar în raționament, dar Apostoliu nu e de acord cu această restricție), Darwin, H. Spencer, Al. Bain Hecker etc.; în plus, nu își susține părerea, nu

aduce argumente pentru obiecțiile făcute. În altă ordine de idei, identifică tot diverse tipuri de confuzii care trebuie evitate, după părerea sa: între râs și frumos, între râs și surâs, între râsul organic și sentimentul râsului (râsul ca sentiment e o revoluție psihică și știe să se tempereze, poate să nu se manifeste în afară cu zgduiduri organice, așa cum face întotdeauna râsul organic).

Comicul este ridicolul creat de concepția dramaturgului după imitarea ridicolului din viața comună. Este un precipitat al rațiunii cu destinația de a fi biciuitor de moravuri. Concluziile trase de Dim. Apostoliu (1915: 37) sunt următoarele: „râsul este ecoul unui contrast judecat și simțit”, „absurdul aparent unit cu banalul real sunt motive de râs”, caracteristicile râsului sunt inteligența, sensibilitatea și moralitatea, „râsul e un proces al minții și un stimulent al sufletului”, în viață, el e „un mijloc de adaptare și de conservare”.

Clitus Constantinescu (1938: 8) se ocupă de acest așa-numit „fenomen comic, pur, ca fază de sine stătătoare a iluziei adevărului”, în lucrarea Teoria fenomenului comic. Autorul descrie cauzele și scopul, de natură psihologică, ce stau la baza acestui fenomen, încadrat într-o scară a valorilor de ordin psihic, după distanța pe care o are față de tendința spiritului de a dori să cunoască și după rolul pe care îl joacă, ca fenomen intelectual superior, în diferite activități psihice superioare. Constantinescu (1938: 37) face distincția între „râsul pur și simplu, râsul vesel, sănătos” și „râsul provocat de fenomenul intelectual comic, care alcătuiește adevărata noastră preocupare”. Comicul nu cuprinde elemente morale, este amoral, spre deosebire de râsul sardonice, care e imoral.

Autorul oferă și informații ce țin de anatomie: centrul nervos ai râsului se află în straturile optice (după Bechterew) și în regiunile opto-striate (după Constantini). Sunetele râsului sunt produse de vibrațiile corzilor vocale datorate aerului expirat. De asemenea, arată că râsul poate fi de mai multe feluri, pe lângă cel comic (stricto sensu): râsul provocat de exilaranți (șampanie etc.), cel asociat unei stări anormale (encefalită etc.), cel provocat de gâdilături etc.

În prezentarea teoriilor comicului, și C. Constantinescu merge pe distincția teorii morale și teorii intelectualiste (asemenea lui Th. Ribot). După ce prezintă teoria bergsoniană asupra comicului, teoreticianul face critica acesteia, considerând pe baza ei că o legătură între metafizică și teoria râsului nu reușește întru totul. C. Constantinescu (1938: 95) crede că Bergson ar fi putut să scoată, cu succes, „condițiile de fabricare ale comicului” de la cealaltă manifestare a cunoașterii, anume existența și tendința specifică inteligenței. Pe lângă numeroasele aprecieri la adresa lui Freud, teoreticianul face și reproșuri teoriei acestuia, în sensul că ar avea puncte de plecare greșite, exagerări, deducții duse la absurd și chiar la ridicol.

C. Constantinescu (1938: 129) observă că atunci când se constată că „un fenomen particular oarecare nu poate răsturna concepția” – „dorință generală”, ci el, faptul, „rămâne o deviație nereușită, față de concept”, se produce comicul. Când nu există o suprapunere între conceptul tip și fenomenul real, din cauza unei abateri incidentale, vorbim despre comic; acesta este elementul psihic care rezultă din tendința schemei conceptuale de a se realiza în fapt concret.

Se observă la acești primi teoreticieni români ai comicului, Dim. Apostoliu și Clitus Constantinescu, tendința de a aduce obiecții, în mare parte nejustificate, teoriilor universale ale comicului. Lucrările lor sunt niște încercări naive de combatere a marilor teoreticieni, combatere declarată, dar nu argumentată. Ambii își propun abordări psihologice, dar, în mod inconsecvent, ajung să comenteze teorii estetice sau antropologice, în plus, făcând critici fără susținere științifică (în special Dim. Apostoliu).

Pentru Tudor Vianu (1968: 369), „comicul este totdeauna o impostură demascată și făcută, odată cu aceasta, neprimejdioasă”. Esteticianul consideră că „umoristicul” este și el o demascare, dar una care ajunge să descopere o valoare înaltă sub aparențele umile sau stângace care o ascund. Rădem în ambele cazuri, dar, în primul caz pentru a pedepsi, iar, în cel de-al doilea, pentru a răscumpăra. Râsul este semnul unei satisfacții, la care participă întreaga noastră ființă, dar care nu s-ar produce dacă n-am răspunde cu ea realității lucrurilor și nu închipuirii poezilor. Râsul poezilor e întemeiat pe râsul tuturor oamenilor, crede același teoretician.

După Mihai Ralea (1972: 224), comicul presupune „o inversiune a valorificării prin reducerea unui lucru mare la ceva mic, bagatelizarea a ceea ce este serios și grav”. Se impune o delimitare între râs și comic, crede Ralea, întrucât râsul nu este decât un fenomen fiziologic, este reacția unei persoane într-o anumită situație. Există râs fără comic și comic fără râs. Există un râs pur fiziologic, de exemplu, acela provocat de gădilare. Dar rădem, de asemenea, și la primirea unei vești bune. Există însă și un comic serios, în care avem un râs interior; luăm cunoștință de comic fără să rădem.

3. Comicul de limbaj. După cum vom vedea, cercetarea comicului de limbaj a fost realizată de un număr considerabil mai mic de specialiști decât cea a comicului în general. Puține sunt lucrările care se dedică în totalitate acestei problematici, majoritatea abordând-o numai tangențial.

Palierul comicului de limbaj, unul dintre cele patru paliere ale comicului (alături de cel de situație, de moravuri și de caracter), este cel care ne interesează în mod direct în cercetarea noastră. De cele mai multe ori, interesul esteticienilor se îndreaptă spre problema mai cuprinzătoare a comicului, în general, comicul de limbaj fiind tratat doar subordonat, ca specie. Lingvistul, însă, reconsideră importanța acestuia, atât în ceea ce îl privește izolat, cât și în întrepătrunderea sa cu celelalte tipuri de comic.

Sublinierea existenței comicului de limbaj și a pertinentei tratării sale ca o categorie aparte se datorează lui Henri Bergson (1900), care realizează binecunoscuta clasificare a comicului în: comicul acțiunilor, al situațiilor, de limbaj și de caracter. Acesta face și distincția între comicul pe care limbajul îl exprimă și comicul pe care limbajul îl creează (1992: 79). Al doilea tip este dat de structura frazei și de alegerea cuvintelor și subliniază jocurile de limbaj; el este intraductibil.

În lucrarea Marin Sorescu și deconstructivismul, apărută în 1995, la editura Scrisul românesc, Maria-Ana Tupan trece în revistă concepția lui Jonathan Culler legată de comicul pe care limbajul îl creează, anume că acesta se încadrează limbajului

constitativ. Pentru tipul de scriitură contemporană, teoreticianul face distincția între limbajul constituit și limbajul constitutiv. Primul privește, ca axiomatic, caracterul intern al limbajului, folosindu-l într-un mod referențial și inconștient pentru a vorbi despre lume, iar cel de-al doilea, asociat cu literatura, dezvăluie ceva despre limbajul însuși și sensibilizează posibilele forme pe care le pot lua relațiile din lumea înconjurătoare.

Sigmund Freud, în cartea *Der Witz und Seine Beziehungen zum Unbewußten*, 1905 (Cuvântul de spirit și relațiile sale cu inconștientul, 2002, ediția românească), arată că tehnicile cuvântului de spirit coincid cu cele ale elaborării visului. Freud discută ceea ce numim comic de limbaj dintr-o perspectivă psihologică, dar vizând și dimensiunea estetică. Caracteristicile comune ale visului și ale cuvântului de spirit sunt, după părerea sa: concizia (rezultatul intervenției condensării – reprezentarea printr-o singură imagine a mai multor lanțuri asociative), deplasarea, reprezentarea prin contrariu și utilizarea nonsensului.

În legătură cu deplasarea, în vis este vorba despre faptul că tot ce e periferic în conținutul latent al visului devine central în conținutul manifest, iar acolo unde un cuvânt de spirit apelează la deplasare, formele ei sunt simple, transparente, mișcându-se în limitele circumscrise de cerința comunicabilității.

Pentru Freud, visul este cel mai bun mijloc de cunoaștere a inconștientului, iar analogia dintre tehnici arată că și cuvântul de spirit se află în relație cu inconștientul. Formarea cuvântului de spirit are următorul traiect: o idee preconștientă este încredințată pentru un moment unui tratament inconștient, iar rezultatul acestui tratament este imediat recuperat de percepția conștientă.

Freud analizează cuvântul „familionar”, din structura „m-a tratat într-un mod de-a dreptul familionar” (aparținând lui Heine), care înseamnă „m-a tratat într-un mod de-a dreptul familiar, atât cât este în stare un milionar”. Analistul remarcă faptul că nu în idee stă caracterul familiar al expresiei, ci în formă, în modul de exprimare, care suportă o scurtare considerabilă. Cuvântul nou alcătuit se suprapune în partea sa de început cu „familiar” din prima propoziție, iar în silabele finale cu „milionar” din cea de-a doua propoziție.

După cum menționam mai sus, Henri Bergson vorbește despre comicul de limbaj în lucrarea *Le rire*, 1900 (Teoria râsului, 1992, ediția românească), dând o explicație antropologică. Acesta împarte pentru prima dată comicul în mai multe categorii: comicul formelor și al mișcărilor, al situațiilor și al cuvintelor și comicul de caracter.

Formula consacrată a lui Bergson (1992: 43), privitoare la comic, este „du mécanique plaqué sur du vivant” („mecanică placată asupra viului”). Urma ireductibilă a viului este „grația”, adică acea imaterialitate proprie sufletului ce trece în materie; iar contrariul ei este o anumită înțepenie sau mecanică a corpului și a spiritului, adică exact ceea ce naște comicul. Ca și Freud, Bergson vorbește despre vis, dar cu alte nuanțe. Acesta precizează că există o stare normală a spiritului care imită foarte bine nebunia, în care găsim aceeași logică singulară ca și în ideea fixă – este vorba de starea de vis. Teorema lui Bergson (1992: 125) este că „absurditatea comică este de aceeași natură ca și absurditatea viselor”.

Henri Bergson (1992: 82) consideră că orice vorbă de duh se poate analiza după următoarea formulă farmaceutică: „luați cuvântul, îngroșați-l mai întâi până la dimensiunile unei scene jucate, căutați apoi categoria comică de care această scenă ar putea să aparțină”.

Comicul limbajului trebuie să corespundă comicului acțiunilor și situațiilor, e o proiecție asupra planului cuvintelor. Astfel, procedeele comicului acțiunilor și situațiilor (repetiția, inversiunea, interferența seriilor) se aplică și alegerii cuvintelor și construcției frazelor. Bergson tratează pe rând aceste procedee:

1. Rigiditatea se manifestă în limbaj, prin formulele gata făcute și prin frazele stereotipe; ca regulă avem: „vom obține întotdeauna o replică garantat comică, inserând o idee absurdă într-un tipar de frază consacrat” (Bergson 1992: 84) („Această sabie este cea mai frumoasă zi din viața mea”, „Nu-mi place să muncesc între mese” sunt fraze care ne înșală urechea și ne lasă impresia uneia dintre acele fraze pe care le acceptăm mașinal).
2. Cuvintele au un sens fizic (propriu) și unul moral (figurat). Regula dată este: „obținem un efect comic ori de câte ori ne prefacem că înțelegem o expresie la propriu, atunci când ea este folosită în sens figurat. Sau, într-o altă formulare – precizează teoreticianul – de îndată ce atenția noastră se concentrează asupra materialității unei metafore, ideea exprimată devine comică” (Bergson 1992: 86) („Toate artele sunt surori” – aici, cuvântul surori are sens metaforic).
3. Interferența constă în a da aceleiași fraze două semnificații independente, care se suprapun (cum este cazul calamburului).

Jocul de cuvinte și metafora sau comparația instructivă se deosebesc doar prin nuanță. Jocul de cuvinte trădează o distracție momentană a limbajului, e văzut ca o rătăcire a limbajului. Inversiunea și interferența sunt jocuri spirituale care conduc la jocuri de cuvinte. Repetiția este procedeul favorit al comediei clasice.

Regula pe care o impune în acest sens Bergson (1992: 90) este: „vom obține întotdeauna un efect comic transpunând exprimarea naturală a unei idei într-un alt ton”. În cazul a două tonuri extreme, cum sunt solemnul și familiarul, se pot obține cele mai îngroșate efecte prin simpla transpoziție a unuia în celălalt. Transpunând solemnul în familiar se obține parodia, iar vorbind despre lucrurile mărunte ca și cum ar fi mari înseamnă a exagera; exagerarea creează întotdeauna comicul, mai ales când este prelungită și sistematică.

O abordare mai recentă a comicului de limbaj o găsim la Lucie Olbrechts-Tyteca. Cercetătoarea belgiană aduce o contribuție la teoria argumentării, discutând comicul limbajului, în lucrarea din 1974, *Le comique du discours*. Aceasta face distincția între:

- comicul în retorică – prin care obținem efecte persuasive și reanimarea atmosferei obosite; acesta permite oratorului să se pună în valoare și să își devalorizeze adversarul; are un rol serios, se asociază cu alte procedee retorice, pe care le îmbogățește;

- comicul retoricii – este preocupat de condițiile și cadrele argumentării, de schemele argumentative; comicul retoricii este comicul discursului, scris sau vorbit și se referă la limbaj; scopul său este amuzamentul, servește la a convinge asupra bogăției spiritului uman.

Autoarea analizează procedee precum: compunerea și polivalența cuvintelor (unde include: polisemia, omonimia), desfășurarea discursului, erorile în utilizarea limbajului, derivările, etimologia, raporturile între semnificat și semnificant.

O perspectivă interesantă asupra mijloacelor de realizare a comicului de limbaj are Karl Rosenkranz, în cartea *O estetică a urâtului între frumos și comic*, unde își expune concepția că asemenea oricărei determinări a urâtului, incorectitudinea din cadrul artelor poate fi lesne convertită în comic, dacă este provocată de artist în mod intenționat; incorectitudinea utilizării limbajului devine astfel un mijloc predilect al comicului – ceea ce altfel nu ar fi decât urât, devine ridicol. Karl Rosenkranz (1984: 157) consideră că „greșelile de exprimare, jargonul sau mania de a-ți împănă vorbirea cu cuvinte străine sunt, din punct de vedere al frumosului, cazuri de incorectitudine. Folosite însă în mod intenționat, ele vor putea reprezenta în mod deosebit de amuzant contradicția spiritului cu sine însuși și totodată distanțarea sa umoristică”. Esteticianul discută inițial cazul poeziei, dar arată că și literatura dramatică recurge frecvent la această formă de „incorectitudine”.

La greșelile de vorbire, autorul încadrează bâlbâiala, dialectul (poate fi considerat incorect în raport cu o limbă literară evoluată – e utilizat pentru nuanțarea contrastelor la Aristofan, Shakespeare, Molière); jargonul – limbă compozită, cu termeni adunați din diverse domenii ale limbii și ajunse din nou la o anumită unitate. Pedanteria neologică este urâtă când anulează unitatea estetică, dar devine comică atunci când slujește evidențierii unei contradicții interne sau când încearcă ridicol și, în mod arbitrar, să facă din două limbi o alta, cu totul nouă, independentă, cum s-a întâmplat cu așa-zisul macaronism.

4. În cele mai multe și mai importante sistematizări și teoretizări, comicul este recunoscut drept o categorie estetică (excepție făcând doar unele accepțiuni, cum sunt cele ale lui Croce și Kant). Din cele prezentate mai sus, observăm că definițiile date acestei categorii sunt variate, întrucât comicul uneori este perceput ca un contrast, ca o contradicție (Kant, Hegel, Schopenhauer), iar alteori este asociat sentimentului de superioritate (Aristotel, Hobbes etc.) sau este văzut ca un fenomen care se desfășoară pe etape (ca în cazul concepțiilor lui Lipps sau Freud).

Ne-am propus să surprindem teoriile estetice și lingvistice ale comicului, dar am constatat că abordările teoreticienilor împletesc diverse perspective: estetice (Hegel, Schopenhauer, Hartmann ș.a.), antropologice (Bergson), psihologice (Freud), puse în relație cu teoria argumentării (Olbrechts-Tyteca) sau lingvistice (Bergson, Freud, Olbrechts-Tyteca etc.).

S-a putut observa că specia comicului de limbaj este tratată cu mai multă consistență la Freud, Bergson și Olbrechts-Tyteca. Henri Bergson a semnalat pentru

prima dată existența comicului de limbaj și a arătat că poate fi tratat ca o categorie aparte, când a realizat clasificarea comicului în comicul acțiunilor, al situațiilor, de limbaj și de caracter; în cadrul comicului de limbaj, teoreticianul a semnalat distincția între comicul pe care limbajul îl exprimă și comicul pe care limbajul îl creează.

De cele mai multe ori, în legătură cu comicul se discută și problema râsului, văzută ca un punct central în definirea acestui fenomen antropologic și estetic. Sub acest aspect, comicul exprimă ambivalența condiției umane, întrucât, pe de o parte, implică solidaritate („se râde cu”), iar, pe de altă parte, excluziune („se râde de”), idee subliniată atât de Hans Robert Jauss, cât și de Nicolai Hartmann.

Această cercetare prilejuiește întâlnirea cu numeroase lucrări serioase din domeniul comicului, fie el privit la modul general, fie în calitate de comic de limbaj. Până a ajunge la tratarea strictă a acestuia din urmă, am redat cadrele generale ale comicului, în calitate de categorie estetică. De altfel, de cele mai multe ori, interesul esteticienilor se îndreaptă spre problema mai cuprinzătoare a comicului, în general, comicul de limbaj fiind tratat doar subordonat, ca specie. Lingvistul este cel care reconsideră importanța celui de-al doilea, atât în ceea ce îl privește izolat, cât și în întrepătrunderea sa cu celelalte tipuri de comic.

BIBLIOGRAFIE

1. Apostoliu, Dim. (1923), Geneza râsului (Studiu de Psycho-Fiziologie). Fălticeni.
2. Arieșan, Claudiu T. (1999), Hermeneutica umorului simpatetic. Repere pentru o comicologie românească. Timișoara: Editura Amarcord.
3. Aristotel (1998), Poetica, studiu introductiv, traducere și comentarii de D.M.Pippidi, ediția a 3-a, îngrijită de Stela Petecel. București: Editura IRI.
4. Baconsky, Teodor (1996), Râsul patriarhilor. București: Editura Anastasia.
5. Bergson, Henri (1992), Teoria râsului, versiune românească: Silviu Lupașcu, studiu introductiv: Ștefan Afloroaei. Iași: Institutul European.
6. Bremmer, Jan, Herman Roodenburg (2006), O istorie culturală a umorului din antichitate până în zilele noastre, traducere de Evagrina Dârțu. Iași: Institutul European.
7. Caragiale, I. L. (1965), Opere, 4, Publicistică. București: E.P.L.
8. Constantinescu, Clitus (1938), Teoria fenomenului comic. București.
9. Croce, Benedetto (1970), Estetica privită ca știință a expresiei și lingvistică generală. Teorie și istorie, traducere: Dumitru Trancă, studiu introductiv: Nina Facon. București: Editura Univers.
10. Defays, Jean-Marc (2000), Comicul: principii, procedee, desfășurare, traducere de Ștefania Bejan. Iași: Institutul European.
11. Escarpit, Robert (1960), L'humour. Presse Universitaires de France.
12. Freud, Sigmund (2002), Comicul și umorul, traducere din limba germană: Daniela Ștefănescu, Vasile Dem. Zamfirescu, note introductive și coordonare terminologică: Vasile Dem. Zamfirescu. București: Editura Trei.
13. Hartmann, Nicolai (1974), Estetica. București: Editura Univers.

14. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1979), *Despre artă și poezie*, vol. II. București: Editura Minerva.
15. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1966), *Prelegeri de estetică*, vol. II, selecție, prefață și note de Ion Ianoși. București: Editura Academiei.
16. Ionesco, Eugène (2002), *Note și contranote*, traducere din franceză și cuvânt introductiv de Ion Pop, ediția a II-a. București: Editura Humanitas.
17. Jankélévitch, Vladimir (1994), *Ironia*, traducere din limba franceză de Florica Drăgan și V. Fanache, postfața de V. Fanache. Cluj-Napoca: Editura Dacia.
18. Jauss, Hans Robert (1983), *Experiență estetică și hermeneutică literară*, Traducere și prefață de Andrei Corbea, București: Editura Univers.
19. Kant, Immanuel (1981), *Critica facultății de judecare*, studiu introductiv: Mircea Florian, traducerea: Vasile Dem. Zamfirescu și Alexandru Surdu, note și comentarii, bibliografie selectivă, indici de autori și de concepte: Rodica Croitoru. București: Editura Științifică și Enciclopedică.
20. Lesovici, Mircea Doru (1999), *Ironia. Ipostaze în poezia română contemporană*, indici de autori și de concepte: Rodica Croitoru. Iași: Institutul European.
21. Lipps, Theodor (1987), *Estetica. Psihologia frumosului și a artei*, traducere de Grigore Popa, prefață de Victor Ernest Mașek, vol. II. București: Editura Meridiane.
22. Olbrechts-Tyteca, Lucie (1974), *Le comique du discours*. Bruxelles: Editions de l'Université.
23. Panaitescu, Val. (2003), *Humorul*, vol. I, II. Iași: Editura Polirom.
24. Platon (1993), *Opere*, vol. VII, traducere, lămuriri preliminare și note: Andrei Cornea și Cătălin Partenie. București: Editura Științifică.
25. Ralea, Mihail (1972), *Prelegeri de estetică*. București: Editura Științifică.
26. Ribot, Théodule-Armand (1930), *La psychologie des sentiments*, 13-ème édition. Paris: Librairie Felix Alcan.
27. Rosenkranz, Karl (1984), *O estetică a urâtului între frumos și comic*, traducere, studiu introductiv și note de Victor Ernest Mașek. București: Editura Meridiane.
28. Schopenhauer, Arthur (1974), *Studii de estetică*, studiu introductiv N. Tertulian, traducere și note de G. Tănăsescu. București: Editura Științifică.
29. Struțeanu, Scarlat (1924), *Încercare critică asupra comicului dramatic la Caragiale*. București.
30. Tupan, Maria-Ana (1995), *Marin Sorescu și deconstructivismul*, notă biobibliografică de Virginia Sorescu. Craiova: Editura Scrisul Românesc.
31. Vianu, Tudor (1968), *Estetica*, studiu de Ion Ianoși. București: E.P.L.

Nadia Păcurari is a Romanian-English graduate from the Faculty of Letters, „Babeș-Bolyai” University, Cluj (2004). She finished the Master Programme The Dynamics of the Romanian language and Discourse Analysis, in 2005. She prepares a PhD at the „Babeș-Bolyai” University, the topic of her thesis being the comic of language in the Romanian theatre. Her scientific work is centred on the mechanisms of the comic of language, as they appear in the works of the Romanian playwrights. She published in the following revues: „Studia Universitatis Babeș-Bolyai. Philologia”, „Mozaicul”, „Tribuna”, „Lingua”.

