

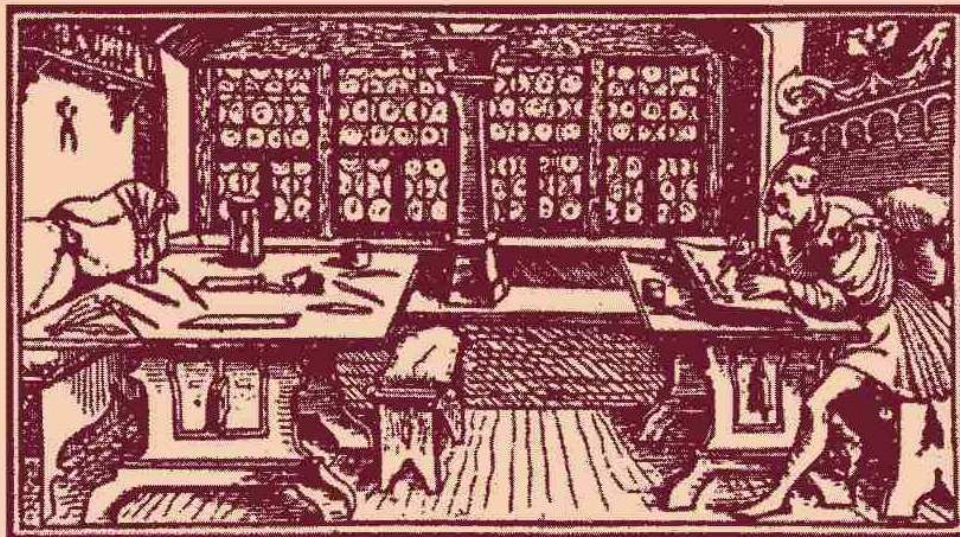
# STUDIA

UNIVERSITATIS  
BABES-BOLYAI

D r a m a t i c a

C L U J - N A P O C A 2 0 0 6

Cluj University Press



**COMITETUL DE REDACȚIE AL SERIEI  
STUDIA UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI**

**DRAMATICA**

---

REDACȚIA: P-ța Ștefan cel Mare nr. 4, Cluj-Napoca, Phone/Fax: +40 264 590066, Email: facultateatt@yahoo.com

---

**COLECTIVUL DE REDACȚIE:**

Profesor Universitar Dr. ION VARLIC  
Conferențiar Universitar Dr. LIVIU MALIȚA  
Conferențiar Universitar Dr. LAURA PAVEL  
Conferențiar Universitar Dr. ANCA MĂNIUȚIU  
Conferențiar Universitar Dr. VISKY ÂNDRAS

**RESPONSABIL DE NUMĂR:**

Profesor Universitar Dr. MIRUNA RUNCAN

**S T U D I A**  
**UNIVERSITATIS BABEȘ – BOLYAI**  
**DRAMATICA**  
**TEATRU, FILM, MEDIA**

**1**

---

Editorial Office: 400015, Cluj-Napca, Republicii Street, no. 24 ♦ Phone: 0264405352

---

**CUPRINS – CONTENT – SOMMAIRE – INHALT**

*Articole & Studii*

CORINA ȘUTEU, Politicile culturale în tranziție. Despre participare și provocările democrației .....	3
BÁCS MIKLÓS, Conceptul de rol la Moreno.....	13
MIRUNA RUNCAN, The Morphology of the Spectator .....	23
HATHÁZI ANDRÁS, A Módszer.....	33
MIRIAM CUIBUS, Model și mimesis. Doamna Bovary: Doamna palidei figuri .....	41
LIVIU DOSPINESCU, Le théâtre, du symbolique au phénoménologique: une méthode de recherche/ création fondée sur l'observation.....	59
HORAȚIU DAMIAN, Istoria ca marfă .....	77
RALUCA IACOB, Bits and Pieces - History of Cinema Criticism .....	83
DIANA CHIOREANU, Artist's Body: The Endless Metamorphosis and Its Versatility in Matthew Barney's <i>Cremaster</i> .....	97
AMALIA ȘOOȘ, Teme și concepții filozofice în opera lui Pedro Almodovar ....	109
ALINA PAHONCIA, România – film pentru bani sau bani pentru film?.....	125
MIHAI GĂDĂLEAN, Sperjur și fals în înscrisuri neoficiale: <i>Zelig</i> .....	139