THE “SHOULD BE” SOCIAL DRAMA

MARIE-LOUISE SEMEN

ABSTRACT. Turner’s model of social drama that should describe a conflict in any social system is not working at all when faced with a communist regime. The communist system has another path to follow when confronted with a breach of a norm.

Noting that theatre is very close to life, Turner (1982, p. 105) sees it as „the form best fitted to comment or ‘meta-comment’ on conflict”. And the model he chooses for conflict is the Aristotelian tragedy. According to him, a conflict, in any given social system, has 4 stages:

- the breach: „one or more social norms regarded as binding and as sustaining key relationships between persons or sub-groups in a more or less bounded community are broken or all too obviously disregarded”. The condition is that this breach is so critical that once it occurs, „no group member can turn a blind eye to its implications” (1982, p. 106).
- the second phase is the crisis: „people take sides, supporting either the rule breaker or the target of his action. Factions, coalitions, cabals are formed, heated language is exchanged, and actual violence might occur”. (1982, p. 106)
- because the community is threatened, those who are responsible of the community’s continuity try to contain and remedy the crisis. „These agents of redress (...) are often the repository and representatives of legitimacy, of conformity to established rules, standards, or principles.” (1982, p. 106)
- the resolution of the conflict (although Turner states that a drama never ends, its endings are always grounds for a new social drama) is constituted of „either reintegration of the disturbed social group or of the social recognition and legitimization of irreparable schisms between the contesting parties”.

Turner’s theory, seen also as a paradigm accounting for social change, was at times criticized. Weber (1995) believed that the model lost its explanatory power, while Schechner (2006) addressed the issue more consistently. The conclusion by which he cautions against the use of Turner’s social drama has three premises: (1) the anthropologist adopted a Western, classical model of the drama; (2) the structure present in this model is not recognizable anymore in today’s plays; (3) “...the visible actions of any given social drama are informed, shaped, and guided by aesthetic principles an performance/rhetorical devices” (Schechner, 2006, p. 76). He prompted the researchers to leave behind the outdated classic organization of the drama and look for other forms able to explain contemporary conflicts.

Our contention is that the „social drama” model of conflict has another weakness: it takes for granted the existence of a public sphere manifesting at least some democratic relationships. As such, his model does not account for a communist regime. According to Turner, the social drama should unfold once a breach occurs, but in a communist regime this doesn't happen, for several reasons.

Indeed, Turner does not omit the existence of such systems and argues that they „must seek to control crisis of all types not only by force, but also by reritualization of the third phase of all social dramas, that of redress – hence elaborately ritualized trials of heretics and renegades, most recently the Gang of Four in China”. (1982, p. 112). However, his observation is meant to support his theory, while there are other aspects that make the model almost impossible in a communist context.

The most important is the fact that Turner is taking for granted the existence of a public sphere – in the sense of a space for debate, where all parties can be heard and where people can take sides and factions can be formed. In a communist regime, the public space has very limited functions: to highlight the success of the ideology, while pointing out the evils of adversaries. There is no room for anybody to step up there for taking a side when a breach occurs. More exactly, when this breach takes place, there is just one side one can take: the side of the ideology.

An unofficial report presented by Iliesiu (2005) to the current Romanian President details the multiple actions taken by the communists to destroy the very public sphere Turner is counting on in developing his theory: the destruction of multiparty democracy through liquidation of the democratic opposition and the replacement of democracy with a single party dictatorship; the mockery of justice and the subjugation of citizens through propaganda; the nationalization of all the means of production; the liquidation of the free press; the “re-education through labor”(imprisonment) of the enemies of the state etc. A communist regime lacks all the indicators of a public sphere: a free press, political parties, institutions that really regulate the relationship between the government and the governed, a juridical system that pursues justice. “Under totalitarian rule, justice, like freedom, is not only violated and limited in its validity, but it is altogether ‘abolished’” (Buchheim, 1968, p. 45).

Consistent with Turner's ideas, once a breach occurs, a social drama should break; however such a development is impossible in a communist regime. First, in a communist regime anything that disobeys the party imperatives and the precepts of the ideology is considered to be a breach, since the ideology is the ultimate binding norm. Confronted with the breach, “the should-be” redressive agents (leaders of the Communist Party, the police, Securitate) act in two ways. Either they conceal the breach (by closing as hermetically as possible the channels that might conduct information about the breach), or they emphasis it in the public space as a failed attempt to undermine the regime, thus showing, once more, the power of the regime to defend itself against its enemies.

Second, since the regime is imposed on the citizens, and not appropriately legitimized, the logical thing to infer is that there should be numerous breaches of

the ideological norms. However, the breaches are very rare as it takes courage to confront such a horrifically repressive apparatus.

In addition, the regime takes numerous precautions to prevent breaches: it interdicts gatherings, it encourages/constraints/repays the citizens "to tell" on one another, it has a terrifying imprisonment system that highly discourages people to break the rules, and the freedom of political action is nonexistent.

Let's say, though, that a breach does occur, and that it somehow reaches the public space. In keeping with Turner's model, now it's the time for people to take sides and form factions. However, as stated above, there is no public sphere to allow for a genuine debate. As Korchak (2002) observed in an extensive analysis of totalistic organizations, in a totalitarian society, "a small group of individuals acting on behalf of the entire society monopolizes the right to disseminate information and to control the channels of its propagation" (p. 84). Moreover, the rhetoric of a communist regime is basically constructing a black and white world: one can be either with the regime or against the regime. There is no middle path. Consequently, the breach either concealed or emphasized as an action of the "enemy of the state", prompts to a stage of repressive instead of redressive action.

The repressive move cannot either logically or practically be followed by either a reintegration of the disturbed group or by the recognition of the irreparable schisms. In a communist regime, disturbed groups or persons are forever cast as enemies of the social order. As such, most often they are imprisoned so they cannot further "contaminate" other members of the community.

One interesting aspect is the flight from communism. In the logic of "either/or" the fact that a person or group of individuals decide to escape the communist regime represents a treason to the ideology and an association with the "capitalist foes". Thus, it qualifies as a breach. However, this form of breach is a running away that cuts the chances, if existent at all, of a debate. Knowing that the debate cannot possibly take place, people simply deserted the "should be" space of debate. Their act was in itself a political statement, but a statement that did not wait for any reply from those this manifesto was addressed to.

REFERENCES

1. Buchheim, Hans (1968). *Totalitarian rule. Its nature and Characteristics*. Middletown: Wesleyan University Press
2. Ilieșiu, Sorin (2005). *Unofficial report towards the condemnation of the communist regime in Romania (1945-1989) as illegitimate and criminal*. Retrieved October 18, 2007 from the Freedom Committees Web site: <http://www.libertates.com/en/docs/report.pdf>.
3. Schechner, Richard (2006). *Performance studies: an introduction (2nd ed.)*. New York and London: Routledge

MARIE-LOUISE SEMEN

4. Turner, Victor (1982). *From ritual to theatre*. New York: Performing Arts Journal Publications
5. Turner, Victor (1976). Social dramas and ritual metaphors. In Schehner, R. and Schuman, M. (eds), *Ritual, play and Performance. Readings in social sciences/theatre*. New York: The Seabury Press

Marie-Louise Semen. Bachelor Degree in Journalism (1998), MA in Communication Studies (1999) – The School of Journalism and Mass Communication Studies, University of Bucharest. From 1997 to present – writes theatre and film reviews and essays for various magazines and newspapers: ultimaT, Artpanorama, ManInFest, HBO Magazine, TV Story, re:Publik, Evenimentul Zilei. Currently enrolled in the Masters Program in Communication with an emphasis on performance studies/intercultural communication, Hugh Downs School of Human Communication, Arizona State University

INTERVIU

LIBERTATEA OFERITĂ DE DISCIPLINĂ

INTERVIU REALIZAT CU REGIZORUL ANDREI ȘERBAN DE KINGA KELEMEN

Kinga Kelemen: Georges Banu afirmă despre Dvs. în Ultimul sfert de secol teatral - O panoramă subiectivă că sunteți un artist în continuă căutare, care nu se mulțumește niciodată, nu „termină” niciodată un spectacol.

Andrei Șerban: Așa e pentru că teatrul e așa, asemănător vieții, nimic nu e niciodată perfect. Cum nici viața nu este perfectă, e în continuă schimbare. Aș putea să lucrez la nesfârșit, nimic nu-i gata niciodată, în momentul în care ai găsit un răspuns, o nouă întrebare apare.

KK: Și asta înseamnă că un spectacol al Dvs. nu este de fapt niciodată gata?

AȘ: Nu, niciodată. Nu sunt mulțumit 100% de ceva ce am făcut. În clipa în care aș fi mulțumit, ce aș mai face cu mine însumi? E un fel de șiretlic de a rămâne mereu tânăr.

KK: Aveți vreo preferință în ceea ce privește dramaturgia universală?

AȘ: Sunt cunoscut – în America cel puțin – ca regizorul care reinventează clasicii, îi întoarce pe dos. Și într-adevăr, acesta a fost interesul meu cel mare în teatru pentru mulți ani. Dar acum simt un fel de curiozitate sau chiar responsabilitate de a pune pe scenă din când în când și dramaturgia contemporană. Am montat Sarah Kane, acest Don Juan modern¹ sau Rock and roll-ul lui Tom Stoppard. Dramaturgia contemporană nu e așa de bună ca cea clasică – e foarte greu să compari pe cineva cu Cehov sau Shakespeare –, dar e plină de idei noi. Nu sunt texte perfecte, dar găsești în ele ceva care este vulnerabil, despre ritmul vieții de azi, haosul în care trăim, lipsa de viziune care ne înconjoară, ceva ce face parte din noi.

KK: Acest Don Juan montat la Teatrul Național din Cluj este undeva la mijloc, între clasic și contemporan, fiind de fapt o rescriere modernă a piesei lui Molière.

AȘ: Adevărat. Și este totuși scrisă atât de acum, încât pentru mine pare o piesă de azi. Teatrul ar trebui să facă legătura între contemporaneitate și universalitate. ”Purificare”, de exemplu, o piesă care îmi place foarte mult, iar unora nu le place deloc, pentru mine face o legătură formidabilă între ceva extraordinar de contemporan și teatrul elisabetan și cel grecesc. Se întâmplă absolut acum și în același timp dă ecouri și

¹ Don Juan în Soho de Patrick Marber, la Teatrul Național din Cluj, premiera pe 28 iunie 2007

reverberații din culturi vechi, culturi de care suntem legați toți printr-un fir invizibil.

KK: În ultimul deceniu ați lucrat în România mai mult în ateliere. Cum a fost revenirea în teatru, începând cu montarea piesei „Purificare” de la Teatrul Național din Cluj?

AȘ: După ce am plecat de la Teatrul Național din București în 1993 dezgustat și furios că mi-am irosit trei ani din viață, nu am mai vrut să fac teatru în România deloc. Teatrul care se făcea era atât de mediocru și de neinteresant, încât nu mă găseam deloc în acest peisaj. Simțeam nevoia de a avea contact cu tinerii. Printre cei din generația mea mulți erau absolut terminați, neinteresanți, pentru că nu mai doreau să descopere nimic, ci doar se plâneau că nu mai au succesul pe care-l au avut înainte de 90. Actorii, de exemplu, sunt supărați pe viață că nu-i mai recunoaște nimeni. Și e adevărat. Au trecut acele vremuri. Oamenii nu se mai duc la teatru. Așa se întâmplă peste tot în lume, iar acum și în România. Teatrul e în politică, și se întâmplă la televizor. Oamenii preferă și stea acasă în papuci. Iar când merg la teatru, ceea ce văd de fapt nu îi surprinde, nu le spune nimic despre viața lor, nu îi șochează, nu le oferă nimic. De aici dorința mea de a reveni și de a lucra cu tinerii, în ei văd un fel de speranță, dorința de a avea un contact viu cu ceea ce îi înconjoară, o nemulțumire pe care eu o am în mine încontinuu, dorința de a pune întrebări. Nu vreau să fac ceea ce știu pentru că mă plictisește și simt că îmi pierd timpul. Caut, vreau să descopăr ceva. Atelierele, workshopurile au fost exact pentru asta. Nu făceam altceva decât exerciții, improvizații, teme, pe care le descopeream împreună, și era o aventură care nu ducea nicăieri, decât în experiența însăși, și nu era pentru public, nu era pentru critici, nu era pentru nimeni, decât pentru noi. Prin acel lanț de workshopuri eu însumi am avut de câștigat. Ca și cu acea serie de conferințe pe care le-am ținut la București la inițiativa lui Andrei Pleșu și proiectul său: Noua Europă. Erau prelegeri despre teatru, despre teatru și spiritualitate, despre Shakespeare azi, care au avut un ecou puternic în tinerii spectatori și cred că mi-am creat astfel un fel de nou dialog cu oamenii care sunt în afara teatrului. Veneau foarte mulți studenți de la filozofie, de la matematică, de la litere, foarte puțini de la teatru care par să fie interesați doar să ajungă să joace în filme americane. Dar acești studenți de la alte facultăți au fost extrem de interesați și cu ei am avut dialog foarte fertil. Dar să revenim la teatru. Ultimul atelier pe care l-am ținut a fost acum trei ani la Cluj și m-am simțit foarte bine. Printre participanți erau mulți studenți dar și actori, o atmosferă bună, și am simțit că aici ar fi un loc în care a-și vrea să revin să lucrezi. M-am simțit bine, și la Cluj, și la Sibiu, acum îmi place să fac teatru în România, dar aș vrea să revin să fac din nou și ateliere. Este posibil doar vara, când nu am contracte internaționale, vara nu lucrez la Columbia University din New York, unde sunt șef de catedră la teatru. Am avut ocazia să lucrez și la Budapesta, la Kretakor, au fost zece zile minunate, m-am simțit foarte bine cu ei. Aceste exchange-uri îmi plac foarte mult. De fapt nu duc nicăieri decât ne înprospătează pe noi, mijloacele noastre de a lucra, adică într-un fel curăță rugina care se depune în fiecare dintre noi. Sunt ca un duș proaspăt care te curăță de prejudecăți.



KK: Am observat un interes special din partea Dvs. față de recepția spectacolului, față de cum reacționează publicul, ce găsește/ce nu găsește într-un spectacol. Întotdeauna v-am văzut uitându-vă interesat la public, descifrând astfel ce funcționează și cum funcționează din punctul de vedere a spectatorului. Este o caracteristică a teatrului cum se face el în America?

AȘ: Vine de la Peter Brook. Face parte din imensul bagaj de idei pe care le-am preluat de la el. Brook, când e prezent la unul din spectacolele lui, se uită atât la actori cât și la public. Pentru mine spectacolul se întâmplă în public și este foarte important ca acest public să nu rămână pasiv, să nu rămână în afară, să nu se uite judecând, ca și cum ar vedea pe altcineva. Fac tot posibilul ca să aduc publicul să fie activ, să fie înăuntru. „Unchiul Vania” este un exemplul cel mai bun pentru asta, publicul este pus într-o situație cu totul nouă, în ceea ce privește locul lui în spațiul spectacolului. Este un element de surpriză, pentru mine cel mai important în teatru. Fără surprize teatrul moare. Spectatorii intră aici în interiorul scenei și cortina de fier cade, sunt prinși înăuntru, ca și cum spotul ar fi pe ei. Nu ai cum să rămâi pasiv, trebuie să reacționezi, trebuie să primești. Și pentru mine, privindu-i, îmi dau seama la ce nivel de percepție sunt atinși. Dacă spectacolul nu se întâmplă ÎN EI, înseamnă că nu mi-am făcut treaba. Totul depinde de această comunicare, de această relație, de ce devine viu, ce devine mișcare înlăuntrul sufletelor oamenilor. Pentru asta facem teatru, altfel am sta acasă, am privi televizorul sau ecranul. E formidabil, singurul loc în care lucrurile se întâmplă aici și acum este teatrul.

KK: Există alternativa creării unui univers închis, a unei bijuterii care este oferită publicului fără ca creatorul să fie interesat de recepția acestui cadou. Pe când în spectacolele Dvs. există tot timpul o comunicare directă cu publicul, replici adresate lor șamd.

AȘ: Când eram tânăr, vanitatea era mai puternică decât mine, și vroiam să ofer perla propriei mele vanități. „Uitați ce bun sunt, uitați ce grozav sunt!”. Cream spectacole pentru a fi admirat, a fi respectat. Era o pornire narcisistă pe care orice tânăr o are. Cu vârsta și cu experiența, ar trebui să învingem puțin acest orgoliu pe care-l avem, noi artiștii, și să fim puțin mai modești – dar nu în direcția în care modestia este periculoasă, ducând foarte iute la mediocritate – ci prin recunoașterea faptului că nu noi am inventat roata, de fapt nu am inventat nimic. Și în același timp să acceptăm că tot ce contează este acum și aici, momentul de acum și aici, începând de azi. Ce a fost ieri e altceva, ce va fi mâine e altceva, trebuie să trăim prin teatru acest moment. Să nu oferim ceva care să fie admirat de alții, ci să oferim ceva care să poată fi împărtășit de alții. To share the moment. Astfel granița între scenă și sală dispare. Și asta se poate face în mai multe feluri: teatru de stradă, happening, instalații... Totul duce în această direcție, în media, în dans... Teatrul nu mai are granițe, nu mai este doar teatru, implică și spectatorii... E singurul mod de a face teatru care mă interesează. Trebuie să uităm imaginea artistului romantic al secolului XIX, de excepție, veșnic singur, care trebuie să fie admirat și adorat, acel geniu. Gogoriță. Ceea ce putem face e doar să descoperim propria noastră umanitate. Ca actori, ca regizori, ca oameni să descoperim că avem absolut cu toții exact aceleași probleme, exact aceleași iluzii, aceleași dorințe de a descoperi, de a găsi în noi o altă viață, alta decât cea pe care o trăim. O viață neștiută despre care Cehov vorbește tot timpul, pe care nu o trăim, dar care există. Despre asta e vorba, este o căutare infinită a aurului din noi a calității. Și nu se poate spune că unii sunt pe o parte și alții pe alta.

KK: Ați declarat în mai multe interviuri sau cu ocazia conferințelor de presă că nu vreți ca spectacolele Dvs. să aibă ceva în comun, să poarte o semnătură Andrei Șerban... Ce înțelegeți prin asta?

AȘ: Am un ideal pe care nu îl voi realiza nici o dată, pentru că lumea în care trăim e plină de subiectivitate și de ideea celebrității, a artistului care trebuie recunoscut și al semnăturii. Cum spunea și Andy Warhol, fiecare dintre noi vrea să fie celebru măcar pentru 15 minute. Sunt un handicapat al acestei lumi. Idealul pentru mine este viața celor care au construit catedralele medievale, te uiți la aceste minuni ale culturii, și te gândești la autor, la artist. Cine este arhitectul care a semnat, nu se știe. Sunt anonimi. Asta este pentru mine arta obiectivă, când dispare personalitatea creatoare în spatele creației. De exemplu Bach. Mozart este deja mult mai subiectiv, îl simți, îl auzi tot timpul. La Bach nu îți dai seama, nu găsești omul. E muzică aproape obiectivă. În teatrul îmi e imposibil pentru că tot ce fac e subiectiv. Singurul fel în care pot să mă depășesc pe mine însumi, este să nu mă repet ca stil. Ca stilul să se schimbe tot timpul, ca două spectacole ale mele să nu fie la fel. Nu vreau să mă las prins în capcana stilului, de fapt o pușcărie a lui.

Robert Wilson, de exemplu, este un foarte mare artist, dar este într-un pericol imens, pentru că tot ce face este să se imite pe el însuși, să repete același stil pe care l-a inventat acum 25 de ani. A devenit propria-i caricatură. Este foarte trist să vezi așa ceva. Teatrul este oglinda vieții, iar viața este irepetabilă, la fiecare intersecție se întâmplă ceva neașteptat, surprinzător. De ce teatrul, de ce un regizor să-și repete atunci stilul? Văd foarte mulți dintre colegii mei, cărora când le văd spectacolele, știu exact ce va fi și cum va fi spectacolul, și ies de la teatru fără să fi primit ceva nou. E o catastrofă. Încerc să scap de această închisoare. Și e adevărat, poți să spui că spectacolele mele se aseamănă? Nu. Nici măcar cele de la același autor. Pescărușul pe cale l-am făcut la Sibiu, de exemplu, este un Cehov total diferit de Unchiul Vania de la Cluj. Nici nu se pot compara, nu au nici o legătură.

KK: Aș vrea să vorbim și de operă și de spectacolele Dvs. de operă. Probabil ați mai fost întrebat de diferențe și asemănări între a pune în scenă operă și teatru. M-ar interesa acest subiect, munca cu actorul în comparație cu cea cu solistul interpret, respectiv prezența dirijorului ca un nou partener al procesului de creație.

AȘ: E foarte clar că sunt bucurii foarte mari în a monta o operă și sunt de asemenea frustrări foarte mari. Și una din frustrări este aceea că, dacă la teatru am un control asupra evenimentului, la operă pierd controlul, el fiind preluat în final de dirijor. Și un dirijor care nu are sensibilitate pentru teatru, pe care îl deranjează și îl irită faptul că soliștii se mișcă pe scenă și încearcă să facă altceva decât să cânte, poate foarte ușor să strice un spectacol în ultimele zile de repetiții, cum mi s-a întâmplat deseori. Soliștii tineri care nu sunt foarte formați au o frică extraordinară îi ei și sunt extrem de vulnerabili față de cele spuse de dirijor. Și eu mă găsesc în situația să văd că în ultima zi înainte de premieră, la repetiția generală, ei fac ceva cu totul altceva decât am făcut la repetiții împreună timp de patru sau cinci săptămâni. Ce faceți? Păi – zic ei – ne-a a fost frică, că dirijorul ne-a spus că vom avea cronici proaste și nu ne va angaja nimeni dacă ne mișcăm în timpul ariilor. Și atunci eu nu am avut ce să spun. Dar asta nu se întâmplă întotdeauna. Atunci când lucrurile stau bine, când ai un dirijor căruia îi place ce se întâmplă pe scenă, când îl interesează ce e pe scenă, când ai soliști tineri cărora le place teatrul, care acceptă că opera se face diferit de cum se făcea acum 50 ani, căci propune probleme ale vieții, ca și teatrul, nu-i așa? Boema de exemplu, e o operă în care personajele vorbesc și cântă, dar problemele lor sunt ale noastre, sunt oameni simpli, din viață, cum suntem noi, sunt oameni normali, cu singura convenție de a-și exprima relația unul cu altul prin cântec. Absolut nici o diferență față de noi, decât că ei cântă în loc să vorbească. Ei și, e la fel. Așa că pe scenă trebuie să fii absolut natural, să ai sentimente reale, naturale. Toată mișcarea în operă astăzi merge spre contemporaneitate. E adevărat că se ajunge și la aspecte puțin derizorii și ridicole, pentru că se merge prea departe. Sunt regizori în operă care vor să șocheze burghezia care vine la operă, și care plătește 200-300 euro pentru un bilet la Salzburg sau Bayreuth. Ei vor neapărat să facă spectacole în care să se îndepărteze total de tradiție, să provoace pentru dragul de a provoca. O idee nemțească și foarte la modă și în teatru,

INTERVIU

și în operă. Provocare, provocare, provocare, bun. Provoci, distrugi orice iluzie, despre ceea ce ar trebui să fie, dar întrebarea e ce pui în loc? E o artă care distruge, care nu afirmă nimic, și nu recompune nimic, decât descompune. Sunt complet împotriva acestui gen de a face teatru și operă. Atunci când muzica este pusă în valoare și în care soliștii, dirijorul, regizorul, scenograful, luministul, toți și toate lucrurile merg împreună, momentul acela devine teatru total. Și acest teatru total este mai bun decât orice teatru vorbit, pentru că are muzică, și arta supremă este muzica. În teatru, Shakespeare de exemplu are foarte multă muzică, dar e nescrisă, trebuie descifrată. În operă e scrisă, e dată, e un avantaj extraordinar. Mergi la 10 dimineața, abia te-ai trezit din somn, nici nu știi bine cum te cheamă, și auzi un pianist care joacă Flautul fermecat. Să asculți Mozart la 10 dimineața este formidabil!



KK: Asistând la repetițiile cu Unchiul Vania, am avut numeroase ocazii să vă aud vorbind actorilor despre personaje, compoziția unui rol, structura ritmică a unui spectacol, șamd. Cea mai interesantă mi s-a părut însă discuția în care le-ați cerut actorilor să aibă curajul să de descotorosească de actorul din ei și să arate omul.

AȘ: Actorul are tehnica lui, meșteșugul pe care trebuie să-l dezvolte încontinuu, lucru pe care puțini îl fac. Iar școlile de teatru oferă din ce în ce mai puțin meșteșug, ele sunt, cu mici excepții, foarte mediocre. Nu mai sunt școli bune în care chiar înveți meserie de la marii actori, înveți ce înseamnă impostafția vocală, ce înseamnă mișcare pe scenă. Azi un actor iese din școală utilat cu mai nimic. Cu

INTERVIU

mai nimic, pentru că nu i se cere mai nimic. I se cere să ajungă într-un serial de televiziune, iar pentru asta nu-ți trebuie tehnică. Să ajungi să joci într-un film, nu-ți mai trebuie nimic. Farmec personal și atâta tot. Iar în teatrul care se face azi, ceea ce se cere de la un actor este din ce în ce mai puțin. Teatru e din ce în ce mai static, din ce în ce mai politizat, din ce în ce mai conceptual, se transmit idei politice, idei sociologice... Nu se cere nimic nici de la trup, nici de la voce, nici de la imaginație. Corpul, instrumentul actorului devine din ce în ce mai nefolosit. Dar hai să presupunem că actorul nostru posedă o tehnică extraordinară a corpului antrenat. Arătarea acestei tehnici nu trebuie să fie scopul final. Este ceva perfect și mort. Rece. Peste asta trebuie să oferi ceva personal. De aici începe munca adevărată. Abia atunci, când ai libertatea unei discipline și a unei rigori extraordinare, atunci trebuie să găsești în tine ceva spontan și complet liber, permițându-ți să pui întrebări. Ca să te ajuți pe tine însuși și pe semenul tău care este spectatorul să vă deschideți în fața misterului, misterului vieții sau misterului artei, care este același.

(interviu apărut în revista Színház, februarie, 2008)

CRONICI ȘI RECENZII – BOOK, PERFORMANCE & FILM REVIEWS**Spectacolul Mort, Spectatorul captiv și libertatea de a (nu) merge la teatru**

Un spectator, unul singur (din fericire pentru el o persoană publică) a huiduit într-o sală de teatru¹. Suficient ca să se poată - conform declarațiilor asupra libertății ale străbunicului John Stuart Mill - pune în discuție întregul edificiu al drepturilor și răspunderilor noastre de artiști și spectatori. Distanța m-a împiedicat, și de această dată, să fiu altceva decât cititorul (foarte interesat, deși... „sceptic”) al dezbaterii de presă: ca atare pe cea de la Național am ratat-o involuntar. Dar, pînă azi, cînd scriu eu, nici media nu a reflectat-o decât sporadic, într-o relatare nu foarte relevantă din Evenimentul Zilei și, mai suculent în substanța „rupturii” imposibil de cusut dintre actor și public, pe blogul Cristinei Bazavan (pentru care trebuie să fac o fandare amplă: „Chapeau!”). Ca atare, tot ce îmi rămîne e LiterNetul și forumul ad hoc asupra problemei. Majoritar și hotărît în favoarea huiduitorului. Dar aceasta nu e o statistică reprezentativă, ci doar un fel de onestă și sănătoasă reacție de solidaritate, înăuntrul unui club de intelectuali și critici. Cît despre spectacol, dacă e bun sau prost, n-am nici o legitimitate în a mă pronunța, dar nici discuțiile n-au vizat în fond spectacolul. Cel mult, pot spune că piesa mi se pare una suportabilă, dar nici pe departe excepțională, cum zic unii colegi; iar de Fătulescu, cu două decenii în urmă, m-a legat o caldă prietenie. Cu mult drag mi-l amintesc mereu pe Virgil Flonta șoptindu-mi, de cîte ori îl întâlneam la Sibiu: „Anul ăsta a promis

că vine și montează!” E, de altfel, și ultimul cuvînt pe care l-am auzit de la el, cu două luni înainte să ne scape tuturor printre degete.

Ce se amîină, nu se mai poate recupera

După 1989, unii regizori - foarte puțini, Dabija este și la acest capitol aproape o categorie cu un singur element - au simțit nevoia imperioasă de a se interoga nu numai încotro se va îndrepta de atunci încolo teatrul, ci și de ce fac ei teatru. Unele instituții teatrale (și acestea relativ puține, corul general - sau mainstreamul, ca să folosim un anglicism - suferind mai bine de un deceniu de suficiență auto-contemplativă) au simțit și ele, măcar temporar, nevoia de a-și pune întrebări asupra rostului și felului în care fac ele teatru: pentru cine, ce fel de, cu cine, ș.a.m.d. Nici unele dintre aceste întrebări nu au căpătat vigoarea unor dezbateri publice serioase, chiar și atunci (sau mai ales atunci) cînd s-au organizat oficial... colocvii profesionale. Au plutit mereu, spre înghițirea acestor probleme fundamentale, atît ceața groasă a confortabilului („ce să ne batem capul, oricum statul TREBUIE să ne susțină!”), cît și mașinăria de fum consensuală, din subconștientul colectiv al lumii teatrale, cum că românii fac teatru bun, sau mai bun ca alții („Avem o tradiție, să ne ținem de ea!”).

Numai că nici statul, nici tradiția nu sunt mecanisme dinamice, ci sunt forme convenționale, profund conservative, de organizare: una a structurilor de funcționare economică și socială, alta a mentalului colectiv (sau, mai sofisticat spus, a supraeului simbolic). Ca atare, atît ceața comodității cît și mașina de fum a consensului estetic-etico-teatral nu pot să

¹ Pentru cei care n-au încă informația, este vorba despre premiera cu *Istoria comunismului povestită pentru bolnavi mintal*, de Matei Vișniec, în regia lui Florin Fătulescu, la sala Atelier a TNB, la care Răzvan Penescu și-a permis să huiduie, provocînd astfel un happening *ad hoc*, manageriat nefericit de actorul Claudiu Bleonț.

pună și nu au cum să pună pe roate ceva care e esențialmente viu, cum e actul teatral în complexitatea lui. Pot cel mult să... conserve. Cîrnații și scrumbiile se conservă la fum.

Din păcate, ceea ce se amîină sau se ocultează cu greu se mai poate recupera. Tînd deja să cred că recuperarea e imposibilă într-o dinamică socială de asemenea ritmuri și proporții. Mai ales cînd e vorba de întrebările de corecție, întrebările de substanță la care nu s-a răspuns, cu atît mai mult cele care nu s-au rostit. Părea stupid, cu cincisprezece ani în urmă, să te întreb de ce vine omul la teatru. Și, ca atare, cînd puneam această întrebare² nimeni (aproape) nu se ostenea să cadă pe gînduri, dară mi-te să răspundă. Părea exagerat (iar unii au făcut chiar aluzie la dogmatism) să te întreb de ce spectacolul de teatru arată din ce în ce mai prăfos și mai baroc. În fond, din ce în ce mai sofisticat dar și mai golit de interacțiune reală, umană și comunicațională, cu partenerul din fotoliu. Și de ce nu e nimeni interesat să deslușească raporturile dintre publicul de teatru și estetica teatrală „oficial” instituită. „Dar publicul, cum vedeți, vine, și aplaudă!”, ți se răspundea, de cele mai multe ori, pe cîte-un colț de foaier. Cît de des? De cîte ori se joacă spectacolul? Din cine e format publicul? Acestea au rămas chestiuni marginale, chiar neimportante pentru suma (în fine, hai să zicem majoritatea) membrilor comunității teatrale. O comunitate în cea mai mare măsură bugetată din ce în ce mai îmbelșugat, chiar dacă, în comparație cu alte țări al căror PIB nici nu poate fi încă visat de noi, oamenii de teatru (care chiar muncesc) fac mult mai puțini bani. Să fim serioși, nu vedeți festivalurile? Lumea

vine, cu ghiotura, rămîne și pe dinafară. Cum să te mai întreb despre public și adecvarea spectacolului la el, cînd publicul se bulucește?

Dar chiar vine? Sau doar vizitează o ceremonie socială? Chiar stă? Sau doar pare că stă în fotoliu? Chiar urmărește, sau doar pare (ori simulează, ca unele doamne profesioniste, în pat) că participă? De unde acest super-simptom, despre care vorbesc aproape toți cei care comentează incidentul recent de la Național, al spectacolului prost, plicticos, inutil, urmat de ropote entuziaste de aplauze? Cum s-a născut și cine întreține această enormă - și în fond profund schizo-masochistă - ipocrizie?

La un astfel de spectacol, cu vreo șapte sute de oameni în sală, sfînd comod la lojă, am numărat telefoanele mobile pe care se făcea chat. Erau mai bine de douăzeci de „needucați” care-și omorau plictiseala conversînd cu te miri cine, încă de la actul întîi. Douăzeci de licurici în întunericul sălii. Să vedeți cu cît entuziasm strigau, în picioare, imediat după lăsarea cortinei: „Bravo! Bravo!” La un altul, într-un oraș de provincie, într-o enormă sală a sindicatelor în care se desfășura premiera a - probabil - celui mai crunt și mai manelistic delir shakespearian pe care l-am avut de îndurat vreodată, în pofida faptului că muzica a pîrîit și ilustrația sonoră s-a încurcat de vreo cinci șase ori, în pofida luminilor care alergau haotic după actori, în pofida completei galimatii din care nimeni nu mai înțelegea nimic și - cel mai rău - în pofida hemoragiei de spectatori care se scurseseră, discret, printre rînduri pe toată durata reprezentației, s-a ovaționat ca la ședințele de campanie electorală, regizorul a fost adus pe scenă și gratulat cu flori, ș.a.m.d. E oare suficient să dăm vina pe public, cîtă vreme fenomenul e

² *Cotidianul LA&I*, 1993, *Semnal teatral* 1995, *ultimaT*, 1998-1999, apoi în *Modelul teatral românesc*, București: Editura UNITEXT, 2000

aproape general? Știm cu toții că la al doilea și al treilea spectacol lucrurile intră, încetîșor, în normalitate, iar publicul se rărește, ori chiar dispare cu desăvîrșire. Să dăm vina pe instituții? Ori pe finanțatori? Ori pe... critică?

Dar există, de fapt, o vinovăție, fie ea colectivă, fie ea individuală?

Ceremonialul cultural, plăcerea și receptarea

Un spectacol de teatru are mai multe funcții, unele dintre acestea, tocmai din pricină că spectacolul însuși e o desfășurare temporală sincretică, putînd intra în competiție, ori chiar în contradicție unele cu altele. Spectacolul e eveniment participativ, în praesentia, adică petrecîndu-se aici și acum. Dar tot el e și, la nivel antropologic, un ceremonial de socializare, care are reguli ritualizate, mai mult sau mai puțin conștient și coerent constituite: proceduri de vestimentație pentru spectatori dar și convenții de separare a spațiului reprezentării de cel al receptării, proceduri pre și post reprezentare (marketingul de spectacol, dar și auto-pregătirea spectatorului, în foaiet, prin conversații, ascuțirea atenției, protocoalele convenționale de instalare etc., pe de-o parte; exprimarea participației și grațitudinii publicului față de interpreți, protocoalele convenționale de părăsire a sălii, pe de cealaltă parte.)

În același timp, spectacolul de teatru e și produs artistic, pe o piață a produselor care e intens competitivă, fie că e vorba de piața „ideilor și formelor estetice”, fie că e vorba de piața consumului cultural ca atare, fie ambele. Și, nu în ultimul, ci chiar în cel mai neliniștitor rînd, cel puțin în post-modernitatea în care ne aflăm, spectacolul e și una, **doar una** din multiplele forme de petrecere a timpului liber; altfel spus, o formă de divertisment, că ne convine sau nu această condiție-funcție. Deci, la acest nivel, teatrul e, oricît de rău ne-ar irita asta, o procedură socială de

producere și degustare a plăcerii, fără de care toate celelalte procese ulterioare, de natură intelectuală, rațională ori de evaluare „estetică” sunt, în fond, cu neputință de atins.

Toate aceste funcții lucrează (se actualizează) simultan, nu de puține ori certîndu-se între ele. Ele vorbesc nu numai despre „ce face teatrul” ci și, în profunzimea lor, despre „ce este teatrul”. Cum vedem, însă, fiecare dintre aceste funcții implică, fără drept de apel, publicul (sau publicurile potențiale): spectatorul / spectatorii determină - prin gusturile și alegerile lor - însăși particularitatea funcției, ca și dinamica ei. **Nu estetica spectacolului este, de cele mai multe ori, forța de inducție a unui public, ci publicul reprezintă forța de inducție asupra unei estetici sau alteia**, chiar dacă, astăzi, ni se pare paradoxală o asemenea răsturnare. „Evenimentul [teatral] nu e un produs finit în felul în care e un roman sau un poem. E un proces interactiv, care se bazează pe prezența spectatorilor ca să-și ducă la îndeplinire efectele. O reprezentare e, bineînțeles, invers decît o operă tipărită, totdeauna deschisă unor imediate și publice așteptări, modificări, ori respingeri din partea acelor oameni cărora li se adresează³”.

Altfel spus, spre deosebire de practicile cultural-sociale care intră în cîmpul de definiție al artei și care se adresează individual destinatarului lor, pe un suport anume și într-un set de coduri și convenții omogen, sincretismul dar și direcțetea aici-acum a artelor spectacolului - teatrul fiind doar una dintre ele - e suspus, cu grad maxim de risc, canoanelor de acceptare - estetice dar și tematice - ale orizontului contextual al așteptărilor publicului⁴,

³ Susan Bennett, *Theatre Audiences. A theory of production and reception*, London and New York, Routledge, 2005, p. 68.

⁴ Vezi în acest sens Victor Turner, „Frame, Flow and Reflection: Ritual and Drama as Public Liminality”

dispoziției fluctuante dintr-o seară sau alta, ori chiar dezacordului net. **Teatrul e, deci, o întreprindere comunicațională și artistică de risc.** Sau, cel puțin, aceasta ar fi una dintre sănătoasele concluzii asupra relației sale cu receptarea, cu condiția ca această relație să fie așezată, la rîndul ei, pe o bază sănătoasă. Fiindcă, în absența acestui risc dat de jocul amplu al negocierii (mai mult sau mai puțin tacite) și acceptării, ce efecte de persuasiune și emulație ar mai putea avea spectacolul teatral?

Pe de altă parte, în plină luptă corp la corp cu „practica burgheză” a ceremonialului teatral, direcționat mai degrabă spre o academică și fadă „lingușire” a receptării (comercialitate, divertisment minor, fals realism încătușat în clișee etc., etc.) teatrul secolului trecut și-a diversificat nu numai strategiile estetice, ci și pe cele strict comunicaționale. Ba chiar, după anii '60, această diversificare abstractizantă a ajuns (treptat, treptat) să solicite de la spectator un grad de competență din ce în ce mai sofisticat la nivelul decodificării și interpretării structurilor și mesajelor sale. El a devenit, în multe locuri din Europa și chiar din Statele Unite (unde, totuși, tradiția - bună sau rea, nu contează - a producției teatrale validate comercial, fără intervenția statului, s-a păstrat neștirbită) dintr-o practică socială populară, care mai putea fi revendicată ca atare în vremea condiției sale „burgheze”, o practică în bună măsură pentru spectatorii inițiați: altfel spus pentru elite din ce în ce mai „profesionalizate” de destinatari-spectatori.

Niveluri diferite de competență în ceea ce privește practica receptării teatrale sunt, de la un punct încolo (cam începînd cu revoluția teatrală produsă de simbolismul rus și ulterior, într-un nou

val, de asimilarea operei teoretice a lui Artaud) puse acum în joc, particularizînd „teatrul de artă” în raport cu cel „de consum”, despărțind apele în ceea ce-i privește pe spectatorii fiecărui palier și rafinînd simultan atît scriitura și regia de teatru, cît și potențialele sisteme de interpretare ale beneficiarilor acestora⁵.

Acest glisaj treptat, dar aparent definitiv a produs un soi de involuntară inversare între condiția și funcțiile „decorative” ale teatrului renescentist și baroc, cu adresare și legitimare aristocrată, și condiția de „aristocratizare” auctorială (în coada de cometă a esteticii romantice a „geniului”, a „demiurgului artist”). O inversare care include în sine și publicul aferent, care nu mai induce, ci doar beneficiază, în noua sa condiție de confrerie a inițiaților.

Ceva s-a cîștigat pe bună dreptate: statutul de independență complexă al artei teatrale, atît în raport cu celelalte componente sincretice ale sale, luate una cîte una (text literar, pictură de scenă, muzică etc.); ca și o definire de sine a teatrului în raport cu alte arte ale spectacolului cu care are a concura (film, operă, concert muzical etc.) Evident, ceva s-a și pierdut, cel puțin pentru o bună bucată de vreme: adresabilitatea directă, care să poată (prin strategii complexe dar și cu efecte aparent simple, integratoare) produce „lecturi” multiple, pentru categorii diverse de spectatori, aflate simultan în același moment și în același loc. Mai curat spus, s-a pierdut funcția de comuniune întru plăcere (iar plăcerea trebuie luată aici

⁵ Vezi, în acest sens, Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London: Methuen, 1980, pag. 55-62, Patrice Pavis, *Languages of the Stage*, New York: Performing Arts Journal, 1982, p. 72. Dar și, pentru o discuție mai amplă, stric pe acest subiect, Miruna Runcan, 'Spectatorul co-autor', în *Fotoliul scepticului spectator*, București: Editura UNITEXT, 2007

în Michel Bernamou, Charles Caramello (editori), *Performance and Postmodern Culture*, Madison: Coda Press Inc., 1977, p. 19-32

în sensul ei plinar, fizic-psihic-intelectiv, și nu în cel restrictiv-fizic, atîta vreme demonizabil și, deci, demonizat).

Era condiția „teatrului burghez” (cum îi ziceau avangardiștii) afit de răsufată, ori afit de periculos-manipulativă? Evident că da, numai că aici nu poate fi vorba despre vinovății, cîtă vreme avem de-a face cu un proces complex, care acoperă un secol de evoluție socială și estetică. Fie că ne irită sau nu asta, teatrul e, în cele din urmă, în spațiul eurocentric, o practică... burgheză. Adică, etimologic dar și antropologic vorbind, o ceremonie socială urbană. Or, el s-a cerut, în deceniile din urmă, protejat și revigorat ca atare, în raporturile lui vii cu populațiile urbane reale. De aici mai departe, corecțiile și adecvările de substanță, survenite încă din anii '80, nu mai suferă nici de iluzia recuperării „marilor mase” de public (ideologic manipulabile), nici de aceea a conservării auto-reflexive a raportului privilegiat dintre artist și destinatar⁶.

Corecțiile și adecvările, foarte multe și foarte stratificate, sunt din ce în ce mai conștient direcționate spre stabilirea de raporturi de comunicare artistică particulare cu anume tipuri de publicuri, temporal și local constituite. Ele uzează de problematici și estetici care nu se mai narcotizează cu idealul unei unicități auto-referențiale ultime. Aici și acum-ul teatral tind să devină, pe baza fragilă dar și inconfundabilă a prezenței vii, dintr-un context funciar al perisabilității, strategii voluntare de comunicare și intervenție interpersonală și/sau colectivă. Tocmai punerea în paranteză a iluzoriului său fundamentalism (de OPERĂ sieși suficientă) reușește de cele mai multe ori să

dea vigoare și eficiență actului teatral (din ce în ce mai orientat către condiția sa de EVENIMENT, ba chiar de irepetabilitate, așa cum se întîmplă în performance).

Numai că e, în sine, foarte dificil să poți analiza distanța dintre receptarea și interpretarea individuală, a fiecărui spectator, și efectul mai degrabă ambiantal al receptării așa cum e ea în realitate, acolo unde spectatorii de teatru sunt împreună. Ei constituie, (ca și cei de film, ca și cei de muzică live, fie ea clasică, ori aparținînd culturii populare) corpusuri cu psihism colectiv aproape incuantificabil. Receptarea vecinului de fotoliu, sau a grupului cu care ai venit la spectacol o influențează invizibil pe a ta, reacția personală se transmite în anume momente și se topește în reacția colectivă, chiar dacă, la ieșirea de la spectacol ori concert, ori film, constăți că, de înțeles, ai înțeles altceva decît cel mai bun prieten al tău. De foarte multe ori, așa cum bine remarcă Anne Ubersfeld, e „greu să înoți împotriva curentului”, indiferent dacă acesta e unul de entuziasm sau unul de respingere totală⁷. Și aici, dincolo de teoriile teatrale, semiotice sau pragmatice, intervine... libertatea. Fiindcă, atîta vreme cît spectacolele sunt din ce în ce mai diferențiate în raport cu publicurile lor țintă, iar mainstreamul nu mai aduce în joc un public „burghez” în sensul comercial confortabil, ci unul, de asemenea burghez, dar caracterizat printr-o „specializare” culturală din ce în ce mai restrictivă, comunicarea prin act teatral pare încercuită de fluxurile și refluxurile stricte ale unui hipercentru, față de care marginile par aproape fără contact. Unde mai încape libertatea de a te bucura atunci cînd ceilalți se sfîmbă? Dar aceea de a huidui cînd majoritățile ovaționează?

⁶ Ca în sublimile experimente cu fundament sacral ale lui Grotowski, în care se tenta, luciferic aș zice, transferul de cunoaștere revelată între minuscula echipă și minusculul eșantion de participanți-spectatori.

⁷ Anne Ubersfeld, *L'Ecole du Spectateur. Lire le Theatre 2*, Paris: Editions Sociales, 1981, p. 306

Instituții, regizori, colective, critici. Sau, despre canonul managerial-estetic și brandul cultural

Să ne dăm un pas înapoi! Faptul că spectatorul empatizează cu comunitatea, hic et nunc constituită ca public, nu e, nu poate și nici nu trebuie să fie o sclavie. E o formă silențioasă de libertate. Cum nici faptul că el nu empatizează nu poate și nici nu trebuie să fie un semn de deficiență mentală ori emoțională. Ci doar ceea ce e: un dezacord, adică o manifestare a libertății. Pentru ambele ipostaze de relație limită între condiția de spectator individual și aceea de membru al publicului nu se impune decât o singură condiționare reală: a onestității față de propriile sentimente și propria gândire. Și aici ne întoarcem de unde am pornit.