## **Interviu**

DARVAY NAGY ADRIENNE, Interviu cu Silviu Purcărete ( <i>trad. de Boros Kinga</i> ) .....	145
--	-----

## **Cronici, recenzii**

Boros Kinga, <i>Lumea gândacilor</i> .....	151
Horățiu Damian, <i>Proiecționistul lui Dumnezeu</i> .....	155
Miruna Runcan, <i>Coridorul, traversa și experimentul „Recitirea”</i> .....	157
Delia Enyedi, <i>Birth sau cum se naște o controversă</i> .....	160
Raluca Iacob, <i>Chicago între film și Broadway</i> .....	161
Oliver Sacks, <i>Omul care își confundă soția cu o pălărie</i> , Humanitas, 2004 .....	165
Diana Cozma, <i>Dramaturgul-practician, Cluj, Casa cărții de știință</i> , 2005 .....	166
Milena Deleva, <i>Technological Park Culture. Amsterdam/Bucharest/Sofia Bulgaria, a case study prepared by Milena Deleva, Policies for Culture (European Cultural Fundation &amp; Ecumest)</i> , 2005 .....	166
David Zinder, <i>Body-Voice – Imagination. A training for the Actor</i> , Routledge, NY/London, 2002 .....	167
Marianne McDonald, <i>Sing Sorrow. Classics, History and Heroines in Opera</i> , Westport, Connecticut, Greenwood Press, 2001 .....	168
Caridad Svich, <i>Trans-global readings. Crossing theatrical boundaries</i> , Manchester, Manchester University Press, 2003 .....	169

## POLITICILE CULTURALE ÎN TRANZIȚIE. DESPRE PARTICIPARE ȘI PROVOCĂRILE DEMOCRAȚIEI<sup>1</sup>

CORINA ȘUTEU<sup>2</sup>

**ABSTRACT.** Corina Șuteu is the President of ECUMEST Association, co/founder of the Program Policies for Culture, consulting specialist and independent trainer in international cultural cooperation and European professor in comparative cultural policies. At present she is also the Director of the Romanian Cultural Institute of New York. The article below is a translated fragment of the book *The arts, politics and change*, Amsterdam, Boekmanstudies, 2005, a collection of theoretical approaches and case studies realised by European Cultural Foundation and ECUMEST Association. The Editors are Cas Smithuijsen, Corina Șuteu and Hanneloes Weeda. The main themes of the article are the transformation of the law context, the rethinking of the public subventions, the development of cultural strategies in local environment and the lobbying for independent arts organisation. Our thanks for the rights of this translated fragment both to Mrs. Corina Șuteu and her translator, Mrs. Marie-Louise Semen.

Efectele directe și indirecte pe care politicile culturale le-au avut asupra societăților europene occidentale, după cel de-al Doilea Război Mondial, sunt unul dintre principalele aspecte pe care sistemul cultural trebuie să le ia serios în considerație astăzi. Adevărata provocare, însă, e să încercăm să analizăm modul în care țările din Europa de sud-est abordează problema importanței politicii culturale pe agendele de interes general ale guvernelor lor și dacă acestea folosesc instrumentele tradiționale sau propun noi modalități de guvernare ale sistemului cultural național. Este Europa de sud-est influențată de modelele occidentale și dacă da, în ce măsură? În fine, în ce măsură și în ce fel contribuie politicile culturale la construirea noilor democrații?

Acest articol va încerca să ofere câteva răspunsuri la întrebările de mai sus, răspunsuri care se bazează pe experiența vastă și surprinzătoare a programului Policies for Culture (2000-2004)<sup>3</sup>, dar și pe imaginea mai generală oferită de studiile și literatura de specialitate (în special aceea privind experiența occidentală).