Cu un deceniu înainte de incidentul de la Național, cel cu „dezacordul manifest” al spectatorului Răzvan Penescu în fata uralelor la Istoria comunismului..., am trăit pentru prima dată un embrion similar de situație penibilă. La reprezentația din Festivalul Național cu O batistă pe Dunăre de D.R. Popescu, în regia directorului de pe atunci, Ion Cojar, cam cu vreo zece minute înainte de pauză, un spectator s-a ridicat de pe la jumătatea rîndului al treilea din Sala Mare (!!!imaginați-vă momentul!!!), și-a traversat printre picioarele celorlalți spectatori, tacticos dar cu aplomb și cu semnificație. N-a trîntit și ușa, a provocat doar o ușoară rumoare, într-o sală umplută la refuz cu public festivalier, inclusiv actorime, criticime etc. Firește, la final s-a aplaudat frenetic, cu urale la adresa marilor actrițe care jucau în atît de stupida, aproape grotesca piesă (Mariana Miheuț, Leopoldina Bălănuță, Ileana Stana Ionescu), din care maestrul Cojar făcuse un soi de poem politico-liric, cu vagi note de Cenaclu Flacăra (cred că muzica era a lui

Mircea Baniciu, care-și reciclase niște cîntece mai vechi). La ieșire, un prieten critic îmi șoptește: „Brav bărbat ăla de-a plecat!” Evident, nici o urmă din această remarcă de foaier n-a apărut în revista în care scria. Și nici în celelalte, suficiente, cronici pe care le-am citit, mai toate centrate pe performanțele actrițelor.

Și cîte astfel de situații, din ce în ce mai incredibile, nu întîlnim la fiecare pas, și în București și oriunde în țară! Ele sunt cu atît mai uimitoare cu cît, în fond, ne oferă un spectacol de falsă omogenitate a reacției, de pseudo-empatie, care roade malign la rădăcina actului teatral în ansamblul său, și a practicii culturale (de ceremonie socială constituită) în însăși îndreptățirea sa fundamentală. Fiindcă, în cele din urmă, o practică culturală falsificată e menită dispariției, cot la cot cu falsificatorii ei, artiști și public de-o potrivă.

Patrice Pavis atrăgea atenția⁸ asupra rolului central al spectatorului în activarea relație comunicatională în raport cu structurarea codurilor de construcție ale spectacolului. El demonstra că producția (altfel spus spectacolul luat ca operă) și receptarea ei formează un ciclu hermeneutic, fiecare presupunînd-o pe cealaltă, degajîndu-și una alteia, deschis, modelările formale și direcțiile de semnificație. Altfel spus, devenind împreună. La rîndul său, Marco de Marinis vorbea despre două tipuri esențiale, actualizate într-o inefabilă combinatorie, de „dramaturgii ale spectatorului”: unul pasiv, în care acesta este subsumat ca țintă fixă ansamblului de autori ai reprezentației teatrale (altfel spus, între echipa de producători și public există o relație fixă de tip cerere și ofertă, fiecare știind precis ce i se cere și ce i se oferă, ca într-un contract de utilizare). Și unul activ, în

⁸ Patrice Pavis, „La Réception du texte dramatique et spectaculaire”, în *Versus*, nr. 41, 1985, p. 69-94

care „percepția, interpretarea, evaluarea estetică, memorizarea, răspunsul emoțional și intelectual” sunt permanent provocate, stimulate și lărgite, spectacolul însuși încărcându-se energetic și silistic de pe urma acestui schimb⁹.

Atunci, în anii '80, nici Pavis nici De Marinis nu aveau încă cum să prevadă nici „închiderea ciclului hermeneutic” (spre mortal ar zice Brook), nici, cu atât mai puțin, o a treia „dramaturgie a spectatorului”, cea captivă. Spectatorul captiv este combinația perfect echilibrată dintre **instalarea reacției de receptare într-un inventar hermeneutic**, aparent activ, **al clișeului cultural** (neapărat „haute couture”, oricât de fantasmagorice ar fi asociațiile și imaginile metaforă) și **pasivitatea absolută în raport cu plictiseala generată de absența oricărei provocări la nivel emoțional-intelectiv**. Spectatorul captiv este cel care „știe ceea ce vrea să afle” și „află ceea ce deja știe”, auto-excitându-se numai în raport cu jocurile recunoaștere, în defavoarea oricărei cunoașteri reale. Care, în artele spectacolului, nu poate fi decât emoțional-intelectivă, nu și invers. Altminteri am reacționa orgasmatic la simpla citire sau recitare a filozofilor clasici ori contemporani.

Spectatorul captiv nu trăiește numai în România, el e universal. Se hrănește din simularea plăcerii și refuză pînă și adierea ei pe celălalt trotuar, așa cum călugărul medieval era dator să-și refuze și să-și pedepsească visele erotice, ca pe iminența păcatului cu gîndul. Spectatorul captiv caută mituri acolo unde vede o simplă mască, pune în orice gogomănie imaginea unui déjà vu, și inventează relații între ele. Fiindcă spectatorul captiv e snob, nu recunoaște că a venit la spectacol ca să cauționeze (cu entuziasmul lui fabricat dinainte de a pătrunde pe ușa masivă a

teatrului) un regizor sau unui actor care funcționează drept locomotivă în mica industrie a box-office-ului de turism cultural. El vrea atingerea, fie ea și la zece metri distanța, a „marii arte”, indiferent dacă produsul oferit înseamnă ceva sau nu, vrea ceva sau nu, sau propune ceva sau nu. Vrea, de fapt, un BRAND. Spectatorul captiv își poartă captivitatea ca pe o decorație, la butonieră, iar libertatea îi e, și la teatru ca și-n viață, o povară incalificabilă. Fiindcă, spectatorul captiv nu e cult (nu are, adică, o cultură a funcțiilor și procedurilor proprii libertății, în raport cu care arta e un vehicul principal), el e cultural. Tot astfel cum anume doamne care tac vast și expresiv, „tocmai la pont”, în cluburile boeme, reușesc să pare culte cînd sunt, de fapt, doar diletant culturale.

Să nu-l demonizăm! Spectatorul captiv e și produs și producător; relația e una, așa cum semiotica și pragmatica au demonstrat-o de decenii, de strictă reciprocitate. Instituția teatrală trebuie să trăiască și ea. Pentru a trăi, de la buget, are nevoie, în măsuri aproape egale, de artiști care să producă, și de spectatori care să cumpere bilet. Măcar de formă. În condițiile în care un spectator dă, încă, un preț pe bilet egal cu două pachete de țigări, orice regulă economică iese din joc. Bani de la spectator nu pot produce teatru într-un ritm minim compensabil. În schimb, un regizor importat de la București, Pitești sau Copenhaga e cu atât mai valoros cu cît în mentalul colectiv va fi fost excitat neuronul unui ipotetic succes de casă sau de critică. Cum spectatorul nu-l poate plăti din biletele vîndute, la mijloc intră statul, adică contribuabilul. Prețul cu care va fi contractat regizorul va fi, îndeobște, cu atât mai mare cu cît neuronul spectatorului captiv va fi mai lesne excitabil, iar statul finanțator mai lesne mîndru de „implicația sa culturală” în

⁹ Marco De Marinis, „Dramaturgy od the Spectator”, în *The Drama Review*, 31.2, 1987, pag. 101

BRAND. De aici și extraordinara afacere: în România de azi, instituția teatrală (publică, adică de STAT) este sifonată cu aceleași mijloace cu care, mutatis mutandis, erau sifonate combinatele siderurgice deunăzi. Un mare festival de teatru sau de muzică consumă cât bugetul unui județ pe un an, fără să aibă decît rar producții proprii (și acelea alese pe brandul captiv); dar a aduna a mia parte din acești bani pentru o comisionare de piesă (cine-a mai văzut?!), o publicare de volum, ori o producție independentă de teatru e aproape o imposibilitate.

Spectatorul captiv și artistul captiv al propriului model estetic, direcționat către conservarea propriului status, formează, așa cum zicea Pavis, un ciclu hermeneutic: numai că nu unul deschis, ci unul evident închis. Domnul Ionescu, ori Marinescu, sau doamna Grigorescu, ori Petrescu își conservă statusul de „culturali”, acceptînd faptul că, din salariul lor de bugetari de 1.000 de lei, o părticică prin bilet, o alta prin impozite, se duce la marele regizor Z sau Y. Părticica, de regulă, se ridică la minim 5.000, maxim 25.000 de Euro. E ceva ciudat aici? Nimic. Orice plăcere se plătește, pînă și una simulată. De aceea spectatorul captiv nu e niciodată nici emoționat, nici contrariat, în schimb e totdeauna mulțumit și de sine, și de spectacol.

Nu e adevărat? Ba da, dar cine ar îndrăzni să-și pună public vreo întrebare despre ingineria financiară a producției teatrale oficiale? Instituția teatrală (publică) se dă peste cap, aleargă de nebună după sponsorizări din care, în România banală, urbană, dar dornică de teatru adevărat, s-ar face cinci spectacole. Fiindcă instituția teatrală nu lucrează nici după legile pieței, care sunt dușmane artei, dar nici după cele ale generoasei inițiative de implicație, care presupun, alături de arta implicită, voluntariat, experimentalism real și

generozitate. Deci risc¹⁰. Instituția teatrală e la rîndul ei captivă: captivă a mentalităților vetuste, captivă a legislației structural pașoptiste, captivă a presiunilor publicului captiv, captivă a criticii encomiastice și turismului teatral.

A merge la teatru ar trebui să fie o bucurie exercitată în libertate. Tot așa de bine cum a fluiera la teatru, măcar din cînd în cînd, ar trebui să fie nu o mitocănie, ci un semnal consistent că libertatea de a te bucura îți e drastic încălcată. Ar fi catastrofic să punem pe umerii solitarului spectator care a huiduit o dată (fie el și o persoană publică) toată încărcătura răzbunătoare pe care am acumulat-o în ani. Mai degrabă ar trebui să ne trezim și să scuturăm lanțurile captivității, în mod sistematic. Nu neapărat huiduind. Plecînd cu aplomb atunci cînd nu mai e nimic de sperat de la spectacolul cu pricina, sau refuzînd să aplaudăm. Înțelegînd ce ni se întîmplă și refuzîndu-ne captivitatea.

MIRUNA RUNCAN

¹⁰Aflu dintr-o carte recentă dedicată avangardei americane din anii '60, cea cunoscută sub numele de off-off-Broadway (Stephen J. Bottoms, *Playing Underground*, The University Of Michigan Press, Ann Arbor, 2006), că enorma problemă care a dus la disoluția mișcării alternative teatrale din New York a fost presiunea sindicatelor de a se vinde bilete și de a se semna contracte colective minimale cu actorii și regizorii. Altfel spus, normalitatea din mainstream a ucis avangarda. Oare cititorul-spectatorul român și-a imaginat vreodată că marile spectacole despre care a citit sau auzit din cărți, ca *Paradise Now*, originalul lui *Hair* ori chiar *Trilogia antică*... nu au avut încasări, nici drepturi de autor? Nu vreau să spun, se înțelege, că asta ar fi fost vreo fericire...

The Fictionalized Body in Cinema

ABSTRACT. Fascinating figure in the world of theatre and film as well, Bob Fosse puts his life on screen in his semi-autobiographical film *All that Jazz*, in an attempt to make amends for his life. This essay attempts to deconstruct the elements of the movie that hold a direct, personal connection with Fosse's real life; and to analyze the connection being created between Joe (as Fosse's alter-ego) and the audiences, through a phenomenological understanding of this connection.

One of the jokes on the DVD audio documentary of the movie *All that Jazz*, as told by Roy Scheider, reveals that Bob Fosse's friends were very upset about this movie. And that wasn't because it was badly received, or because it held no real connection with Bob Fosse's life, but exactly because it represented too much and too accurately his life. We can just presume that they based these opinions on the not-so-flattering description that Bob Fosse created for his fictional self, the character of Joe.

One of the main focuses of the movie is the arch taken by a body on its journey towards sickness and ultimately death, and we follow this journey; but what is more interesting in that case are the reactions awoken inside the spectators, the phenomenological response that the audience's bodies recreate the happenings on screen.

Staging the movie: an introduction into the content of *All that Jazz*

This is the semi-autobiographical story of a choreographer/director, completely obsessed with his work and with an unhealthy appetite for drinking, smoking and women. Based on Bob Fosse's real life, the movie traces his struggle in putting together the Broadway show, *Pippin*, while at the same time editing his movie *Lenny*, and trying to keep his personal life into one piece.

The movie has been compared to Federico Fellini's *8 1/2*, due to its autobiographical approach and to the combination between reality and fantasy, used by both directors to portray the communication between their real lives and their fantastical, imaginary worlds. More than this, both movies show the insides of the creative experience (whether it is theater or filmmaking).

The narrative starts out with the daily routine of Joe Gideon (Roy Scheider), which comprises of Vivaldi, Visine, Dexedrine, a cigarette, a shower, Alka Setzer. This sequence that appears repeatedly splits the movie into separate parts—and as the facial expressions of Joe decay from an image of optimism and joy into the face of a sick man—it documents the slow decay of this man's health and ultimately his approaching death.

Than see Joe Gideon trying to select the dancers for his next Broadway show, under the scrutiny of the producers', his ex-wife Audrey (played by Leland Palmer) and his pre-adolescent daughter Michelle (played by Erzsebeth Foldi). We get a chance to see his relationship with the women in his life from the very beginning of the movie: he makes an escape from spending time with his daughter, by claiming that he has to work on the film, he dismisses Kate, his girlfriend (played by Ann Reinking—Bob Fosse's real girlfriend), by not paying any attention to what she is saying and wiggles out of his work on the film by claiming to have to work on the Broadway show—all this just so he could spend the night with one of the dancers of the show.

All that being said, the only one with whom Joe can talk about his work is Audrey, his ex-wife, and in some way his

equal (though not completely) when it comes about the play; it is with her that he confides when he has the creative block, and it is her opinion that he seeks. The fact that there is a great understanding between them regarding their artistic views, is plainly shown in two key moments in the movie: when the songwriter is playing for the first time the central tune of the show (*Take off with us*), and after Joe has presented his choreography for the numbers, and is getting the feed back from the producers and from Audrey. In the first case we see a secret talk between them, a creative way of using the gaze to express something which they don't want the producers and the other people to hear, and we can sense from this exchange that they are sitting on the same line, and they are not in league with the producers. In the second situation, the producers are displeased with the choreography, though they don't tell him this into his face ("I don't want to hurt his feelings"—one of the producers says), but when he goes to Audrey, she tells him, with tears in her eyes: "I think it's the best work you've ever done, you son of a bitch!"

Joe is insured by the show's producers for one million dollars, in case he is to die before the show will start running. When he gets sick and ends up in hospital the possibility of them losing a lot of money on the show occurs, the producers meet with representatives of the insurance company and discuss their options. In a sequence that combines images of Joe's chest being ripped open with images of the producers sitting at a table, talking about money, and realize that the only way that they would turn a profit would be if Joe would die, we come to realize that the ideal situation for the financial backers would be a really inhuman wish, that is of Joe dying on the operation table.

During the first reading of the script, Joe's body seems to reject any sound that comes from the outside (everything around him is mute), and the audience sharing the same perspective as Joe (as he is the central character in the story) also loses any sound perception relating to anything outside Joe's body. Audrey reads one of her lines which produce laughter for all the people in the room, except for Joe and herself. Suddenly the noise is cut out and we see a close up of Joe's right hand with the fingers tapping on the table next to a Camel pack of cigarettes, and a matchbox; all we hear is Joe's fingers hitting the table. The shot changes and we can see the other people in the room laughing, but we hear only the sound of feet walking, and as the shot gets wider we see that Joe has stood up from the table and moved away (we can still see the whole table behind him, reading the script and reacting, but we can't hear anything coming from them) towards a metallic structure which he touches and starts to scratch with his fingers. The scene goes on with different close-up images of people around the room, but our ears can only hear Joe's footsteps as he comes back to his chair, the sound of him extinguishing a cigarette, his chair as it is drawn back on the floor, the sound of a new cigarette being hit on the table before it assumes its rightful position in Joe's mouth, the sound of a match scampering after being lit, and all through this Joe's breathing getting heavier and heavier. Somewhere between these lines a sound comes to us, barely perceptible, but there none the same, a sound that doesn't come from Joe, but which has a meaning to his life: the sound of a clock ticking—a sign of the fact that his time is coming to an end. And indeed after this scene Joe is taken to the hospital with a serious attack of angina.

All through the movie there are

certain moments in which he is in his 'fantasy world', a world in which he already flirts with the angel of death, Angelique (played by Jessica Lange). And actually in the third part of the movie (from the moment he is taken to the hospital) the fantasy world wins a central stage position, becoming an equal representation as is his real life and body. After his heart surgery, the hallucinations become so powerful that there is a separation happening within Joe: there is the hospital bed-bound Joe that cannot talk and move, and there is the fantasy world Joe, who is directing (but at the same time trying to take direction from the sick Joe) some musical numbers.

All that Jazz: reality and fantasy combined

The main character, Joe Gideon, the Bob Fosse alter-ego, even though spends his entire life surrounded by women and with a very high interest in the female sex; he seems to be a very lonely character in a classical narrative sense. According to Patricia Mellencamp the classical musical genre holds the dominance of the heterosexual relation between a man and a woman, respecting in full the forms of patriarchal society. This coda is revealed to us by the central framing of the main couple, done through camera movement, the higher ground of the main character(s) and the recreation of a theatre related experience by the inclusion of an audience.¹¹ Whereas in *All that Jazz*, Joe doesn't end up in the end with the girl (not even in terms of his daughter Michelle), but rather than that it is in the arms of Death where he finds himself at the end of the movie. The movie both

breaks and respects this genre code: if it were to follow the traditional musical threads the movie would have ended with Joe in the arms of Kate, Audrey or any of his show dancers; but the movie points out from the beginning to the end that he is all alone (distanced from everyone in his life, by his workaholic way of living, and his nonchalant way of dealing with all the women in his life). Still finds a female companion in Angelique. It is interesting that Fosse choose to portray Death as a woman (a very different image from Death in Ingmar Bergman's *The Seventh Seal* for example), most probably in an attempt to demonstrate that women have brought the death to him. The relation between Joe and Angelique is a very peculiar one, for in a sense, their connection could be read as a husband and wife. Angelique has always a sort of white veil on her face (like a bride), and when Joe gets very sick and is taken into the hospital she takes this veil off and prepares herself for the moment in which she will give him the kiss, like a bride waiting to be kissed by her groom once the ceremony is finished. She tries to kiss him a couple of times during his stay in hospital, but each time he manages to escape this deathly kiss, by postponing it to a later time, and she accepts this delay because she knows that in the end she will get her prize of taking him into her arms.

As noted before, *All that Jazz* combines images taken from the real life of Bob Fosse with virtual, fantastical elements of the character. Joe is re-living images, stages of his life, very much like in a confessional, or on a psychiatrist consultation—with Angelique playing the role of the priest/psychiatrist. In these scenes there is almost a literal application to the saying "Flirting with Death", as Joe can not stop his charming attitudes around women, and tries to win her affections, though both know that

¹¹ Patricia Mellencamp, "Spectacle and Spectator. Looking through the American Musical Comedy". *Explorations in Film Theory. Selected Essays from Cine-Tracts*, Edited by Ron Burnett, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, [1991], p. 5.

she's not going to fall for his lines. Patricia Mellencamp notes an interesting contradiction happening between the musical as filmic object and the spectators that experience the movies—in the fact that the elements that should produce the lowest level of lack-of-reality awareness, are working exactly as fantasy alarms.

“Ironically, then, the moments of greatest fantasy and potentially greatest identification would coincide in musicals with the moments of maximum spectator alertness”¹².

This seems to be a very valid statement, in the fact that the spectator is immersing his whole existence into the happenings on the screen when he/she watches a movie; but the moments that have the highest degree of fantasy in musicals (usually, but not an all around rule, in the musical numbers) are the ones that seem to put a stop to the impression of reality of the film, breaking the illusion of the cinema and the projection, by pointing out the spectator's bounded body in a chair in a darkened room, as opposed to the free dancing-singing body on screen.

In the movie theory there is a cyclical form generally attached to the idea of musical—usually this genre starts and ends with a performance (most of the time on stage) by the main characters, as observed by Patricia Mellencamp in her article. She also points out the “four interacting codes” that define the relation between spaces for the spectators:

- the performer is centrally framed by the camera;
- the performer's movement is followed through camera movement and editing, and in musical films it follows the rhythm of the music;

- the performer is seen in an elevated height (on a stage or a higher ground);
- existence of an audience within the shot.¹³

This description of the musical genre could be easily applied to this movie, but a slight difference must be made aware. The movie does have a cyclical form, in the fact that it starts (almost) and it ends (almost) with a stage representation. The difference between this representation and Patricia's Mellencamp description is that in the case of the first performance (the audition for the Broadway show), Joe is not the central character for the dance routine. The camera moves back from Joe's back to reveal his whole body sitting hunkers, and then moves in an even larger frame and we see that the stage is full with dancers. We get a sense, from this moment that our main focus as spectators will be Joe's story, not only because we see him in a position of authority—he's the one choosing the dancers, but we also see him in a position of isolation—he is separated by everyone around him by his work, and no one can really reach out to him, not even his daughter, Michelle. On the other hand, though, the final number, Bye, Bye Life, is the only time when Joe takes central stage and in his own way takes his bow to the ones around him—the people in the audience are all people that we have seen through out his life (including a teenage version of himself)—before he glides on towards Angelique knowing that he can't stop the kiss of death.

The narrative changes towards the end from being a movie about the difficulties and troubles of staging a show, to Joe becoming the Ground Zero element. We need to go (as spectators) through the whole story and structure in order to reach this point with the central character; by doing this we receive a

¹² Ibidem, p.9.

¹³ Ibidem, p. 8.

passport into his life, we realize that everything else becomes just supporting environment, and also (in a slightly melodramatic way) it helps us identify better with this flawed character.

What you saw in that movie or how audiences identify with movies?

The position of identification of the spectator with the film is a subject that has troubled the minds of film theorists. Mary Ann Doane said in one of her articles:

“Identification as a mechanism is conceptualized as reducing the gap between film and spectator, masking the absence upon which the cinematic representation is founded. Image and sound, reconfirming each other’s depth, proffer to the viewer a lived space inhabited by bodies similar to his or her own”¹⁴.

Also it must be made clear, that the identification of the spectator in cinema, as noted by Mary Ann Doane, is done with the body of the character on screen which becomes the “perceptual lure for and the anchor of identification”¹⁵. Although at the same time Doane notes that the real identification of the spectator happens through the intermediation of the star—which gives the spectator the possibility to create a super-person with which to identify. The trouble between this description of identification and the example of the movie is the presence of a star, with which the spectators could be able to identify with. According to Roy Scheider’s audio commentary on the DVD, the film producers were a bit unsure about his casting as Joe, they saw him to be unfit for the role, because of his previous filmography (as Scheider put it: “not the guy from *Jaws!*”). But particularly

this lack of star material (especially in relation to musical films) that makes the movie work better; due to the fact that Fosse is putting (almost entirely) his life on the screen, it takes someone who hasn’t been on the same beaten path in the field to make it all believable.

The question of spectator’s identification is discussed by both Laura Mulvey and Mary Ann Doane, and they both share a common belief regarding this issue: in the fact that the audience is losing itself in the movie, but at the same time is aware of the differences between the body of the spectator and the body on the screen. According to Mulvey the spectator both recognizes himself on screen (by projecting his image to the body of the protagonist), and misrecognizes himself (by realizing that the image on screen is an ideal ego, an improved version of him or herself)¹⁶.

By using the Lacanian psychoanalysis and the mirror schema, Doane is discussing the form of identification of the spectator with what is represented for him on the screen. Commenting on Christian Metz application of the mirror schema for the cinema experience, which is almost completely similar, Doane notes however that there is something that is different in these two experiences: the spectator can find identification with any object or subject on the screen, except with his very own body—which can not be reflected on the cinema screen, as it is reflected in a mirror¹⁷. In a literal sense, we see mirrors all around in the movie—a condition of the choreography. In putting together dance shows the mirror is used to underline the mistakes that might not be

¹⁴ Mary Ann Doane, “Misrecognition and Identity”. *Explorations in Film Theory. Selected Essays from Cine-Tracts*, Edited by Ron Burnett, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, [1991], p. 15.

¹⁵ *Ibidem*, p. 16.

¹⁶ Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”. *Film Theory: Body, Senses and the Moving Image*, Reader University of Amsterdam, MA Film Studies, September-October 2007, p. 108.

¹⁷ *Ibidem*, p.18.

visible for the dancers, and to give a true image of the dance routines by reflecting things as they are in reality, and not a perfect image as projected in the dancer's minds. But in the movie it is a means to link and bring together the spectator and the performers on screen. Whereas the mirror is still a reminder of the fact that the spectator's own body is the only thing that is impossible to find reflected on the screen, it also works as an intermediate between what the body on the screen can do, and the body in the cinema chair cannot.

Feminist film theory and who wins in *All that Jazz*: the male or the female?

The difference between the male and the female spectators' gaze bridges a gap in the perception of the identification process with the images on screen. According to the feminist film theory the position of the woman as body spectator is diminished by her difference in comparison with the male as body spectator. Doane is noting this difference, by pointing out that it is only the male gaze that can really identify with the mirror image, whereas the woman is never seen as a spectator in the proper sense of the word, because of her lack, and because "she has no autonomous symbolic representation"—her body is seen as a castrating image, due to the female lack of a penis¹⁸.

"Identification on the part of women could take place only via a complicated process of transference. The woman could either betray her sex and identify with the masculine point of view, or, in a state of accepted passivity, she could be masochistic/narcissistic and identify with the object of the masculine representation"¹⁹.

Most of the women in the film seem to be objectified by Joe's rendition of them as sexual objects, but then again, Joe turns from a position of power, as the bearer of the gaze, in a position of submission under Angelique's scrutiny. So the question is: is the gaze of the spectator exclusively a male one? And if it is how can it cope with the loss of Joe's power? Because it is easier for women to accept a position of the male gaze, that it would be for a man to accept the fictional castration of the male lead. Or it is perhaps that the character of Angelique is seen as a-sexual (because of her lack of interest in the others, male or female, as sexual objects) that it would be easier for male audiences not to be disturbed and find the pleasure of viewing her taking control?

One of the described ways of pleasure viewing (in Mulvey's article) is scopophilia—which stands for the pleasure in looking, but also the pleasure of being looked at. Mulvey goes even further and claims that there is a narcissistic scopophilia created by the film as a form, in the fact that mainstream film offers the images of the human body, encouraging, thus, the fascination of the spectator for the body on screen (which both resembles and differs from the image of the body of the spectator itself)²⁰.

Mulvey separates the pleasure of looking in cinema, based on the gender difference into the active (which is the male gaze) and passive (the female) or otherwise the gaze is distinguished between to look (active gaze) and to-be-looked-at-ness (passive gaze). Because of this separation between the sexes, Mulvey argues that the movie is constructed around the man as a representation of power and as the

¹⁸ Mary Ann Doane, *Idem*, p.22.

¹⁹ Mary Ann Doane, quoting Luce Irigaray, *Idem*, p.22

²⁰ *Ibidem*, p. 108.

representative of the spectator's gaze²¹. If we were to consider this argument to be correct in all and every situation in cinema, then the object of the gaze in *All that Jazz* would not be any of the women in film—not even the female dancers—but Joe, who is actually the container of the gaze, both from inside the movie and from the outside. And also Joe is the bearer of the passive gaze (to-be looked-at-ness) whereas the active gaze is Angelique. This happens because Joe is (virtually) castrated by her gaze, and by her masculine presence. It is this angel of death that holds in her hands the whole understanding of his life: he can't cheat her or sweet talk her, like he does with any of the other women. He knows that he can't dissimulate in front of her and that any fault that he might have would not be judged by her. It is this power of knowledge that she holds over him (including in opening his eyes to some of the facts in his life) that gives her a higher ground in their relationship and really gives her the pants in the movie.

The body and our senses: feeling in cinema

The phenomenological perspective on cinema, presented by Vivian Sobchack, comes to describe the physical relationship between the body on screen and the body of the spectator. It is through and with our whole bodies that we feel a film (not only with our eyes), but Sobchack is making a distinction between the "body object (the body that we have)" and the "lived body (the body that we are)"²². Now, this dichotomy of the body can be applied to Joe's

character, and it could be considered that his body object is his real-life, tired, sick, overused body, whereas the lived body would be his fantastical, healthy and problem-free body. But a much better connection can be made in relation to the body of the spectator. For the spectator is a body object, bound in the seat of the cinema; but it also has a lived body, an ideal body, which is a super-body—the body on the screen.

There is a two-fold connection created between the movie (and Joe's body) and the spectators, in which there is an exchange of positions. Twinkling with the descriptions used by Tarja Laine in her article about Eija-Liisa Ahtila's movie *The House*²³, for the theory of displacement and the relationship between the inside and the outside, we can draw a figure of our journey as spectators in relation to Joe's body in *All that Jazz*. There are two crucial moments for this relationship: one of them is when he is presenting the dance routines for the show to the producers and the other when he is in by-pass surgery. In the first case, he is expelling visual information from within his body to the outside. Right before the dance routine starts Joe rushes into a toilet booth and throws up (because of nervous jitters), and this is a practical translation of him expelling things from inside his body and sending it into the world. In the following sequence we see the dancers perform two musical numbers: *Take off with us* and *Air-otica*; out of which the first is a very clean, nice, typical Bob Fosse choreography (with body movements choreographed to match the rhythm of

²¹ Ibidem, p. 109-110.

²² Vivian Sobchack, "Beating the Meat/Surviving the text, or How to Get Out of the Century Alive". *Film Theory: Body, Senses and the Moving Image*, Reader, University of Amsterdam, Film Studies, September-October 2007, p. 171.

²³ Tarja Laine, *Eija-Liisa Ahtila's Affective Images in The House*, on Blackboard, University of Amsterdam, Film Studies, course: Film Theory: Body, Senses and the Moving Image, September-October 2007, p.4-6.

the music), whereas the second number is a much more apparently chaotic dancing number, but also one that focuses mainly on the sexual representation of the body. Between the numbers we get to see the dancers taking their clothes off, marking the difference between the two numbers, but at the same time acknowledging the fact that this underway striptease is catching the gaze of the audience (especially the male one) in a scopophilic manner. This particular number (*Air-otica*) proposes images of heterosexual, homosexual nature, of group sex, and it can be seen as a breach into the code of morals imposed by the classical musical genre. But only if this genre wouldn't have already been a sexualized cinema from the very beginning, due to the presence of the show-girls on stage wearing short dresses that practically invited the scopophilic gaze of the male audience. *Air-otica* is a musical number which creates the strong feeling of a voyeuristic insight into the spectator. In the second case—the heart surgery—the gaze of the spectator (which coincides here with the gaze of the camera, and not of one of the characters) goes from outside Joe's body, literally, into his body. The phenomenological experience is so powerful in this scene, in which Joe's chest is ripped open that we can almost feel the knife slicing our own skin and breaking into our body.

There are many presentations and different expositions for the metaphor of the body in *All that Jazz*, but ultimately it is with Joe as central character that the audiences identify with. And this identification is not a classical one, for Joe is neither the image of the classical musical hero, nor the all around sympathy inspiring character. His shortcomings, the excessive use of

alcohol, women and cigarettes, are probably not the most fascinating characteristics that you could find in a movie. But these defects become part of him to such a degree that they can not be seen as separate entities anymore, and they become part of our fascination for him. He is particularly abusive in the use of cigarettes—which he uses so often that they become an integral part of his body. There is hardly any scene in the movie in which he doesn't have a lighted cigarette into his mouth; that includes a scene in the shower, where Joe realizes that he had a cigarette in his mouth which has been soaked wet.

If we were to take the literal or metaphorical meanings of the word body, there are quite a few that could find a representation into this movie. The most common use of the word body is in explaining the physical human entity; but it could also mean a dead person (Joe at the end of the movie), or a group (the dancers, the producers), or the dancer's bodysuits; body language (Joe portrayal of his decayed state of health in the mirror scenes); body odour, etc. I would like to stop and discuss briefly the last definition, that of body odour. Because if we were to consider Vivian Sobchack's description of the lived body, and her statement that we see movies not only through our eyes, but with our whole bodies and using all of our senses, this definition of body odour might create some problems. The obvious reason being of course the fact that our sense of smell is negated access into the movie; due to the fact that there isn't any way in which the cinematic apparatus can transfer odours in the same way that it transfers images and sounds, a gap might be created between the film and the spectator. This argument breaks into the statement that the filmic experience

should be an experience lived through our whole bodies. But even if the sense of smell is not properly enticed, the images presented on screen that would suggest a certain smell could create transition of information to the brain that would then extract memories of that smell and thus create a ‘virtual’ phenomenological experience. We see in *All that Jazz* moments in which the dancers are really sweaty, and even if we don’t smell that sweat (hopefully we won’t have sat next to a sweaty person in the cinema), we have the memory of the smell and feel of the sweat from our own bodies, and thus we can recall those feelings and complete the “lived body” experience.

Conclusion

We, as spectators are transported through the life and ‘virtual’ death of one man, trying to find peace with his life. We see Joe’s surgery, the way in which his chest and ribcage is opened to our eyes. Now, this has a practical insight because we experience the sight the images of human entrails, but it also has a metaphorical connection, in the fact that this opened up chest is symbolic to the whole movie and his openness towards the audience in relation to his life. His non-abashed way of dealing with his style of living, and the honesty with which he portrayed the less glamorous elements of his personality may have enraged some of his friends, but it is certain that it has endeared a consistent part of the audiences.

BIBLIOGRAPHY

1. Doane, Mary Ann, “Misrecognition and Identity”. *Explorations in Film Theory*. Selected essays from *Ciné-Tracts*, Edited by Ron Burnett, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, [1991];
2. Laine, Tarja, Eija-Liisa Ahtila’s

Affective Images in The House, on Blackboard, University of Amsterdam, Film Studies course: *Film Theory: Body, Senses and the Moving Images*, September-October, 2007;

3. Melencamp, Patricia, “Spectacle and Spectator. Looking through the American Musical Comedy”. *Explorations in Film Theory*. Selected essays from *Ciné-Tracts*, Edited by Ron Burnett, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, [1991];
4. Mulvey, Laura, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”. *Film Theory:Body, Senses and the Moving Image*, Reader, University of Amsterdam, MA Film Studies, September-October 2007;
5. Sobchack, Vivian, “Beating the meat/ Surviving the text, or How to Get Out of the Century Alive”, *Film Theory: Body, Senses and the Moving Image*, Reader, University of Amsterdam, MA Film Studies, September-October 2007.

For information about the cast:

<http://www.imdb.com/title/tt0078754/>

For additional information

All that Jazz, DVD, directed by Bob Fosse, Distributed by 20 Century Fox

RALUCA IACOB

A felügyelt világ Georges Banu: A felügyelt színpad²⁴

Georges Banunak *A felügyelt színpad* című, a Koinónia kiadónál most megjelent könyve a színházat a felügyelet aspektusából tárgyalja. A szent felügyelet és a profán felügyelet elemzése után a felügyeleti berendezést, majd a felügyeletet a megfigyelés és a voyeurizmus függvényében veszi szemügyre, továbbá a felügyelettípusokat vizsgálja. Ezt követően olyan műveket boncolgat, amelyekben a felügyelet hangsúlyos pozíciót foglal el. A szöveg később áttér a felügyelet „szemszögéből” a színház gyakorlati tanulmányozására, és végül a művet Gilles Deleuze az „ellenőrzés” aktusáról vallott fejtegetéseinek tárgyalásával zárja.

Banu a felügyelet vizsgálatát a felügyelet őrzéshez, ügyeléshez viszonyításával kezdi. Az őrzés kapcsán a jóakarát és a normalitás tényét emeli ki, az ügyelésnél pedig az emberi megjelenését. A felügyelet szerinte „átlépi” az emberi határt, így nem is lesz nehéz a teoretikus számára a felügyeletet a szenthez kötni. Banu a profán felügyeletet a szent felügyelet utánzataként fogja fel. A szent felügyelet példázza magának a felügyeletnek a lényegét, amelyet majd profanizálni lehet. („A felügyelet a szentséggel egylényegű: Isten, az istenek mindent látnak, és az emberek kizárólag a felső hatalom ellenőrzése alatt cselekednek, sürgölődnek, jönnek-mennek.”²⁵) Ennek a szent felügyeletnek a profán másolata a mindent-látást, a minden-információ-begyűjtést tartja a legfontosabbnak. A szerző az előbbinek a lehetséges módját a benthami Panopticon révén mutatja be, amelynek legfontosabb jellemzője, hogy a középén, egy toronyszerű

építményben elhelyezkedő felügyelő minden egyes egyént lát, és ezek az egyének nem tudják megmondani, hogy az az adott pillanatban éppen melyikőjüket nézi. Mivel a felügyelő tornyán lévő üvegezett felület be is lehet úgy fedni, hogy az csak a külvilág felé (a megfigyelték felé) képviseljen zárttságot, a megfigyelték számára a felügyelő láthatatlan marad.²⁶ Ezzel már a felügyelet egyik lényeges tulajdonsága teljesül: a látó láthatatlan maradhat.

Jöllehet a néző által gyakorolt felügyelet profán attribútumokban bővelkedik, Banu bevezet rá egy új felügyeletet, amely sem nem szent, sem nem profán, hanem „színházi jellegű”²⁷. A színház kontextusában tárgyalt felügyeletek sorra vétele előtt a szerző megpróbálja elkülöníteni a felügyeletet, a megfigyelést és a voyeurizmust. Talán ez a szövegrészlet tekinthető a kötet egyik legérdekfeszítőbbjének. A teoretikus itt árulja el, hogy a felügyelet rendszerint valamiféle hatalommal szembenire való válaszaként jön létre, és hogy a Hatalom a felügyelet segítségével tud információhoz jutni a vele szembenállóról, vagy legalábbis a róla tudomást nem vevőről. A megfigyelésre a felügyelettel ellentétben a semlegesség jellemző, míg a voyeurizmusra az erotikus vágy. Ez utóbbit nem lehet teljes egészében elválasztani a felügyelettől, majd később ismételten meg is jelenik a felügyelettel való kapcsolatában.

A szerző a felügyelet mibenlétének pontosítása után már áttérhet a típusok ismertetésére. Mindet

²⁴ Banu, Georges: *A felügyelt színpad*. Kolozsvár, Koinónia, 2007.

²⁵ Banu: i. m. 16.

²⁶ A kép a benthami Panopticonról a következő oldalon található: http://architectures.danlockton.co.uk/?page_id=4 [2007. december 3.]

²⁷ Banu: i. m. 22.

drámákkal világítja meg. A célzottan olyan Shakespeare-darabokkal illusztrálja, amelyekben egy fiatal lány álruhába bújva híreket gyűjt be; a közeli felügyeletet Goldoni *Chioggiai csetepaté*-drámájának egyik előadásán, illetve Alexandru Kirițescu *Szarkafészek* című művén keresztül elemzi. Ez utóbbi felügyelettípusra a szerepek cseréje jellemző. A felügyelő és a felügyelt szerep váltakozhat, „mindenki felváltva láthat és válhat láthatóvá”²⁸. Banu e két felügyeletfajtát követően végül rátér a könyv ezen részében elemzett utolsó típusra, a tüntető felügyeletre, amelynek meghatározó jegye, hogy a felügyeltnek tudnia a felügyeletről. A teoretikus erre a legjobb példát egy prózai műben találja, George Orwell 1984-ében, ám emellett egy drámát szintén felmutat, Gabriel Arout *Igen*-jét.

A drámák színpadi megvalósulásai beleütköznek a felügyelet ábrázolhatóságának problematikájába, azaz abba, hogy a felügyelő–felügyelt kettős mind a két tagját láthatóvá kell-e tenni. (Érdekes, hogy a felügyelő látható létének eme kérdését Banu majd a rendező kapcsán veti ismételtelen fel. Ott majd a rendező mint a saját előadására felügyelő jelenik meg, illetve nem jelenik meg.) Ez a felügyelő–felügyelt viszony majd humoros formában tűnik fel a bulvárdarabokban, ahol a felügyelői szerepbe kényszerült (legtöbbször szerető) egy rejtkehelyről tarthatja szemmel a felügyeltet úgy, hogy az egyik felügyelt tud, a másik viszont nem a „rögtönzött felügyeletről”. Ez esetben a felügyeltnek száma minimum kettőre emelkedik. A felügyelő–felügyelt kettőshöz még hozzáadódik egy harmadik instancia, aki majd kiválogatja és értelmezi a szerzett információkat, amelyekért a felügyelet egész aktusa végbemegy. Banu a

harmadik instancia létét nem tudja továbbvinni a küszöb tárgyalásakor, hiszen ott már Genet *Szigorított börtöné*-nek vizsgálata kapcsán egy olyan felügyelőről beszél, aki az információkat értelmezi is. Nem véletlen a harmadik szereplő felvetése ebben a felügyeleti viszonylatban, hiszen maga a viszony hierarchiát feltételez, ugyanis mindig van, aki a felügyeletet megrendeli egy a hierarchiában általában lejjebb helyezkedő egyéntől, aki a felügyeletet vagy parancs miatt, vagy fizetség fejében teljesíti. A fizetség – a teoretikus rámutat erre – sok esetben elmarad, a felügyelőt pedig a fizetés előtt még eltüntetik; a felügyelő túl sokat tud, az információt másnak is eladhatja, illetve információt vihet az eddigi megrendelőjéről.

A felügyelők az információt nem csak és kizárólag rendelés miatt szerezhetik be, hanem saját elhatározásukból is. Például akkor, amikor valakit meg akarnak téveszteni. Ekkor persze nem valódi információszállításról van szó, hanem szándékoltan hamis adat szolgáltatásáról. A felügyelő így becsapja áldozatát, majd annak a hamis adat miatti tettét figyelheti ki. Ezt a technikát alkalmazza Shakespeare a *Vízkeresztben*. A becsapás – amelynek végső kimenetelét azonban előre nem lehet látni – negatív következményeket szintén eredményezhet. A helyettesítés és a színlelés igénybe vehető a csel során. A becsapásnak létezik egy másik fajtája Shakespeare-nél, amely a *Lear királyban* vehető észre. Ez esetben a felügyelő pozíciójában lévő nem számol azzal, hogy a felügyelet félrevezethet, így azt látja, amit az akar, hogy lásson, aki a felügyelő pozíciójába helyezte őt. A Lear királyban az apa ebből adódóan hitt a megrendezett felügyeletben.

Banu a felügyelők által elfoglalt teret a küszöbmetaforával érzékelteti. A küszöbök már többé nem védik a

²⁸ Ua. 38.

magánszférát, annak határait – ha ugyan léteznek még határai. A román teoretikus megállapítja: „a küszöb poétikai szempontból a köztes tér, a személyes és a közös közti átmenet”²⁹. Banu tehát itt ugyanazon jellemzőket említi, mint Arnold van Gennep az átmenetek jelenségének tárgyalásakor.³⁰ Van Gennep szerint létezik egy „köztes tér”, amelynek a semlegesség hangsúlyos attribútuma. Ez a semlegesség a román szerző szerint akkor szűnik meg, amikor a felügyelőre hatással van a felügyelt. A felügyelő lelepleződik, az áruha szétfoszlik. A felügyelő a felügyelethez kapcsolódó jelentést, írástevékenységet már nem tudja megfelelően ellátni.

A teoretikus, miután tanulmányozta a felügyelet típusait és a felügyelet során körvonalazódó jelenségeket, egyes darabokat alaposabban vizsgál a felügyelet eddig tárgyalt aspektusai felől. A fentiek nyomán elemzi a *Hamletet*, a *Tartuffeöt*, a *Nők iskoláját*, a *Britannicust*, a *vitát*, a *Hitelezőket*, a *Felis út, le is út*, a *Bernarda Alba házát*, *Az erkélyt* és a *Marat/Sade*-ot. Az elemzések mindegyike nagyon invenciózus, és mégis szem előtt tartja a felügyelet alaptulajdonságát, az információszerezés utáni vágyat a felügyeletet végrehajtó/végrehajtható oldal biztonságérzetének fenntartása és megerősítése céljából. Talán a Bernarda Alba háza révén megjelenő analízis a legnagyobb hatású.

A művek tanulmányozását követően Banu a gyakorlati eljárásokat vizsgálja. A cenzúrával kezdi. A szerkesztés nagyon jónak minősül, hiszen az előző egység utolsó fejezete és a rá következő egység első fejezete között

kapcsolat van. Az utolsó elemzett darab a Marat/Sade, amihez politikai aspektusokat figyelembe vevő tanulmányozás szükséges, ami meg is valósul. A politikai aspektus összeköti a Marat/Sade kapcsán feltűnő szöveget a cenzúráról írottal. Banu a színházhoz párosuló cenzúrák tárgyalása során az irodalmi szöveghez fűződő cenzúra vizsgálata mellett azon cenzúrákra tér ki, amelyek magát a színházi előadást érintik, vagyis említi, hogy a bemutatók előtt még a színházban megjelenhettek felügyelők azzal a céllal, hogy az előadást megnézzék a premier előtt, illetve a teoretikus szóba hozza, hogy olyan felügyelők szintén léteztek, akik a próbafolyamat különböző stádiumait figyelték meg. Banu nem felejt el a közönség soraiban már a nagyobb publikumhoz szóló előadásokon jelen lévő „hivatalos” felügyelőket sem.

A közönség tagjai túlnyomórészt nem a cenzúra mechanizmusához kötődnek. A színház lehetővé teszi a közönség számára az önfelügyeletet, hiszen a publikum egyik tagja felügyelheti a másikat akár a páholyban lévő tükör, akár a színházi látcső segítségével. Természetesen a közönség a színpadot ugyancsak felügyel(het)i. Az előadás megkezdése előtt nem szokatlan, hogy a játsszók és a rendező felügyeletet gyakorolnak a közönségen a függönyön lévő lyukon keresztül. Megismerkednek az aktuális publikummal. A közönség felügyelői közt lehet rendező-felügyelő, ugyanis jó néhány rendező szereti az összes előadását estéről estére megfigyelni. A rendezők felügyeletének tárgyalásakor Banu több rendezőtípusra is hoz példát: szerinte Ariane Mnouchkine állandó, segítő és minden egyes eseménysorhoz köthető felügyeletével prezentálja mind a „bűjkáló”, mind az „anyai” felügyeletet; Tadeusz Kantor a színpadon maradt, és

²⁹ Ua. 60.

³⁰ Gennep, Arnold van: *Les rites de passage: étude systématique* Paris, Librairie Critique, E. Nourry, 1909.

ezzel valami olyasféle felügyeletet gyakorolt, amely jelezte, hogy az előadás végig az ő uralma alatt volt; Peter Brookra a „diszkrét felügyelet” jellemző, amelyet vagy a közönség soraiból, vagy a folyosón ülve, vagy egy az öltözőben lévő hangszóró előtt tartózkodva visz véghez.