---

<sup>1</sup> Articolul este extras din recenta publicație Policies for Culture – „The arts, politics and change”, Amsterdam, Boekmanstudies, 2005.

<sup>2</sup> Corina Șuteu este Președintele Asociației ECUMEST, co-inițiator al Programului Policies for Culture, consultant și trainer independent în domeniile cooperării culturale internaționale și profesor în politici culturale comparate în Europa.

<sup>3</sup> Vezi [www.policiesforculture.org](http://www.policiesforculture.org).

### Cincizeci de ani de politici culturale în Europa occidentală

Cincizeci de ani de dezvoltare economică în Europa occidentală s-au aflat sub semnul unor politici culturale concentrate în jurul problematicii eterne a participării la actul cultural și a celor două aspecte interrelaționate ale sale: democratizarea culturii și democrația culturală.<sup>4</sup> Primul este strâns legat de ideea de *acces* la bunurile culturale, ca o garanție a bunăstării și emancipării sociale. Al doilea este legat de ideea de *diversitate culturală*, cu toate implicațiile sale complexe, care se întind de la prăbușirea granițelor dintre cultura înaltă și cea de masă la probleme mai complicate legate de conviețuirea interetnică pașnică în cadrul societăților multiculturală.<sup>5</sup> Totuși, de la începutul anilor 80, democrația culturală însuși a evoluat conform unei dinamici destul de contradictorii, cultura devenind în același timp o marfă,<sup>6</sup> un lucru “normal” și un “produs” al vieții cotidiene. Aceasta s-a tradus în faptul că activitatea culturală – bunul public care este finanțat din bani publici – trebuia să dovedească în ce fel contribuie la emanciparea și bunăstarea socială, atât din punct de vedere civic, cât și economic. Cu alte cuvinte, cultura a fost nevoită să devină *responsabilă și răspunzătoare* (accountable). Astfel, politicile culturale au început să se deschidă spre alte sectoare publice, pentru a confirma și susține recent reclamata “durabilitate în spațiul public”.

Impactul economic și social al artelor e comentat în numeroase studii, dintre care cele mai importante sunt cele ale britanicilor Myerscough, de la sfârșitul anilor 80, și cel al lui Matarasso, de la sfârșitul anilor 90.<sup>7</sup> E decada în care problema interacțiunii dintre cultură și dezvoltare devine critică pentru organizațiile interguvernamentale și cheamă la remodelarea politicilor culturale. Sintetizate în concluziile Summit-ului UNESCO de la Stockholm din 1998 (când s-a pledat pentru “puterea culturii” – the power of culture – și unde cele 149 de țări participante au conceput și adoptat un plan de acțiune pentru deceniile următoare<sup>8</sup>), ideile care nasc politicile culturale ale anilor 2000 vor fi idei care unesc acțiunea culturală și emanciparea (citește dezvoltarea) societăților.

<sup>4</sup> Distincția Europa de Est / Europa de Vest, care devine din ce în ce mai artificială, este folositoare când privim istoria politicilor culturale europene a ultimilor cincizeci de ani. Este important să subliniem întâi câteva dintre aspectele specifice ale evoluției politicilor culturale occidentale, pentru a putea scoate în evidență transformările prezente și problemele critice care apar datorită schimbărilor contextului actual. Din această perspectivă, sfârșitul celui de-al Doilea Război Mondial a fost un moment la fel de critic precum a fost căderea Cortinei de Fier în anii 90.

<sup>5</sup> Cf. Santerre, L (red.) – “De la démocratisation de la culture à la démocratie culturelle” – rapport d’étude. Quebec, Ministère de la Culture et des Communications, 1999

<sup>6</sup> Cf. prezentării lui Oliver Bennett, Director al Centrului de Studii în domeniul politicilor culturale de la Universitatea Warwick, Anglia, la întâlnirea experților de la Amsterdam: *Educația academică și profesională în politicile și managementul culturale: o perspectivă europeană*, martie 2003, Fundația Boekman (Olanda).