A szerző ezen felügyeleték mellett kitér még az egy-egy előadáson a színpadtechnika által ábrázolható felügyeletekre, amelyeket be lehet mutatni különböző bonyolult technikai megoldásokkal, videokamerák mindenüvé helyezésével, ám sok rendező inkább az archaizmus kiemelését tekinti fontosnak a színpadtechnikában is. Emellett több rendező magának az átlátszóságnak a tényét hangsúlyozza olyan falak felállításával, amelyek a felügyelőtől semmilyen megerőltetést nem várnak el, hiszen vékonyak, és ezért minden áthallatszik rajtuk.

Georges Banu könyvét a felügyelet jelenségének továbbgondolásával zárja, Gilles Deleuze „ellenőrzés” aktusáról vallott nézeteiből kiindulva. A zárlatban még szembeállítja a filmet és a színházat az ellenőrzésfelügyelet kettősének viszonylatában. A filmnél (az amerikaiak említik) a technikai megvalósulások, míg a színház kontextusában az emberek közötti kapcsolat vonatkozásában tárgyalja a felügyeletet. A könyv záró mondataiban még hangsúlyozza – amit az egész kötet során előtérbe állít –, hogy ő a „felügyelet gyermeke”³¹. A megjelenő történelmi és a politikai aspektus – amely az archiválás problematikájánál erőteljes – éppen ezért emelheti ki az elemzéseket egy tisztán teoretikus kontextusból, és teheti a könyv egészét a felügyelet kérdésének alapos vizsgálatává.

KOVÁCS FLÓRA

³¹ Banu: i. m. 170.

Mihai Măniuțiu – Despre mască și iluzie³²
Symposium. Versiunea Măniuțiu

Chiar și pentru cei care cunosc îndeaproape eseistica teatrală a lui Mihai Măniuțiu,

Despre mască și iluzie, volumul publicat de Editura Humanitas și lansat la Bookfest 2007, poate constitui o revelație. În ceva mai mult de o sută de pagini se află concentrat – datorită unui inspirat efort de sinteză asumat de Lidia Bodea, redactorea cărții – un întreg eșafodaj teoretic ale cărui de linii de forță erau vizibile încă din anii '80 (când au apărut studiile *Redescoperirea actorului și Act și mimare, reeditate*, în 2003, de Fundația Culturală „Camil Petrescu”), dar a cărui confirmare academică a venit abia de curând, o dată cu substanțiala teză de doctorat finalizată de Mihai Măniuțiu.

Filosofia artei actorului, și nu numai ea, căci demonstrația implică și o filosofie a receptării (sensul – „împlinirea operei dincolo de corpul și materialitatea ei” – realizându-se, pentru regizor, în „ceilalți, spectatorii”), ba încă mai mult, o filosofie a teatrului ca modalitate ontologică – expresie sublimată și intensificată a vieții, „demiurgie sui-generis” –, iată ce constituie nucleul noului volum. Despre mască și iluzie este, fără îndoială, rezultatul anilor de experiență directă ai artistului – o experiență senzorială, întrucât erotizată, după cum mărturisește el însuși, oglindă a relațiilor pasionale întreținute cu partenerii de joc, cu scopul declarat de a evita „capcanele narcisismului” –, dar este și rodul unei curiozități mereu reaprinse, niciodată pe deplin satisfăcute, în fața misterului originar al artei pe care o practică.

Înainte de orice, Măniuțiu se arată sedus de misterul pe care nici o interogație și nici o teorie nu au fost în măsură să-l dezvăluie și să-l explice – ființa actorului: „Ce straniu, ce absurd, în fond: să fii invadat de tine însuși, care e un altul, și să te regăsești în fantoma care bânuie locul absenței tale!...” Regizorul știe acum că orice tentativă de formulare ori normalizare a misterului nu face decât să-l oculteze, să-l opacizeze. Din acest motiv, pentru el, adevărații oameni de teatru sunt naturi poetice, viziune, care prețuiesc și cultivă vraja constitutivă oricărei efort de „întrupare”. Prin urmare, citează direct numele lor ori doar invocă în taină prezența unui Craig, Artaud, Grotowski sau Brook, de care îl apropie opțiunea radicală pentru o artă a histrionului înțeles ca „oficiantul consacrat lui a fi”, iar nu lui „a face”, pentru o artă a „iluziei deschise spre nivelul ei ontologic”, iar nu ideologic (acolo unde nu sunt de găsit decât „mortalul mimesis” și reflectarea naturalist-narcisică a manifestărilor viului). Aceasta și doar aceasta este perspectiva din care teatrul devine, în Absolutul spre care artistul tinde mereu, instrument de cunoaștere (gnoseologie) și „aventură formativă”, exercițiu spiritual al „remodelării de sine” (pedagogie).

Scriind el însuși asemenea unui artist cu viziune, Mihai Măniuțiu semnează o operă de reflecție teoretică care ademenește cititorul (inițiat sau nu) într-o rețea densă de abstractizări și metafore, refractară oricărui efort de rezumare ori simplificare. O dovedește, de altfel, chiar segmentarea textului în capitole – altele decât cele din versiunile anterioare ale eseurilor care-l compun –, operație necesară și totuși arbitrară, de

³², Editura Humanitas, București, 2007

vreme ce temele anunțate în subtitluri revin, se înlănțuie, se cheamă sau se răsfrâng unele pe altele fără putință de sistematizare și delimitare certă.

Dincolo de reperele teatrale recunoscute, modelul poeziei mănușiene îl reprezintă, de altfel, raționamentul de tip metaforic specific filosofiei lui Platon, căruia regizorul îi face loc în eseurile sale ori de câte ori întâmpină refuzul rațiunii de a cuprinde teribilele paradoxuri ce definesc ființa histrionului. Așa se întâmplă, de pildă, atunci când încearcă să aproximeze limita dintre libertatea generativă a „actului ludic” și cenzura „acțiunii scenice”, dintre „concentratul psiho-fizic de energie care e actul” și materializarea lui în limitele convenției. „Să ne imaginăm – ne invită Mihai Mănușiu, inspirat, desigur, de „mitul peșterii” – un culoar cufundat în claorbiscur, prin care băjbăie sau înaintează ferm actorul – acesta e spațiul interiorității lui, spațiul ca întreg al vocației sale. Undeva, la capătul culoarului se află o ușă deschisă, neapărat deschisă, prin care pătrunde lumina rece, difuză, a vieții din afara vieții de pe scenă. Pragul ei desparte actul de mimare. Condiția histrionului inspirat e aceea de a nu trece niciodată acest prag, dar totodată de a-l presupune neîncetat, de a se lăsa călăuzit de lumina de dincolo, de a nu o uita nicicând.”

Pentru practicianul-teoretician, filosofia artei actorului nu poate viza, așa cum lesne se înțelege de aici, decât „veritabilul histrionism”, acela care „implică o morală a calității”, a diferenței de nivel ontologic dintre viață și artă. Mănușiu merge chiar mai departe, ricanând în fața „mortificării” individului captiv în cercul convențiilor sociale (în ceea ce el numește „rolurile-matcă” sau „carceră”): „Vieții îi aparțin măștile necrozate, tiranice, cărora nu li te

poți smulge decât riscând sancțiunile cuvenite hybrisului, în timp ce teatrului îi revin măștile infidele, jucăușe, care promet întotdeauna mai mult decât împlinesc și care trezesc dorințe mai mari decât pot satisface”.

De altminteri, pentru regizor, teatrul nu poate fi descris decât în termenii jubilației specifice tensiunii erotice – căci „să dorești și să fii dorit” implică bucurie, plăcere, exuberanță, grație, chiar dacă, așa cum o știe și o presimte orice artist inspirat, nimic nu se înrudește mai intim cu dinamismul erotic decât „frisonul letal”.

Influența covârșitoare a lui Platon asupra poeziei mănușiene e sesizabilă mai cu seamă în această poziție centrală pe care o ocupă în cadrul ei Erosul – forța stihială ce polarizează ființa, în egală măsură regeneratoare și mistuitoare. Principiul plăcerii condiționează, după Mihai Mănușiu, însăși existența actorului, implicând tensiunea dintre „abandon” și „despuierea de sine”, dintre risipirea de sine și „autofagia simbolică”, cu toate atributele ce decurg de aici: inconstanța, libertatea de metamorfoză, proteismul, mistificările, travestiurile (sau „obrazarele”), confuzia rezultată din anularea cenzurii, seducția dedublării, alterității și pluralității.

Să nu ne înșelăm însă, căci „la originea voinței lui de prefacere se află nostalgia unității irecuperabile a ființei”. Ce altceva este adevăratul histrion dacă nu „alcătuire androgină, nici reală, nici ireală”, sediul carnal și câmpul de luptă simbolic al tensiunilor, aporiilor și extremelor psihice ce-și caută soluția și descătușarea?

Analiza modalităților specifice prin care actorul atinge și transgresează limitele interiorității umane îl confirmă pe Mihai Mănușiu în ambiția sa de a forja concepte și viziuni profund personale, propunând, în același timp,

categorii de lucru perfect funcționale. O astfel de categorie este, în primul rând, „figura ludică” (sau „cel de-al treilea corp al actorului”, prin care acesta reușește să depășească neajunsurile dualității, un trup „întrupat exclusiv pentru joc” și înglobând atât persoana privată, cât și personajul). Ea nu va fi nicicând întâlnită la capătul unui efort mimetic, ci doar în urma unui „proces de instrumentalizare” prin care actorul se re-crează ca „imagine carnal-fictivă”. Doar fabricându-și un „corp spectacular”, profund cerebralizat și în același timp profund sexualizat, histrionul se eliberează de personajele care pre-există în el ca virtualități nerealizate, ca „homunculi” sau „tensiuni echivoc nevrotice” ce riscă, altminteri, „să se necrozeze, să nu își afle expresia eliberatoare”. Sunt doar câteva dintre conceptele-imagine căroră eseistul le consacră unele dintre cele mai interesante pagini ale sale.

Dacă ar trebui să desprindem din amplul eseu al lui Mihai Măniuțiu o singură idee memorabilă, ea nu ar putea ar fi decât una profund stenică: actorul ne arată că Visul e „practicabil”, el ne salvează ca indivizi, ademenindu-ne pe tărâmul posibilului, al propriei noastre virtualități și potențialități, mereu cenzurate în regim diurn. Prin el, scena devine spațiul de experiment al ființei, al

riscului și primejdurii de sine (căci, în fond, „actorul este ceea ce îl consumă”), laboratorul în care sunt fabricate crizele și anarhiile care ne destabilizează pentru a ne purifica mai apoi (efectul de catharsis), teatrul revelându-se astfel, „nu numai [ca] o paranteză fictivă a vieții, dar și [ca] centru iradiant al ei, un centru dător de sens și energie spirituală”.

Cu o asemenea idee germinativă, Despre mască și iluzie are toate șansele să fie treacă, printre (puținele) cărți consacrate teatrului pe piața editorială românească, drept una profund inactuală. Ar fi de ajuns să cităm numai această frază pentru a descuraja destui cititori: „orice tentativă novatoare în domeniul interpretării actoricești este sortită inevitabil eșecului [...] dacă nu pornește de la ideea de a reforma caracterul celui destinat să experimenteze o nouă metodă de joc”. Inactualitatea ei nu trebuie privită, totuși, ca o scădere, dacă ne gândim că în exercițiul teatral cotidian – tot mai des localizabil sub zodia negocierii și a compromisului –, inactuali au devenit și Craig, și Artaud, și Grotowski, cu imposibilele, utopicele lor exigențe morale, al căror ecou viu și frisonant izbutește să-l amplifice, în eseurile sale teatrale, regizorul Mihai Măniuțiu.

ANDREEA DUMITRU

Emberből majom

Noha a Mihai Măniuțiu rendezte előadás megtartja a bibliai szöveg címét, mégis minden elemében gyökeresen eltér attól. Maivá teszi a problematikát, méghozzá olyan módon, hogy teljesen átértelmezi a szituációt, a szereplőket, a konfliktust és magát az üzenetet is. Mindez elsősorban abban nyilvánul meg, hogy a rendező mozgásszínházi nyelvbe ülteti át az *Énekek énekét*. A szöveg teljesen háttérbe szorul, a főszerep a mozgásé lesz. Abból születnek meg a figurák, és az jeleníti meg a szereplők közti viszonyokat is. Ez a formanyelv egyszerre jelent kihívást a színészeknek és a nézőknek. A színészek, a nyelvet alig használva, kénytelenek szinte kizárólag a testükből építkezni. A néző pedig egy kódoltabb, bonyolultabb jelrendszerrel áll szemben, hiszen csak kevésbé támaszkodhat a mozgásnál talán egyszerűbb nyelvi jelekre. Az a kevés nyelvi jel viszont, ami jelen van az előadásban, sokat segíthet az értelmezésben, mivel szervesen összefonódik a mozgással.

A bibliai szöveggel ellentétben az előadás nem nyolc, hanem hét fejezetre oszlik. Ezeket a jeleneteket élesen elválasztja egymástól a fejezetcím és a mottó, amely minden újabb fejezet előtt fehér vetítövászonon jelenik meg. Ezek a fejezetcímek és mottók összefoglalják, előrevetítik, hogy mi fog történni a következő pillanatokban a játéktéren, és egyben az értelmezés irányát is meghatározzák. A jelenetek szokatlanul határozott elkülönítése ellenére sem esik szét az előadás, hiszen a részek szorosan egymáshoz kapcsolódnak. Mindegyik egy lépés a világosság és a sötétség, a szent és a profán, a szeretet és az erőszak konfliktusának megoldása, a végső üzenet kimondása felé, azaz, hogy „erős a szeretet, mint a halál”.

A szeretet kétes léte áll az előadás középpontjában. A szent érzés elpusztításáért, a sötétségért küzdenek az Éj várfalainak őrei (Balla Szabolcs, Bíró József, Bodolai Balázs, Buzási András, Dimény Áron, Fogarasi Alpár, Hatházi András, Laczkó Vass Róbert, Molnár Levente, Orbán Attila, Salat Lehel, Sinkó Ferenc, Szűcs Ervin). A rendező koncepciójában az örök groteszk bohócok. Groteszkségüket hangsúlyozza minden: a jelmez, a torz smink, a mozgás, a gesztusok és a mimika egyaránt. Az előadás első jelenetében egyenként jönnek be a játéktérre, mindannyian ártatlan bohóctréfákkal szórakoztatva a nézőt. Mindegyiküknek megvan a maga visszatérő mozgássorozata (egyik bohóc például fel akarja venni a földről a kalapját, de minden esetben elrúgja magától), amely csak akkor tűnik el, amikor karrá alakulva, kollektíven megerőszkolják Szulamitot (Vava Ștefănescu/Györgyjakab Enikő).



A kollektív nemi erőszak váltja ki Szulamit ellenállását a szintén karként megjelenített Jeruzsálemi nőkkel (Albert Csilla, Boldizsár Emőke, Kató Emőke, Kali Andrea, M. Kántor Melinda, Péter Hilda, Skovrán Tünde, Tordai Tekla, Vindis Andrea) szemben. Habár Szulamit az anyaság, a szeretet megtestesítője, megerőszkolása következtében nem képes

magán viselni a tisztaság szimbólumát, a menyasszonyi ruhát. A Jeruzsálemi nők újra és újra megpróbálják ráadni, de Szulamit mindannyiszor letépi magáról. A jelenet repetitív mozgásokból áll, amelyek Szulamitnál a lehangsúlyosabbak. Az ő esetében érvényesül leginkább a mozgásszínházi formanyelv, hiszen az előadásban egyszer sem szólal meg. Mindent a néha ismétlődő, néha szakadozott, néha nőies, finom mozgások által fejez ki. Vava Ştefănescunak és Györgyjakab Enikőnek egyaránt sikerül csupán ebből az eszközből megépítenie a karaktert. Ugyanazokkal az eszközökkel dolgoznak, mégis a dupla szereposztás két különböző Szulamitot eredményez. Vava Ştefănescu Szulamitja célratörőbb, férfiasabb, míg Györgyjakab Enikőé az ártatlanság, a tisztaság és a nőesség megtestesítője. Mindemellett például a menyasszonyi ruhát ő is épp olyan vadul és meglepő határozottsággal tépi le magáról, mint Vava Ştefănescu Szulamitja.

A folyamat eredményeként az Öreg (Senkálsczy Endre) megjelenésekor mindegyik Jeruzsálemi nő magához vesz egy-egy menyasszonyi ruhát. Ezzel jelzik, hogy ők hajlandók ennek a lépésnek a megtételére, hajlandók menyasszonnyá válni, de csakis annak az igaz szeretetnek a megéléséért, amelyet az Öreg képvisel. Az Öreg mindenben más, mint amit és akiket eddig láttunk. Ő az egyedüli, aki polgári ruhát, elegáns kosztüümöt visel. Kora egyértelműen a szeretet létének kérdésségét támasztja alá. Azt sugallja, hogy kihalófélben van az az eszme, az az értékrendszer, amelyet ő jelképez. Utazótáskája is azt jelzi, hogy útban van valahonnan valahová, talán az életből készül átlépni a halálba. Ez a sejtés bizonyos szinten be is igazolódik, hiszen a Szulamittal közös reggeli után az Öreg meghal. Halálát a Jeruzsálemi nők elfogadják, a korból külön

identitásként kilépve mindannyian megpróbálják egy-egy piros paplannal letakarni az Öreget. Szulamit viszont minden esetben magával ráncigálja a holttestet. Neki hosszabb időre van szüksége, hogy megemésze a Férfi halálát, de végül bebújik a paplanhalom alá, ezzel adva a néző tudtára, hogy tovább lépett.

Ebben a folyamatban próbálja segíteni az Embermajom (Galló Ernő) is.



Ennek a figurának a ragaszkodása Szulamitához már az Öreg halála előtt is érzékelhető volt, de a kötődés megkérdőjelezhetetlen kinyilvánítása akkor történik meg, amikor levéve majommaszkját, megpróbál emberré válni. Szulamit ekkor visszautasítja. Amikor pedig Szulamit teszi meg ezt a lépést, és megpróbálja előhívni az embert belőle, már késő. Az Embermajom már nem tud kiegyenesedni, mozgása már nem tud emberivé válni. Eluralkodott benne az állati, és mindent elpusztított, ami emberi volt. Galló Ernő, kidolgozott és pontos mozgása révén valóban egy embermajmot láttat. Ez a lény először elfogadja mibenlétét, néha inkább majom, néha viszont előjön belőle a roncsolt, csonka, de érző ember. Később pedig szenved attól, hogy az állat ottragadt benne, hogy még azért a nőért sem tudja már visszafordítani a folyamatot, akit szeret, akit mindig véd a sötétség őreitől.

Ilyen módon Szulamit egyedül marad, egyedül kell végigmennie azon az úton, amelyet ráosztott egy felső hatalom, az Isten. A Jeruzsálemi nők ott vannak mellette, ugyanazt az értékrendszert vallják, követik, mégsem tekinthetők konkrétan segítségnek. Szulamit az egyedüli, aki elegendő akarattal és tisztánlátással rendelkezik ahhoz, hogy legyőzze az Éj várfalainak őreit. Viszont a bohócok is tudatosan dolgoznak a totális profanizáción. A Sziget című jelenetben már nem csak nőt erőszakolnak, hanem megszenteltelenítik a templomot, amelyben a jeruzsálemi nők Szulamitot hívó imái elhangzottak. A bohócok az imádkozásra szánt padokat fizikai erőpróbákra, erotikus táncrea vagy épp alvásra használják. Végül pedig, azt gondolván, hogy Szulamit egyedül már könnyű prédának számít, étel tálalására alkalmas edénybe zárnak egy-egy lepkét, azaz csapdába csalják a nőt.

A végeredmény azonban azt mutatja, hogy ők a naivak, Szulamit hatalma pedig nagyobb, mint hitték. Az utolsó jelenet győz meg erről, amelyben Szulamit mirhával keni meg a padokon fekvő halottakat. Ilyen módon hozza vissza a szentséget, a tisztaságot ebbe a

térbe. A folyamat közben újra megjelenik a színen az Öreg, ugyanolyan elegánsan, méltóságteljesen, utazótáskával a kezében. Halottak között jelenik meg, hiszen fizikai létét tekintve, elhagyta az élőket, és megérkezett oda, ahová tartozik ő is. Az eszme, az érzés viszont, amit képvisel, a fizikummal együtt nem veszett el. Eddig csak látta, mostmár hallja is a néző, hogy „erős a szeretet, mint a halál”. Nem erősebb ugyan, de épp olyan nagy a hatalma, „Lángjai tűznek lángjai, / Az ÚRnak lángjai. / Folyók árja el nem fojthatná, / Özönvíz el nem olthatná.” Tehát a szeretet semmilyen evilági eszközzel el nem pusztítható, mert egy felsőbb szinten létezik.

Az előadást viszont a már majomná vált Embermajom képe zárja, azt jelezve, hogy a szeretet örökérvényű ugyan, az embert mégis folyamatosan érik a szellemtől, a lélektől, az emberitől eltávolító hatások, amelyek majomná teszik, amelyeknek ellen kell állnia. Az előadás tehát, példázat-jellegéből kifolyólag felszólítja a nézőt saját értékrendje átgondolására.

MÁRTON IMOLA

Death as a Possible Escape

Perhaps as Americans we wonder why we should be interested in a play from a remote corner of Eastern Europe such as András Visky's *Juliet*^{*}, which tells of a woman from a minority culture who is deported with her children and imprisoned in the Communist gulag.

Yet, *Juliet* is not a character so far removed from us. She was born in cosmopolitan and sophisticated Budapest, a city of legendary beauty which she can summon up in an instant by remembering the porcelain taps in her parents' apartment.

She leaves that life of comfort and finds herself in the gulag as a result of that most mundane and exquisite happenstance: she falls in love. Love of a man – her husband, a minister of the Hungarian Reformed Church – combined with love of the divine, of God, propels her inexorably towards disaster and crisis. Through her story we are reminded that love often compels us to do outrageous, dangerous, and even foolhardy things, even as love enables us to survive terrible vicissitudes. *Juliet* exchanges a life of porcelain taps for life as a humble minister's wife and follows her husband East, towards the advancing Iron Curtain, knowing this is a foolishly dangerous thing to do. Love can help us to escape the material plane, and to fly; love can miraculously permit us to transcend the most terrifying circumstances, to forgive our tormentors, and to escape that most frightening of fates: a life ending in bitterness and regret.

Juliet's husband, who incidentally, never appears on stage, is a great romantic figure. He is a man of

considerable erudition coupled with total commitment to his beliefs. He seems one of those superhuman types, persevering in his faith at all costs. And, like any great teacher, he knows that sowing seeds – the seeds of faith, love, and freedom – is a vital and absolutely essential act. In sowing seeds, whether actual or metaphorical, lies the very continuity of life. And the sower of seeds must sow whether or not the result is ever known; the act of sowing is one of the great expressions of faith.

András Visky's play is remarkable because of its profound dramatization of the processes of time. *Juliet*, who repeatedly realizes and refuses her resemblance to Job, is placed Job-like into universal history. Through her trials, humiliations, and acts of love, we are made aware of the presence of the divine in human life. A character like *Juliet* is truly cast down and truly reborn. In the words of critic Ernest Auerbach in his seminal work *Mimesis*, the stories of characters such as *Juliet* allow us to share the very process of a human being's formation, the "formation of those whom God had chosen to be an example."

As with all great fictional characters, we come to empathize with *Juliet* because she is so like us, so imperfect. She is confused and looks for answers. She both treasures and rebels against the confines of parenthood. She finds the miraculous in the everyday: a sudden rainstorm proves a life-affirming benediction. Lacking other options, she considers death as a possible escape for herself and her children.

Most significantly, she cannot cry. She cannot cry at the moments when conventional wisdom tells us we must cry. For anyone who has ever

^{*} András Visky: *Juliet. A Dialogue*. Theatre Y, Carol Stream, IL.

RECENZII

experienced shock, her dried eyed response is credible, but nonetheless remarkable. Juliet is not one of those people who can cry at the drop of a hat. When her tears finally do come, they come like water in an emotional desert.

Contemporary American audiences are relatively unfamiliar with the crimes of the Communist gulag. We are so overcome with images and stories from that other great 20TH century horror story, the Holocaust, that it is easy for us to forget the immensity of the crimes committed in the name of achieving socialism. The Bolshevik revolution of Lenin led inexorably to the horrors of Stalinism and its successors, such as the Romania of Gheorghiu-Dej, and worse, of Ceaușescu. The great dream of a socialist transformation that would perfect human society was perverted, leading to tyranny, stultification, and death. It is a historian's commonplace to

say that Romania was possibly the worst of a very bad bunch of Communist dictatorships in Europe. Juliet brings us inside a compelling chapter of that appalling and amazing history.

As human beings we need to be told repeatedly that resistance to such soul-killing tyranny is possible. We know that it can destroy indiscriminately; we need to be reminded that love and faith can allow the individual to survive. We need to know that humanity can transcend such horrors and that light can illuminate the darkness. This is perhaps the greatest conflict drama can represent for us: the struggle between "good" and "evil." This is the conflict at the heart of Juliet.

Expect to be challenged and moved; a work of art like Juliet can never be fully explicated, only experienced.

CHRISTOPHER MARKLE

Berszán István: Riturile literaturii. Scris și literatură pe teren³³

„Cititul este gestul corpului (la urma urmei, omul citește cu corpul propriu) care instaurează și răscolește în acelaș timp ordinea aceasta; este surogatul intern al perversiunii“ – afirma Roland Barthes în scrierea sa *Despre citire*, dar aceasta o face în cadrul tradițiilor structuraliste. Cititul este, deci, o îndeletnicire care se extinde la întregul corp pe care îl și solicită.

Berszán István în cartea sa *Cartea pe teren* definește gestul din punctul de vedere al cercetării praxisului: ca fiind mișcări mărunte, impulsive provenind din diferite provocări ale atenției. Cititorul se va opri, poate, la lecturarea acestor rânduri sub incidența acestei afirmației, deoarece pentru o înțelegere exactă are nevoie de o atenție amplificată. Trebuie luat în considerare că titlul poate să se autoimpună prin mai multe căi, prin formă, prin propria construcție, prin trimiterile tematice, întrucât nu-i ușor să umbli pe teren. Parcurgere corpului cărții necesită și ea un anumit exercițiu: exerciții de citire și de răbdare. Conținutul propriu al cărții ne introduce pe terenul real al exercițiilor de citire și de scriere. Terenul nu este aleator deoarece nu doar literele și semnele grafice pot fi înțelese, ci se pot fi citite până și „adaosurile” naturii. Desigur, la semnele de această natură accentul se pune mai mult pe autor.

Participanții praxisului traversează triada magică: opera de artă, autorul și (recurgând la cadrul noțional) receptorul. Mai mult, ei experimentează această tripolaritate, o trăiesc prin propria lor piele. Elementar este faptul, că toate acestea se fac într-o naturalitate, doar

prin ritmicitatea descoperirii și explorării de sensuri se pot experimenta riturile exercițiilor de citire. Întâi, prin trăirea semnelor, a „simțurilor” (și, eventual, a lipsei acestora), apoi prin exerciții de citire pe teren. Urmând acestea, textele maghiare contemporane trebuie citite, experimentate uneori pe firul unor indicații viscerale. Chiar mai mult, trebuie urmărit mișcarea mâinii naratorului din textul exemplificativ, apoi se poate reconstitui corpusul textului, urmărind atent „relațiile normative” din text. Toate aceste activități înseamnă nu numai un travaliu independent, dar și contrariul acestuia: relaționarea atentă, sensibilă, grija pentru Celălalt.

Ordinea și structura exercițiilor funcționează cu exactitatea unei partituri. Ca o mică surpriză, în partea doua a cărții găsim discursuri teoretice ce ne împing chiar la masa de scris. Ele oferă strategii interpretative pentru o mai bună asimilare a riturilor externe, a exercițiilor de teren.

Aceste rituri și meditații nu ne învață la citirea sistematică. Prin ele găsim, mai degrabă, o ordine – ne poziționăm altfel în actul de citire, dar nu numai atât, reușim să delimităm și riturile noastre obișnuite premergătoare actului de citire. Vom trata altfel chiar și obiectul aspirațiilor noastre. Punctul de unde se reface ordinea...

BAKK ÁGNES

³³ Berszán István: *Terepkönyv* Ed. Koinónia, Cluj, 2007

**Ungvári Zrínyi Ildikó: A látott lét dramaturgiája³⁴ –
Posztmodern szemszögből az abszurd**

Az abszurd dráma és színház tudományos, „bonctani” elemzésének most lehet igazán relevanciája. Könyvének első fejezetében Ungvári Zrínyi Ildikó megállapítja, hogy az abszurdnak „ma már nincs olyan felforgató ereje, mint az ’50-es, ’60-as években”. Bár a hivatalos kánonba – Martin Esslin óvatosabb fogalmazásában a „fő áramba” – való bevonulás a szokatlan végletessége által sokkolni akaró abszurd műalkotásnak nem tett jót, történeti elemzésének perspektivikusságát mindenképpen lehetővé teszi. Úgyszólván befejezetté változtatja az abszurdról szóló irodalomtörténeti fejezetet.³⁵

Az abszurd-jelenség a modern és posztmodern közötti átmenetet illusztrálja. Erőteljes összekötő kapocs minőségével azt is bizonyítja, hogy e két korszak külön-külön aligha tárgyalható.

E folyamatként elképzelt kulturális tapasztalatot járja körül tudományos munkájában a Marosvásárhelyi Színművészeti Főiskola színház- és drámaelmélet tanára, aki az abszurdot az „európai kultúra utolsó átfogó kutatási tervének” tekinti – olyan írott és látott kulturális doméniumnak, amely filozófiai és szellemföldrajzi szempontból is a „szemlélt lét peremén” helyezkedik el. Ezen a periférián – a modern utolsó, végletekkel kacérkodó stációján – a dráma szereplője, akárcsak a nézőtérén elhelyezkedő egyén, szemlélődő csupán, és nem cselekvő résztvevő. Mindkettőt magába szippantja a látvány, a létről

kialakított kép, amelynek tárgyi minőségben alkotórésze is. A két szempontú voyeurizmus pedig különös katarzisélmény lehetőségét hordozza magában.

A kiadványhoz Angi István írt előszót. Angi a hermeneutikai munka fontosságát a modern és posztmodern közötti értékkülönbségek feltérképezésében látja, amelyet a szerző az abszurd jelenség vizsgálatán keresztül valósít meg.

A kétszáz oldalas szakmunka többszempontú elemzésnek veti alá az abszurd jelenségét. A munkamódszer leírásában Ungvári Zrínyi Ildikó a hermeneutikai munkafolyamat negyedik lépéseként említi az abszurd irodalom és színház ’50-es és ’70-es évekbeli virágkorának vizsgálatát. Különválasztja ezt a világképként és gondolati műveletként értelmezett abszurd szemlélettől, az abszurdként jelölt művészeti stílustól,³⁶ továbbá az esztétikai minőségként boncolgatott – több esztétikai kategória keveredéséből létrejött – abszurdtól.

Ezt a vizsgálati rendszert a későbbiekben az is legitimálja, hogy az abszurd világszemlélet meghatározó elemeként a nézőpontot emeli ki a szerző,³⁷ majd megállapítja: a drámai műnem az, amelyben a többnézőpontúság megjeleníthető, konkrét formába önthető. A jelenség vizsgálata tehát természetszerűen vezet el a drámai műnemhez mint a „megfejtések” jelentős hányadát rejtegető-megmutató kutatási

³⁴ Ungvári Zrínyi Ildikó: *A látott lét dramaturgiája*. Mentor Kiadó, Marosvásárhely, 2003.

³⁵ Emellett érvel a könyv szerzője, amikor megállapítja: mai szemmel Martin Esslin és Nicoale Balotă az abszurd virágkorában írt monografikus munkái ha nem is hiányosnak, de befejezetlennek tűnnek.

³⁶ Az abszurdra jellemző művészeti stílust a témakezelés, a formai eljárások, a kompozíciós technika, az archetípusok és motívumok sajátosságában éri tetten.

³⁷ Az ideológiai-világszemléleti, tér- és időbeli, verbális vagy pszichikai-receptív nézőpontokra külön hívja föl a figyelmet.

területhez. Ungváry Zrínyi Ildikó doktori disszertációból szakkiadvánnyá lett munkájáról tehát azt a kijelentést is megkockáztathatjuk, hogy nem egy belterjes színházi munkára jellemző érvrendszer alapján építkezik, hanem egy világnézeti szemléletváltás átfogó elemzéséből adódó törvényszerűségek szerint.

A tudományos munka az általánostól a partikuláris felé halad, vagyis fokozatosan jut el a színházi abszurd részletesebb bemutatásához. Az abszurd irodalomtörténeti betagozódásának kifejtése után a dolgozat a terminológia használatának tisztázásával és az abszurd nézőpont specifikumainak leírásával vezet be e világszemlélet meghatározó – a hagyományossal szöges ellentétben értelmezett – elemeit. De azelőtt különbséget tesz például világszemlélet és világnézet között. Ez azért is szükséges, mert a kommunista szóhasználat igencsak eltörölte e két fogalom különbözőségét, amely a világhoz való aktív, illetve passzív közeledést hivatott érzékeltetni. Az abszurd világ emberére a szemlélődés, a nézői mivolt hangsúlyozottsága miatt a passzivitás, tehát a világszemlélet kialakítása jellemző inkább.

A négy bővebben elemzett alapelem az identitás, a test problematikusága, a mindennapiság megjelenítése, valamint az idő és a halál viszonya. Ugyanis ezek azok a témakörök, amelyek által az abszurd szerző a világról való módosult gondolkodást bemutatja.

A szubjektum és a test című alfejezet kultúrtörténeti adatokkal indokolja az abszurd sajátosan hermetikus világképeinek létrejöttét. Gyakorlatiasabb megközelítésben ez a rész kifejezetten jól hasznosítható elméleti támpontként az abszurd dráma színrevitelek, illetve ennek elemzésekor. Gondolok itt főként az

abszurd testről szóló részre, amely a test és a kommunikáció összefüggéseit, a nyitott és zárt test ellenpárját, a frusztrált és az ambiguus, valamint a kifordított test mibenlétét tárgyalja.

A test ellenmítoszát ábrázoló abszurd test a szubjektummá vált egyén eszköze. A verbális kommunikáción túli lehetőségeivel kísérletezik általa. Az abszurd eme kommunikációs eszközének elemzésekor a szerző azt próbálja tetten érni, hogyan vált a test az abszurd világszemlélet problematikus pontjává és milyen kultúrtörténeti jelenségekkel hozható ez összefüggésbe. Kiindulópontként Mihail Bahtyin és Szent Ágoston egymással ellentétben álló testértelmezéseit idézi. Előbbit – a karneváli túlradó testet – az abszurd test nyitott voltának, utóbbit – a ráció diadalát jelentő testet – zártságának szemléltetésére használja fel, majd hangsúlyozza: erre a hagyományra játszik rá az abszurd testábrázolás, ellentétes előjellel szemléltetve a bahtyini és ágostoni jelentéseket.

Ungvári érdekesen írja le az ezzel összefüggő végleges paradigmaváltást is, amelyet az abszurd konkrétan, tárgyyszerűen ábrázol. Ez a változás a világháborúk kiváltotta civilizációs sokk révén következik be – írja a szerző –, amikor a szétmetszett, bomlásnak indult vagy csonka test a mindennapok alapvető tapasztalatává válik.

A felvázolt test-értelmezések arra hívják fel a figyelmet, hogy a kortárs hazai román és magyar színház az abszurd színházi gyakorlatot gyakran a korábbi drámatörténeti korszakok szövegeinek színrevitelek is támpontként használja.³⁸ Ebben az abszurd színház keretein túlmutató gyakorlatban

³⁸ A teljesség igénye nélkül, Bocsárdi László és Mihai Măniuțiu antik tragédián alapuló előadásait sorolnám az abszurd színházi gyakorlatot érvényre juttató produkciók közé.

tulajdonképpen az abszurd által kikísérletezett színpadi hatásmechanizmusok átmentésének megvalósulását véljük felfedezni, annak ellenére, hogy ezeknek az effektusoknak ma nincs a saját közegükben akkora felforgató erejük, mint annak idején, az abszurd fénykorában.

Ha a beható színházi szaktudás nem is föltétlen követelmény, az abszurd dráma és az utána létrejövő, belőle kinövő, „látleteit”, ha módosult formában is, de magán hordozó posztmodern drámairodalom ismerete mindenképpen szükséges Ungvári Zrínyi

Ildikó könyvének érdemi olvasatához. Már csak azért is, mert a szemléletváltást jelentő abszurd illusztrálására a szerző elméleti – filozófiai, szociológiai, esztétikai stb. – jellegű szövegrészletek mellett dráma- vagy drámai szövegbeli fragmentumokat is felhasznál. A drámák ismerete elengedhetetlen ahhoz, hogy az abszurd világ törvényszerűségei – egy-egy szereplő története révén – láthatóvá váljanak.

BARTHA RÉKA

**Ungvári Zrínyi Ildikó: Látványolvasás³⁹ –
Tanulmányok a drámáról, a színházról és az életről**

Színházelméleti tárgyú könyv ritkán jelenik meg Erdélyben. Ungvári Zrínyi Ildikó *Látványolvasás* című kötete e kevesek közé tartozik. A szerző a Marosvásárhelyi Színművészeti Egyetem tanára, oktat a marosvásárhelyi Sapientián és a kolozsvári BBTE színházi tanszékén – minden bizonnyal rálát az erdélyi és az európai kortárs színház helyzetére.

A kötet színházi esszékét és tanulmányokat tartalmaz. A tanulmányok, a megközelítési módok többnyire a németországi Erika Fischer Lichte nevével fémjelzett színházantropológiai hagyományhoz sorolhatók. Ungvári Zrínyi Ildikó, akárcsak Erika Fischer Lichte, drámákon keresztül vizsgálja a színházat, a színházon keresztül pedig az antropológiai, kulturális, szociológiai viszonyokat. Gyakran ezt az irányt megfordítva, az előadásokon keresztül vizsgálja a drámát, illetve a színházi előadásban belül, abból kiindulva a valós élethelyzeteket. A színház és a valóság sokrétű kapcsolatára helyezi a hangsúlyt.

A kötet három szerkezeti egységre tagolódik, ezeket megelőzi egy olvasóhoz címzett előszó. Az első fejezet (Lassított szövegnezés) drámaelemzéseket tartalmaz. A második fejezetben (Állóképek és klipek a színházról) erősebben exponálódik a színházantropológiai látásmód. A harmadik, rövidebb fejezet (Látletek) két előadáselemzést és egy zárótanulmányt tartalmaz. A kötet tagolódása folyamatosan segíti az olvasó könnyebb tájékozódását. Az első fejezetben a figyelemorientációt még inkább segíti az az olvasóbarát eljárás, hogy a tanulmányokat rövid, ajánló jellegű témafelvetés indítja.

A Lassított szövegnezés című fejezetben tehát dramatikus szövegek felé irányul a figyelem. Az elemzés talán úgy lehet igazán releváns, ha a drámákat a színházi játékhagyomány felől olvassuk újra. A „lassított” szövegolvasási/-nézési eljárás először Tamási Áron szövegeire irányul (A kicsi és a nagy: Tamási és Tamási). A második világháború utáni erdélyi kisebbségi lét sajátos beszédmódot indukál a kor irodalmában. Ungvári Zrínyi Ildikó Tamási első drámájából, az *Ősvigasztalásból* kiindulva vizsgálja azt, hogy mennyiben határozza meg a szerző művészi irányultságát az adott társadalmi/politikai helyzet. Ungvári invenciója a Tamási-kutatásban, hogy Gilles Deleuze nyomán alkalmazza a kicsi és nagy beszédmódokról és nyelvekről szóló megközelítésmódot. Deleuze szerint a minor (kisebb) és maior (nagyobb) tényállások a hatalomhoz való viszonyban definiálhatók. De a két kategória nem feltétlenül a különböző nyelvtípusokra, inkább ugyanazon nyelv különféle használataira vonatkozik. Így Tamási regionalizmusa, székelykultusza az Ősvigasztalást, mely eredendő módon minor volna, normalizálja, „mert egy kisebbség akkor kezd el normalizálódni, ha magába zárkózik, és önmaga körül eltáncolja a régi szép idők táncát.” (Deleuze, Gondolat-Jel 1994/I-II.)

A fejezet második tanulmánya régióink abszurd drámája és színháza köré szerveződik (A kelet-európai abszurd: színe és visszája). A szerző a nyugati abszurd drámatípus kelet-európai variánsait vizsgálja benne. A nyugati abszurd dráma kifigurázta a modernizmus gondolkozásmódját: a racionalitás elvének, a fejlődés elvének,

³⁹ Ungvári Zrínyi Ildikó: *Látványolvasás*. Ariadne Könyvek. KOMP-PRESS Korunk Baráti Társaság, Kolozsvár, 2004.

a metafizikai gondolkodásnak a primátusát. Erre a drámatípusra a minimálisra szabott információs helyzet mellett a konkrétumok, az oksági viszonyok hiánya jellemző. A műfaj kelet-európai változatában a forma absztrakt, transzcendens pólusa módosul. Ameddig a nyugati típus elvont, szimbolikus, addig a kelet-európai abszurd drámára nagy hatással volt a társadalmi környezet, tükröződtek benne a kommunista diktatúrák zárt szerkezetének torzulásai. Ez a drámatípus témaválasztásában és ábrázolásmódjában megőrzi kapcsolatát a konkrétumokkal, a társadalmi kérdésekkel, illetve az egyén és a hatalom viszonyával. Felvetődik azonban a kérdés, hogy mi történik, ha ez a társadalmi-politikai helyzet megváltozik. Vele együtt a kelet-európai abszurd dráma is a süllyesztöbe kerül?

A Maga a víz. Esszé a fordított Hamlet(ek)ről című tanulmány Nádasdy Ádám Hamlet-fordítását (1999) vizsgálja, a kortárs értelmezhetőség és a színpadi előadhatóság szempontjából. A tanulmány felvillantja a kortárs drámafordítás elméleteit, különös tekintettel az előadhatóság szempontjaira. A következetes elemzés összehasonlíja a Nádasdy-fordítást a kanonizálódott Arany János-szöveggel, illetve az 1988-as Eörsi István- és az 1996-os Mészöly Dezső-fordítással. A szerző következtetése az, hogy napjaink meghatározó színházi konvencióinak szempontjából a Nádasdy-fordítás drámaibb és következetesen mai értelmezést nyújt. A fordító a beszélt nyelvhez közel álló nyelvvezetellel, illetve a szereplők személyiségének, viszonyainak kortárs kulturális modellek szerinti leképezésével éri el ezt.

Egy másik tanulmány (Erkölcsei kommunikálhatóság – saját és idegen a tragédia terében) azt a vissza-visszatérő

kérdést járja körül, hogy milyen autentikus, kortárs értelmezése lehet ma a tragédia-irodalomnak. Hogy létezik-e olyan formai és tartalmi szabadság, melyben a mű horizontja legalább az erkölcsi kommunikálhatóság szintjén találkozhat különböző korok befogadójának horizontjával. A tanulmány első része a tragédia előadásmódjának és terének színháztörténeti módosulásait, a színészek és a nézőtér közti mindenkori kommunikációt vizsgálja. A tragédiaformák vázlatos áttekintése után a mindennapi kommunikációs formák és a konfliktusközpontú színházi kommunikáció analógiáit vizsgálja a szerző.

A Ki legyen az erdélyi drámaíró? (Erdramil – csoportkép indiánnal) című tanulmány a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház által kiírt drámapályázat feltételeit, illetve a díjnyertes műveket elemzi. A pályázat elsődleges célja a romániai magyar drámaírás támogatása, továbbá az erdélyi dráma és színház kapcsolatának ápolása volt. Ungvári Zrínyi Ildikó ezúttal is a színpadra alkalmazhatóság szempontjából vizsgálja a három győztes művet (Hatházi András: A dilis Resner, Kiss Csaba: Hazatérés Dániába, Láng Zsolt: Játék a kriptában).

A második fejezet az Állóképek és klipek a színházról címet viseli. Az első tanulmány (Színház és linearitás) a színházi előadás és a befogadói értelmezés viszonyát vizsgálja. A szerző azt elemzi, hogy kommunikációs határhelyzetben hogyan történik meg a konvencióváltás, hogyan függesztődik fel a hétköznapi konvenció, és hogyan jön létre egy új konvenció, amely értelmezési lehetőséget nyújt a befogadó számára. Az alapos szemiotikai elemzés egyik következtetése, hogy az előadás többféle jelentése, illetve a kódrendszer működését irányító konvenció

fokozatosan épül ki az előadás folyamán. Az egyes jelek az előadás mikrovilágában, a jelegyüttesek kontextusában értelmeződnek. A szemiotikai elemzést a szerző keretbe foglalja. A keretben megpróbálja összeboronálni a színháztörténetet Vilém Flusser kultúrafelfogásával. A kerettéma azonban erőltetett előfeltevésekre épül, a két téma nem találkozik.

A Képgörbületek: a szöveg képi dramaturgiája című tanulmány a drámai szövegek színházi aspektusát vizsgálja, azon belül is a szöveg és a kép kapcsolódását dialógushelyzetekben. A szerző a drámát olyan írott szöveggé értelmezi, amelynek performatív tere van. Így a szereplők dialógusai, az instrukciók konkrét tér-idő viszonyokra és cselekvésekre utalnak. Az ilyen drámai szöveg a színpad világára vonatkozó szöveg, s mint ilyen, a látvány elemeire vonatkozó utalásokat hordoz. Ennek az utalásrendszernek a vizsgálata a dráma és az előadás viszonyának komplex összefüggéseit világítja meg.

Mesterkedések színház és iskola között címmel izgalmas tanulmányt olvashatunk a mindig rejtélyes és ellentmondásoktól sem mentes színiiskolák szerveződéséről. Ungvári Zrínyi Ildikó két színházművészeti tanszék tanára, így sokoldalú tapasztalattal rendelkezik e tárgyban. A színházi oktatás specifikuma: a művészeti kreativitás és az intézményes, tudományos oktatás összeegyeztetése. A szerző a felsőfokú színházi képzést három pontban tárgyalja. Az első az egyetem intézményes felépítésére fókuszál, a második az egyetem által folytatott beszédmódra, tevékenységre, a harmadik pedig a színész saját testével és kifejezőeszközeivel folytatott munkájára. Ennél a résznél rövid áttekintést kapunk a színháztörténet során kialakult különböző testkoncepciókról. A három

szempont elméleti vázolója után a szerző azt vizsgálja, hogyan kellene szerveződnie konkrétan a hazai színházi oktatásnak. A tanulmány tapasztalatai messzemenően hasznosak lehetnek a hazai belterjes és ellentmondásos színházoktatás számára.