<sup>7</sup> Myerscough J. – “The economic importance of the arts in Britain”, London, Policy Studies Institute, 1988; Matarasso, F. – “Use or ornament: the social impact of participation in the arts”, Stroud, Comedia Publication, 1997

<sup>8</sup> Detalii la <http://portal.unesco.org/culture/en/>

Problema dezvoltării durabile trebuie să țină seama, însă, de impactul mai sus amintitilor “modelatori” ai politicilor culturale de după cel de-al Doilea Război mondial în Europa, adică *democratizarea* și *responsabilizarea*. Aceștia au determinat dezvoltarea, deja, a unei anumite așteptări față de acțiunea culturală. Democratizarea a implicat o banalizare a consumului cultural. Mai mult, intervenția statului, când a fost extensivă, a dus la o “politizare” a conținutului cultural și, uneori, la o interdependență periculoasă între măsurile politice generale și conținutul cultural. Din contră, cultura pe piața liberă conduce la un comportament consumerist și la invazia divertismentului, la apariția noțiunilor cum sunt: “bunurile culturale” sau “produsele culturale”. Consumul de masă conduce la standardizarea gusturilor și la o ofertă tipizată. În concluzie, artele și cultura au devenit (în anii 1990) fie la îndemână, ieftine și parte integrantă a vieții cetățeanului mediu din Europa de vest, fie scumpe, dar subordonate dinamicilor pieței libere. Operatorul cultural s-a obișnuit cu investiții generoase în cultură și a fost surprins când acest sprijin providențial a fost diminuat. Consumatorul de cultură a devenit “leneș”, răsfățat și copleșit de oferta largă și de industria mereu seducătoare a divertismentului.

Acesta e contextul în care, după anii 80, pe întreg teritoriul occidental, încep să se generalizeze măsurile bugetare restrictive. În majoritatea cazurilor, acestea afectează organizațiile mai puțin consolidate, cele care de obicei ofereau un mai mare grad de creativitate și inovație în practicile lor și o mai mare interacțiune cu spațiul public, în timp ce organizațiile mai așezate și industriile culturale aducătoare de bani continuau să fie finanțate.

Se poate spune că, în acest context de schimbare rapidă a orientării politicilor publice în domeniul cultural (de la un stat protector la un stat “mediator” – care facilitează, dar nu mai finanțează în mod absolut), organizațiile culturale tradiționale încetează să fie competitive și că domeniul e uzurpat de industriile culturale, de turism și de sectorul privat în general, care s-au dezvoltat în progresie geometrică între timp. Divertismentul ocupă cu o agresivitate din ce în ce mai mare spațiul consumului cultural și, astfel, formează și influențează radical gusturile publicului. Cultura (ca domeniu instituțional) devine o intersecție a paradoxurilor, dar și a complementarităților: un câmp care dă naștere la uriașe așteptări sociale, dar, în același timp, o marfă și un divertisment; dependentă intrinsec de resurse financiare externe, dar și un motor al sectoarelor extra-culturale. Mai mult, puternica influență a noilor tehnologii, manifestată începând cu anii 90, revoluția media și comunicațională, globalizarea și neașteptata reordonare geopolitică adaugă câteva componente cruciale acestei evoluții determinante.

Astfel se prezintă, în mare, fundalul politicilor culturale occidentale pe care Europa de Est îl descoperă între anii 1990 și 2000. Un context sleit de ani de investiții în accesul la cultură și în dezvoltarea infrastructurii culturale, dezechilibrat, în plus, de efectele nocive ale exploziei tehnologice și comunicaționale și totuși, în căutare de modalități de a relansa și susține consumul cultural tradițional, în ciuda proliferării întreprinderilor audiovizuale și de divertisment. În plus, un context total nepregătit și inapt să răspundă adecvat de multe ori la nivel instituțional efectelor dispariției aproape peste noapte a Cortinei de Fier și a noii ere de cooperare provocate de deschiderea către EST.

### **Când Europa de Est își ițește capul**

Provocările culturale proprii Europei de est după căderea comunismului sunt foarte diferite de cele rezumate atât de schematic mai sus. Statul, ca singurul investitor în cultură, e obligat să joace un rol problematic și destul de negativ în faza inițială a tranziției post-comuniste. De aceea, măsurile imediate în politicile culturale în întregul “bloc” estic includ, în primul rând, dezetatizarea infrastructurilor culturale, fără nici o analiză riguroasă prealabilă a implicațiilor pe termen lung ale unor asemenea măsuri. Primul impuls, firesc, acela de a o “termina cu statul” o dată pentru totdeauna (căci statul, egal “partidul communist”), e declinat la nivelul măsurilor administrative de o politică a culturii în două feluri: prin delegarea planificării culturale către regiuni și orașe (descentralizare) și prin demontarea, cât mai repede posibil, a sistemelor statale tradiționale de finanțare a culturii (privatizare). Ca urmare, în Europa de sud-est, țări mai mari – precum România – încearcă – întâmpinând mari dificultăți în timpul procesului – să implementeze noi politici de descentralizare. Ideea are mai mult succes în țări mai mici, ca Slovenia, Croația și Bulgaria (cel puțin la nivelul descentralizării locale, nu și regionale).

În ceea ce privește privatizarea, diferite inițiative legislative încearcă să diversifice și să consolideze sursele private de finanțare a culturii și să încurajeze privatizarea. Totuși, industriile culturale culeg în realitate toate beneficiile reale ale acestui proces, în timp ce instituțiile culturale tradiționale continuă să supraviețuiască doar datorită suportului financiar al statului. Infrastructura și legislația muncii în majoritatea țărilor din Europa de sud-est nu au fost considerate o prioritate pe majoritatea agendelor guvernamentale. Însuși statutul social al artiștilor și intelectualilor, marginalizați de *boom*-ul capitalismului “sălbatic” post comunist, a trebuit să își găsească refugiu în ajutorul financiar minim, dar sigur, atâta timp cât există, furnizat de leafa de bază asigurată de stat.

Încercând să se elibereze radical de dependența exclusivă față de stat, comunitățile culturale au manifestat, în fapt, o reacție post comunistă “compulsivă” față de fostul centralism administrativ. Fiindcă reala provocare pentru noile societăți a fost cum să transforme relațiile sociale distruse de comunism într-o veritabilă interacțiune și coabitare a diversităților și, de aceea, a democrației și, în consecință, ce rol ar putea și ar trebui să joace în acest proces noile politici culturale? Dar se pare că aceasta a fost o dilemă mai mare pentru oameni decât pentru instituții, în ciuda faptului că instituțiile moștenite au fost un ungher ideal ca ascunziș peren, adăpostind inerția și stagnarea fostului sistem.

Prima lecție care a trebuit învățată a fost că, pentru a ieși din cadrele de gândire zidite de anii comunismului, e nevoie de reinventarea societății culturale civile, de refacerea încrederii și a deprinderii de a accepta coexistența diferențelor de opinie într-o comunitate profesională. A doua problemă era legată de re-aproprierea unui simț al responsabilității în comunitatea culturală: unde ar trebui să înceteze plângerile și unde ar trebui să înceapă criticile constructive și ce valori apără și promovează actorii culturali civili? În al treilea rând, s-a ridicat întrebarea legată de autoritatea sectorului neguvernamental față de autoritățile publice și față de Legislativ. Pentru a putea recunoaște această autoritate, trebuiau întâi înțelese



rolul, funcția și constrângerile autorităților publice și ale legislatorilor, renunțându-se la copilăreasca idee că democrația și anarhia sunt unul și același lucru și înțelegând că existența democratică implică ordinea și respectul instituțiilor de drept. Se poate spune că, pentru societatea civilă post comunistă în tranziție, refacerea legăturilor distruse și reinventarea dinamicii sociale a libertății ca precondiție a democrației a fost problema principală. Or, acestea pot și trebuie să fie construite numai de jos în sus, prin acțiunea grupurilor culturale (operatori, artiști, intelectuali), înainte ca ele să ajungă la nivelul decidenților.