A Színházi érzékenység és gesztus a globalizáció terében című tanulmány a kortárs színház egyik legaktuálisabb kérdésével foglalkozik. Mennyiben befolyásolják a színházi érzékelést a médiatársadalom megváltozott érzékelési és kommunikációs stratégiái, azaz a technikai globalizáció. A XX. század folyamán alapvetően megváltoztak a színházzal kapcsolatos elképzeléseink és tapasztalataink. Ez a változás, mely a színházművészet belső esztétikai struktúráját is érinti, a látványosságon alapuló társadalom komplex mediális formáinak, a technikai médiumoknak az előadásba áramlása mentén történik. Pavis a média testet öltéséről beszél a színpad élő művészetében, ezzel is jelezve, hogy a mediális érzékenység és a színházi érzékenység között lényeges különbség van, a színészi jelenlét, illetve a technikai médiumok anyagsága, természete miatt. Jákfalvi Magdolna szerint a kortárs elmélet a test jelenlétének modifikációjával mutathat rá az ezredvég színészére. A tanulmány második része a mediatizált társadalom színháziasságát, teatralitását vizsgálja. Szerintem konstruktívabb volna ehelyett a kortárs színház helyzetét vizsgálni a megváltozott kultúrtörténeti feltételek közepette.

A második fejezet utolsó tanulmánya egy jelentős előadást, a kolozsvári román színházban Vlad Mugur által 2001-ben rendezett Hamletet elemzi. A szerző a komplex előadást a színpadi tárgyak létmódja felől olvassa. A színpadi tárgyak jelentése nem csupán anyagokból és az állandó formái, fizikai

jellemzőjükből tevődik össze, ezen túlmenően a rendező által megkomponált gesztuskombinációk, mozgások és formák összességéből is. Ezáltal Mugur előadásában a tárgyak tárgyi jellege és az absztrakciók közötti átmenet folyamatos, a tárgyak gyakran látvány- és hangeffektusként viselkednek.

A harmadik fejezet (Látteletek) három rövidebb írást tartalmaz. Az első az 1992-es kolozsvári magyar társulat *Kopasz énekesnőjének* angliai fogadtatását vizsgálja. A tanulmány visszacsatol az első fejezetben található abszurd témájú szöveghez, mely szerint a kelet-európai abszurdot gyakran társadalmi-politikai események határozzák meg, így az eltérő kulturális konvenciók miatt az angliai nézők nem tudtak „együtt lélegezni” a helyi eseményekhez kötődő utalásokkal. A második tanulmány (A Wedekind–Bradu-öltés) átfogó, igényes előadáselemzés az Anca Bradu rendezte *A tavasz ébredéséről*. A kitűnő előadáselemzés némiképp mégis idegen anyag a tanulmánykötetben; az utolsó szöveghez hasonlóan, amely egy másik színházi tanulmánykötet, a Szín-tér-kép szerkesztői előszava/összegzése.

Az utolsó fejezetet leszámítva azt láthatjuk, hogy bár a kötetben szereplő szövegek különböző témákat vetnek fel, a közös antropológiai megközelítés, illetve a gondos szerkesztés segít abban, hogy egységes gondolatrendszert lássunk kiépülni a tanulmányok körül. Így a kötet egyszerre sokoldalú és egységes. Kinek lehet tehát ajánlani Ungvári Zrínyi Ildikó könyvét? A szakma számára kitüntetetten fontos olvasmány. A színházelmélettel foglalkozók számára hasznos lehet az a látásmód, ahogyan Ungvári az erdélyi színházi élet jelenségeit elhelyezi a

kortárs színházelméleti hagyományban. A gyakorló színházművészeket is segítheti munkájukban az ilyen jellegű szakmai tájékozottság. Ezenkívül határozottan ajánlani lehet a könyvet a színházszerető néző/olvasó számára. Az elmélet segíthet a színház sajátos nyelvének megértésében, abban, hogy az előadás belső szerkezete, értelmezési szintjei megnyíljanak a befogadó előtt. A színházművészetre nincsenek kész befogadói stratégiák, a megszokott konvenciók átlépése pedig nehéz helyzetbe hozhatja a nézőt. A néző helyzetét tovább bonyolítja, hogy a színházi előadás esetében az alkotás és a befogadás ideje egybeesik, továbbá nincs maradandó műalkotás, az előadásnak pillanatnyi a léte. Miért ne tekinthetnénk tehát az elméletet hídnak, amely közelebb viszi a nézőt az előadáshoz, az előadás értelmezési lehetőségeit pedig a nézőhöz. Egy olyan belső fájlunk, könyvtárunk, amely segít abban, hogy elmélyítsük jövőbeni befogadói élményeinket?

Ajánlani lehet a könyvet általában a művészszerető olvasónak, és azoknak is, akiket úgymond inkább az élet, és nem a művészet érdekel, mert ahogy az előszóban írja a szerző: „Drámáról, színházról és életről szólnak az itt következő tanulmányok”. Az egyre válságosabb helyzetben lévő színházművészet egyik utolsó elvitathatatlan értéke, hogy a színész és a néző élő személyek, ez pedig kétségtelenül az élethelyzetek és a művészi narrációk közelségére utal. Ebben a kontextusban a színház alkalmas kifejezőeszköz lehet arra, hogy a történő étellel kommunikáljon, történésének pillanatában.

ILYÉS ISTVÁN

Hozzászólás Ungvári Zrínyi Ildikó Bevezetés a színházantropológiába⁴⁰ című könyvéhez

A kötet a szerző szándéka szerint olyan szemléletmódot kíván tükrözni, amely a kulturális antropológia eszközeivel „remélhetőleg gazdagítani és árnyalni fogja a színházelméleti gondolkodást és a színház gyakorlati folyamatát is, tágabb értelemben pedig a kultúra performatív folyamatának alkalmazását.” (Előszó) Egy jól megírt színházantropológiai könyv már valóban időszerű lenne. Fontos lenne ennek az interdiszciplináris területnek a leírása, mind az antropológia, mind a színházstudomány szempontjából. Segíthet egymás területeinek jobb megismerésében, és interferenciájuk új távlatokat nyithat.

A szerző a színházantropológia fogalmat részesíti előnyben, véleménye szerint ez jobban kifejezi, hogy az érintett kérdések a két tudomány határterületén helyezkednek el, mint a színházi antropológia, ami az angol kifejezés (theater anthropology) fordításaként a magyar irodalomban nagyobb teret nyert (i.m. 59.).

Amint Ungvári Zrínyi Ildikó az előszóban jelzi, ez a könyv nem meríti ki a színházantropológiai kérdések teljes körét, és az egyes témákat sem dolgozza ki teljes mélységükben. A Bevezető fogalmakban az antropológiatudomány tárgyát, ágait, részterületeit és módszereit írja le a szerző, és kitér az antropológia más tudományokkal való kapcsolatára. Ezután a Kultúrantropológiai közelítések című rész következik, a harmadik rész maga a Színházantropológia. A könyv végén található Illusztrációk a könyv mondandójának kiegészítéseként jelenik meg. A fejezeteket szövegekzi, keretben

kiemelt fogalomértelmezések és rövid szövegek, valamint fejezetvégi olvasmányok teszik változatosabbá (például Laura Bohannantól a *Shakespeare a vadonban*). Tankönyv-jellegét hangsúlyozzák az olvasmányokhoz kapcsolódó, szövegelemzésre vonatkozó kérdések, feladatok (ezt teszi Clifford Geertz Sűrű leírásával), valamint az olvasottak továbbgondolására buzdító tennivalók (a térhasználat kapcsán Botticelli Primaverájának vagy della Francesca Krisztus ostorozásának elemzését, megfigyelését kéri). Ezeknek a feladatoknak egy része a könyvben foglaltakra alapoz, más részük a színházi szakemberek számára bizonyára könnyen hozzáférhető forrásokra támaszkodik (ilyen az Édes Anna című előadás – Gali László 2003-as rendezése –, vagy a Danaidák – Silviu Purcărete rendezése).

A könyv második részének három fejezete a színházantropológia szemszögéből legfontosabbnak ítélt kultúrantropológiai területeket mutatja be. A kultúra című a kortárs kultúra problémáit a szimbolikus antropológia eszközeivel közelíti meg; a nemzeti kultúra, a globalizáció és a multikulturalitás fogalmainak jegyében mutatja be az ember fogalmának problematikáját. Az érzékelés antropológiája már érezhetően a színházi narratíva felé mutató fejezetében a tér dominál: fontos proxemikai fogalmakat mutat be. Az érzékek modernizálódásának kultúrantropológiai beágyazódása pregnáns érveket jelenít meg a színházantropológiai szemléletmód mellett, hivatkozásai kiterjednek a virtuális valóság-terekre vonatkozó (virtual reality) legfrissebb média- és kommunikációkutató, vagy neurobiológiai eredményekre is. Ezt a részt A test a mindennapokban című fejezet zárja, amelyben a test-

⁴⁰ Ungvári Zrínyi Ildikó: *Bevezetés a színházantropológiába*. Színházstudományi tankönyv. A Marosvásárhelyi Színművészeti Egyetem Kiadója, 2006.

problematika történetének kronológiai bemutatása után a test belső és külső szabályozását foglalja össze a szerző főként Elias és Foucault eredményeire támaszkodva, majd a testről mint tárgyról és kommunikációs médiumról ír, mintegy előrevetítve egyebek mellett a színészi test meyerholdi diskurzusát.

A harmadik rész hat fejezete és azok alfejezetei a színházantropológia sűrűjébe vágnak. Az interdiszciplína kezdeteinek és mai helyzetének bemutatása két alapvetően különböző nézőpontból jelenik meg. A színész, a színészi teljesítmény antropológiájának irányzata (Barba) szembeállítható a néző és az előadás antropológiájával és a performance-kutatásokkal (Turner, Schechner). A könyvben mindhárom szerzőre bőszeges utalásokat találunk. A színészi test diskurzusairól szól a könyv legbővebb fejezete, és valóban, színházi szakemberek, színészek, rendezők, illetve az ilyen szakok hallgatói számára ez tűnhet a legértékesebbnek. Úgy tűnik, a fejezet célja az ő esetükben a képzés során elvárható, ennél sokkal mélyebb ismereteknek (pl. színészi testnyelv, testtechnikák, teatralizált test) a kultúr-antropológiai újrafogalmazása. Ezt a fejezetet érthető módon az Arc és maszk című követei (az arc jelentései, interfacialitás, maszk stb.). Mindkét fejezet szemléltető képekre hivatkozik. Itt történt egy sajnálatos, valószínűleg a „nyomda ördögének” tulajdonítható, de az olvasást megnehezítő számozási hiba, ti. az 5–13. képek számozása elcsúszott eggyel a szöveg és a melléklet viszonyában (pl. a 67. oldalon az 5. képre történő hivatkozás tartalma a 6. képre utal; a 34. képre egyáltalán nincs hivatkozás).

Az ebben a részben kifejtett gondolatok A színházi tér antropológiája című fejezetben folytatódnak, ahol a színházi tér fogalmán belül Pavis

nyomán gesztikus teret, kinesztétikus teret, partitúra alatti, centrifugális teret, proxemikai teret, valamint annak működtetése során mimetikus, szenikus teret tárgyal a szerző. A színházi tárgyak rendszerén túl az antropológiai szempontok a gesztus, gesztus és kép, gesztus és cselekvés, szcenárió és narratíva viszonyában érvényesülnek.

A néző antropológiájának alig ötödfél oldalán szán a szerző; egy Antigone-előadás részbeni elemzése zárja ezt a részt, amit az Illusztrációk rész 34 képe követ.

Ungvári elengedhetetlennek tartja a színházantropológia megismeréséhez az antropológia eddigi kutatásainak bemutatását. Ez rendben is van, azonban úgy tűnik – és ez felvetődik nemcsak az antropológia, hanem a színházstudomány kapcsán is – mintha egy előadás vázlatos szövegét olvasná az ember, nem egy könyvet. Sokszor címszavakban beszél a témákról, vagy nagyon gyorsan, egy-egy mondattal „elintézi” olyan embereket, mint Jürgen Habermas, akiről csak annyit tudunk meg, hogy kidolgozta a társadalmi nyilvánosság fogalmát. Bár a szerző nem antropológus, amint ezt az elején elő is tárja, de nagyon sok irodalmat ismer a társadalomtudományoknak erről és más területeiről is. Ezekkel az irodalmi hivatkozásokkal, kutatókkal azonban nagyon mostohán bánik, amikor egy-egy mondattal vagy jelzővel, kategóriával elintézi őket. Túl sok név van egymás mellé zsúfolva, és így felsorolászerűvé válik az egész. Elvész adott esetben az antropológia és a lényege is. A színházstudományi részre ez szintén elmondható. Egyetértek azzal, hogy nagyon sok az anyag és hatalmas háttéranyagot ölel fel egy-egy részterület is, aminek kifejtése esetleg nem tartozik a téma tárgykörébe. Bár minden egyes részterület több fél éves anyagot jelent a

társadalomtudományokkal foglalkozó egyetemeken, azokat Ungvári Zrínyi Ildikó megpróbálta belesűríteni olyan húsz oldalba, amivel pontosan a szépségtől és érdekességtől fosztotta meg az antropológiát és az érdeklődőket, és kicsit sablonossá tette a fejezetet. Ennek kiküszöbölésére talán említeni lehetett volna néhány bibliográfiai tételt, olyan könyvekkel, melyekben igény esetén elmélyülhetnének az érdeklődők. Ilyen a Mérföldkövek a kulturális antropológiában, Lévi Strauss: Strukturális antropológia, Clifford Geertz: Az értelmezés hatalma (ebből meg is jelenik egy olvasmányrészlet), Biczó Gábor (szerk.): Antropológiai irányzatok a második világháború után, Boglár Lajos–A. Gergely András: A tükrök két oldala. Bevezetés a kulturális antropológiába, Edward T. Hall: Rejtett dimenziók stb. Ez utóbbit később említi is, inkább csak az érzékelés és távolságok kapcsán, pedig a térhasználat kérdésének összevetése a színpadi térhasználattal szintén érdekes kérdés lenne. Érdemes lett volna többek között a fentebb említett műveknek pár oldalt szentelni, és az antropológia egy-egy részterületét jobban, árnyaltabban leírni, kifejteni. Érzékeltetni lehetett volna az olvasóval, vagy a diákkal, hogy hogyan kapcsolódik össze az antropológia és a színháztudomány, melyek a közös pontok, hol komplementerek. Hiszen itt úgy tűnik, mintha két tudomány csak egymás mellé lenne állítva, de hogy igazából miért, az épp itt nem derül ki az olvasó számára. Annak kifejtése is fontos lett volna, hogy ezek a területek hogyan és hol kapcsolódnak a többi tudományterülethez: mint kommunikáció, szociológia, filmelmélet, irodalomtudomány stb., és ezek a tudományterületek mit adtak hozzá a színházantropológiai kutatásokhoz. Itt például megemlíteném Biczó Gábor (szerk.): Antropológia és

irodalom. Egy új paradigma útkeresése című művét. Fontos lett volna megemlíteni, hogy az antropológiának milyen módszerei vannak, és ezek a módszerek, megfigyelések hogyan jelennek meg a színházantropológiában.

A kultúrantropológiai közelítéseknel a szerző többnyire a posztmodern kultúrantropológiai megközelítést emeli ki, amelyen kívül létezik többek között akcióantropológia, kognitív antropológia, interpretatív antropológia... A kognitív antropológusok, ha nem is szállnak szembe Clifford Geertz-cel, mindenesetre ellenzik a kognitív fogalom elvetését, és átértékelését javasolják. Rámutatnak a posztmodern kultúrafogalom hiányosságaira is: „Strauss-Quinn szerint a kultúra a kulturális jelentések olyan rendszere, amely nem pusztán az emberek fejében, de nem is kizárólag a viselkedés illékony formáiban létezik. A kulturális mintázatok állandóan és folyamatos változás közben újratermelődnék, tiszta, homogén formában sohasem érhetők tetten.”⁴¹ A sémaelmélet megalkotói arra törekednek, hogy a konnekcionalizmusból és a kultúrakutatás találkozásából egy új, a megelőzőeknél körvonalazottabb kultúra - fogalom és a kultúra jobb megközelítése szülessen meg (Mester, 2002). Itt utalnék Niedermüller Péter A kultúrakutatás esélyei című tanulmányára⁴² és a rá való reflektálásokra is; ezek jól tükrözik az antropológia sokszínűségét.

Az ember-fogalom univerzális leírása Foucault leírásából szemlélve akár úgy tűnhet, hogy valóban ennyire egyértelmű a kérdés, azonban itt is

⁴¹ Mester Tibor: *Sémaelmélet az antropológiában*. PTE BTK Kommunikációs Tanszékének kiadványa. Pécs, 2002. 40–41.

⁴² Niedermüller Péter: A kultúrakutatás esélyei. In: *A komplex kultúrakutatás dilemmái a mai Magyarországon*. Miskolci Egyetem, A Kulturális és Vizuális Antropológia Tanszék füzetek I.1993.

hiányt érzékelhetünk, hiszen nem jelenik meg sem Derrida, sem Heidegger vagy éppen Lacan neve. Ez azért is furcsa, mert Derrida és Foucault szinte minden kérdésben ellentétes álláspontot képviselt, és ahhoz, hogy megértsük e kérdés összetettségét, mindkét oldalt érdemes megvizsgálnunk.⁴³

A színházantropológiai részben találkozhatunk a színészi test, illetve az arc és a maszk, valamint a színpadi tér diskurzusával. Ezeknél a megtestesítés / – megtestesülés az alkotásban kérdése mellett – amely nagyon szépen jelenik meg egyrészről – hiányolom a nézés aktusának tematizálását, mert ez a befogadói mozzanat elmarad, pedig itt az alkotás mellett elengedhetetlenül ott kell szerepelnie a befogadásnak is. A színházkultúrán belül ez elméletben és gyakorlatban is elengedhetetlen.⁴⁴

Olvastam volna a színész és a szöveg viszonyának kérdéséről, illetve a rendező–színész–szöveg viszonyról, valamint a „hagyomány” kérdéséről (I. Kékesi) is, mert ezek megkerülhetetlen témák, mint Kékesi is írja említett tanulmányában.

A néző antropológiájánál felvetődik több érdekes kérdés is, amelyeket érintőlegesen említ a szerző, de mindezt Jákfalvi Magdolna *A nézés öröme* című tanulmányában⁴⁵ még érzékletesebben

elénk tárja. A történelem során a virtuális test létrehozása állt a középpontban. Európában ez a klasszikus balettben figyelhető meg: a produkciók olyan színpadi testet igyekeznek megmutatni, amely legyőzi a gravitációt, és kívül áll az egyébként mindenkit érintő gravitáció törvényén. Keleten a tánc a földhöz kötöttséget jelzi. Mindkét helyen olyan játék- és nézéskonvenciókat tett magáévá a tánc, melyek a valós testtől való leválást igazolják. A játék előtti képzés gyötrelmeinek titkolása volt a fő cél.

„Az avantgárd színház felszabadította a testet a játék előtti gyötres alól és a test gyötresének a folyamatát a színpadra tette.” (Jákfalvi, i. m.) A néző immár nem passzív befogadó, hanem a szenvedés részese. A befogadói azonosulás helyett az értő követés örömeire összpontosít, így néző és színész a műélvezés és a műalkotás páros pillanatait élheti meg (Jákfalvi, i. m.). A néző percepciója csak az előadás végéig tart, de kognitív munkája, melynek során értékeli és érzékeli a látottakat és a hallottakat, és úgy ítéli meg a színházi előadást, olyan erkölcsi és esztétikai kritériumok használatával, amelyeket az élet más dolgai kapcsán is (Kékesi, i. m.), függ a néző kulturális és szociális befogadói attitűdjétől. Érdekes kérdés még a nézői értelmezés és a rendezői szándék kérdése. Fontos kérdés továbbá az, amit a feministák vetettek fel: „a néző vagy nézőnő különbözőképpen lát-e, érzékel-e”. A nézés örömekor ezenkívül beszélhetünk a „módról, ahogy a test abban a konkrét fizikai térben érzi magát” (Jákfalvi, i. m.).

Sajnálatos, hogy a munka kevés magyar színházantropológiai és

⁴³ Lásd Maurice Godelier: *Szociálanropológia vagy kultúrákutató?* In *Lettre* 43. szám. 2001.

Tél. 1–9. [online: <http://epa.oszk.hu/00000/00012/00027/godelier.htm>]

⁴⁴ Lásd Kékesi Kun Árpád: *Recepció és kreativitás a színház(kultúra)ban.* In Szegedy-Maszácz Mihály szerk.: *Átvilágítás. A magyar színház európai kontextusban.* Recepció és kreativitás program. MTA Filozófiai Kutatóintézet.

[online: http://zeus.phil-inst.hu/recepcio/htm/4/402_belső.htm]

⁴⁵ Jákfalvi Magdolna: *A nézés öröme. Az avantgárd színházi paradigma.* In Szegedy-Maszácz Mihály szerk.: *Átvilágítás. A magyar színház európai*

kontextusban. Recepció és kreativitás program. MTA Filozófiai Kutatóintézet.

[online: http://zeus.phil-inst.hu/recepcio/htm/4/406_belső.htm]

színháztudományi vonatkozást tartalmaz, pedig Kiss Gabriella *A kockázat színháza. Előadás a „paradoxon kultúrájában”* című tanulmánya⁴⁶ például szépen érzékelteti a finom elkülönüléseket az egyes irányzatok között, az összecsengéseket a színháztörténet és a színházantropológia esetében. Kékesi Kun ugyan felhívja a figyelmet arra,⁴⁷ hogy a kultúrák találkozásánál az új törekvések átvétele jellemző itt is, csakúgy, mint más európai országban. Kékesi felteszi tanulmánya végén a kérdést: bír-e olyan jellegzetességekkel a magyar színház, amelyek lehetővé teszik a folytatást, és ha igen, akkor milyen irányba megy tovább?

Azon a kérdésen is el lehet tűnődni, hogy az erdélyi magyar és romániai színházaknak milyen lehetőségeik vannak ezen kívül? Továbbá, mikor tud(na) megjelenni egy olyan tanulmány, amely ez utóbbi kérdésekkel is foglalkozik.

Egy másik kérdés, amely a színházi kritika helyzete és változásai kapcsán⁴⁸ vetődik fel bennem, fentebb már említést nyert, a médiához és más területekhez való kapcsolódás óhajának

kifejeződésekor. Itt is utalnék rá: értékes és érdekes lenne egy értő, a színháztudományhoz kapcsolódó színházi kritikusság kinevelése egyrészt, illetve jó lenne, ha a színházi kritikák is a színházantropológia egyik kutatási területévé válnának.

KÖRTESEI GYOPÁR TEKLA

⁴⁶ Kiss Gabriella: *A kockázat színháza. Előadáselemzés a „paradoxon kultúrájában”*. In Szegegy-Maszák Mihály (szerk.): *Ártilágítás. A magyar színház európai kontextusban*. Recepció és kreativitás program. MTA Filozófiai Kutatóintézet

[online: http://zeus.phil-inst.hu/recepcio/htm/4/410_belső.htm]

⁴⁷ Kékesi Kun Árpád: *Kitekintés–Áttekintés. Innovatív törekvések az európai színházban*. In Gajdó Tamás (szerk.): *Magyar színháztörténet 1920–1949*. Magyar Könyvklub – Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Budapest, 2005. [online: <http://tbeck.beckground.hu/szinhaz/htm/02.htm>]

⁴⁸ P. Müller Péter: *Színház és társadalom. A színházi kritika helyzete és változásai*. In Gajdó Tamás (szerk.): *Magyar színháztörténet 1920–1949*. Magyar Könyvklub – Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Budapest, 2005.

[online: <http://tbeck.beckground.hu/szinhaz/htm/38.htm>]