Dar în contextul specific al Europei de sud-est, acest rol de reconversie a fost și mai greu de pus în practică pentru că regiunea a avut de înfruntat războiul, demolarea unui stat (fosta Iugoslavie) și emergența dificilă a societăților post totalitare (ca în România și Albania).

Noua misiune a legislatorilor și a autorităților publice în reajustarea rolului lor birocratic a fost facilitată de prezența activă a unor mentori instituționali occidentali (precum Consiliul European, UNESCO, diverse instituții publice occidentale, agenții diplomatice culturale et cetera). Problema, în cazul autorității publice, era cum să integreze valorile pe care pozițiile lor se presupune că le promovează, cum să acționeze diferit la nivel administrative (provocarea administrativă) și cum să schițeze și să implementeze noi politici în cadrul vechilor infrastructuri instituționale. De aceea, la nivelul instituțional cultural noile valori s-au tradus în chestiuni legate de realizarea unor transformări funcționale (provocarea managerială), în modalități noi de planificare pe termen lung sau în reforme organizaționale pur administrative.

La nivelul societății civile, rețelele culturale și proiectele în parteneriat au reprezentat probabil principala sursă de învățare și înțelegere a valorilor democratice. Acest nivel a avut, totuși, o importanță mai mare decât precedentul în relansarea dinamicii democratice, pentru că se aștepta de la el să funcționeze și ca făuritor de capital social – “liantul” care aduce împreună instituțiile.<sup>9</sup> Provocarea viza nu doar valori noi, ci și interacțiunea în contextul cultural mai larg între memorie și modernitate, vechi și nou, cultură ideologică și cultură eliberată de ideologie și felul în care toate acestea ar trebui transmise prin acțiunea culturală individuală și colectivă. Problema izvorâtă din nevoia unei competențe la mai multe nivele era acută. În același timp, înainte de a aborda noțiunea de competență, trebuia dezvoltată viziunea strategică, iar valorile – re-apropiate.

Participarea egală a nivelelor mai sus menționate în definirea și implementarea politicilor culturale părea să furnizeze singurul posibil răspuns la o provocare de anvergura a regiunii Sud-est Europene. Iar programul Policies for Culture, lansat în anul 2000, a găsit, în această privință, momentul potrivit pentru a pune în practică un concept inovant.

---

<sup>9</sup> Gould, H. – “Cultural capital and social capital” in Matarasso, F. (ed.) – “Recognising culture: a series of briefing papers on culture and development”, London, Comedia, Department of Canadian Heritage and UNESCO, 2001

### **Procese participative – un compromis câștigător pentru guvernarea democratică în cultură**

Noțiunea de “proces participativ” în elaborarea și implementarea politicilor publice (“*participative policy-making*”) este un concept anglo-american, introdus la sfârșitul anilor 80 ca una dintre cele unsprezece caracteristici ale “învățării organizaționale” (“*learning organisation*”).<sup>10</sup> Conceptul își are apărătorii și criticii săi, dar timpul a demonstrat că noțiunile inerente acestui termen (precum interdependența diverșilor parteneri ai procesului, beneficiile consultării și implicării, împărțirea și asumarea responsabilității în procesele de elaborare a politicilor) sunt fundamentale atunci când vorbim, de exemplu, de managementul schimbării, “administrarea” diversității și implementarea reformelor într-un mediu instabil; ca urmare, ele sunt cu deosebire relevante în contextul sud-est european.

E interesant de remarcat că într-un studiu care examina rolul organizațiilor europene reprezentative, realizat de UE în 2004, “procesele participative” în elaborarea politicilor publice reprezintă unul dintre criteriile de identificare a modalităților de optimizare a acțiunii și a impactului acestor organizații la nivelul sectorului civil.

În ceea ce privește politicile culturale, țările în tranziție au problema specifică a re-instaurării acestei participări. Ca urmare, asemenea procese sunt folositoare atâta vreme cât au o contribuție pozitivă, aduc o plus-valoare în definirea unor noi forme de guvernământ și sunt un catalizator al mecanismelor democratice. Ideea de a angaja și promova acest concept s-a născut din faza de dezvoltare a programului Policies for Culture în 1999 și ceea ce observăm astăzi este că rezultatele sale majore se pot clasifica după cum urmează:

#### ***Impact la nivel local***

Proiecte ca cele din județele Timiș și Arad (România), orașele Plovdiv (Bulgaria), Prilep în Macedonia, Prijedor în Bosnia și Herzegovina, Sombor, Užice, Belgrad, Šabac și Kragujevac în Serbia sau Zagreb și Rijeka în Croația<sup>11</sup> dau seama de “stabilirea unor platforme de cooperare și de parteneriate reale care au permis un mod interactiv, democratic și eficient de identificare și implementare a unor soluții realiste pentru dezvoltarea culturală la nivel local”. Relevanța politicii culturale participative la nivel local este subliniată și mai mult când observăm, ca în cazul orașelor sârbești mai sus menționate, că acordul de cooperare pe termen lung între organizațiile culturale neguvernamentale (ONG-uri) și autoritățile publice poate fi fragil și poate ceda foarte ușor unor manipulări politice. Pentru că părțile acestui acord fac un efort de pionierat, continuarea și susținerea pe termen lung a acestor procese este crucială.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Padler, M., J. Burgoyne și J. Boydell – “The learning organization”, New York, McGraw-Hill, 1988

<sup>11</sup> Detalii despre toate proiectele susținute de programul Policies for Culture sunt disponibile la [www.policiesforculture.org](http://www.policiesforculture.org)

<sup>12</sup> Citatele din acest paragraf sunt preluate din articolele lui Radu și Dietachmair despre proiectele prezentate în aceeași publicație: „The arts, politics and change”, Amsterdam 2005

Nivelul local își are, desigur, avantajele sale în ceea ce privește participarea, pentru că în orașe sau la nivel regional lipsa consensului și a coeziunii în luarea unei decizii are un impact imediat asupra bunăstării comunității. Comunitățile urbane mai mici par să fie mai receptive la această provocare pentru că și-au câștigat autonomia după ani de centralism. Dimensiunea locală aduce cu sine o dinamică pozitivă a spiritului de inițiativă și a promovării unei individualități în locuri care uitaseră cum să fie ele însele, ascunse după cortina ideologiei impuse.

### ***Crearea unor spații publice de dezbatere reale și virtuale***

Lansarea jurnalelor, buletinelor și studiilor de caz on line ale programului și crearea unui website ([www.policiesforculture.org](http://www.policiesforculture.org)) au contribuit la împărtășirea experienței și informației și au stimulat exprimarea unor opinii diverse născute din expertiza partenerilor din regiune. Publicarea unor dosare speciale asupra politicii culturale în cadrul unor publicații culturale recunoscute în toată Europa de sud-est au determinat recunoașterea unei expertize în continuă evoluție, dar au și oferit un spațiu public deschis și interactiv pentru confruntarea diverselor idei și avansarea unor propuneri privind acțiunile de viitor.

### ***Puterea sectorului civil***

Un al treilea rezultat important este exemplificat cu succes de conceptul propus de proiectul Parcul Technologic Cultura (Sofia, Bulgaria), inițiat de universitari și care a adus laolaltă universitari, cercetători, operatori culturali, jurnaliști și actori politici într-un forum interactiv care a reușit să devină un forum cultural legitim și un partener de încredere la nivel legislativ; la o scară diferită, Centrul de Dezbatere propus de PAC Multimedia din Skopje, Macedonia, a ajuns și el la rezultate similare în 2004. Aceste proiecte au adus în discuție nevoia unor noi roluri și responsabilități care trebuie regândite nu doar în formă, ci și în conținut, de către actorii activi din cadrul sistemului cultural, în parteneriat, astfel încât implementarea diverselor măsuri adoptate să fie recunoscută și împărtășită de toți actorii vizați.

Pentru Europa de sud-est, procesele politice participative se dovedesc a fi un bun instrument de învățare, capabil să relanseze ciclul responsabilităților și responsabilizărilor și, în consecință, să ducă la o reconstruire a încrederii. Credem că, prin aplicarea și dezvoltarea acestui concept, noțiunea de “cultură” a fost revizitată într-o manieră inovativă ca o legătură, nu ca un obiect. Aceasta este ceea ce Policies for Culture s-a străduit să demonstreze prin viziunea și prin diversitatea liniilor sale de acțiune. Procesele culturale sunt purtătoarele unor seturi de valori diferite și e cu atât mai important ca astăzi să lăsăm cât mai mult loc acestor procese, tocmai pentru că există o profundă confuzie între valorile pieței libere și valorile democratice, între scopuri și mijloace. Noile democrații cred că, odată ce mecanismele pieței libere sunt instalate, valorile democratice vor apărea de la sine. Această confuzie determină societățile fragile cum sunt cele postcomuniste să idealizeze mecanismele pieței libere și să creadă orbește că democrația poate fi instalată și implementată, în loc să fie conștiente de faptul că democrația este un set de procese și o serie de principii care se deprind și respectă în timp, în strânsă

relație cu o poziție etică, în timp ce piața nu posedă și nici nu poate posedea un “cod etic”. În acest sens, politicile culturale trebuie să demonstreze, într-un mod participativ, că există alte unelte și instrumente posibile și necesare procesului de democratizare.

### **Politicile culturale trans-europene, o condiție pentru implementarea standardelor democratice**

Putem observa astăzi că toate problemele tratate aici par să aibă o relevanță mai largă pentru Europa în general (est și vest, nord și sud). Sunt de învățat lecții din “laboratorul” sud-est european de politici culturale participative, pentru că definirea noilor ei politici culturale încearcă să reformuleze niște întrebări fundamentale. Ar trebui poate să observăm cu mai multă atenție că ceea ce părea atât de evident lumii occidentale în urmă cu 50 de ani nu mai este azi atât de evident și că est-europenii sunt probabil astăzi cei suficient de curioși ca să riște pentru a găsi răspunsuri noi și originale (ceea ce este și mai adevărat în cazul țărilor de la granița cu Rusia și al celor din Peninsula Balcanică).

În consecință, noile politici culturale europene, din cauza intervenției lor globale în spațiul public și al impactului lor asupra diverselor corpuri sociale, trebuie să fie determinate conform cu *această* înțelegere crucială. Politicile culturale europene sunt importante atâta vreme cât pot sprijini implementarea standardelor democratice la o scară europeană și pot stabili criteriile unei noi logici a guvernării.

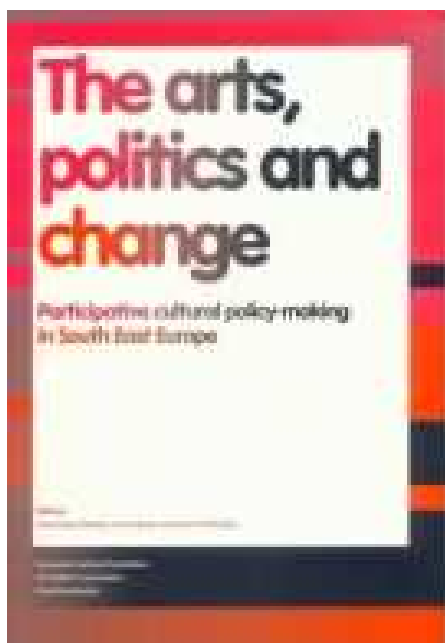
Dacă astăzi continuăm să propagăm exclusiv argumentul economic pentru cultură, nu vom mai reuși să vedem că reala valoare adăugată pe care politicile culturale o pot oferi este legată, în primul rând, de succesul democrației, definită ca o cheie a libertății individuale și a bunăstării ființei umane.

În concluzie, credem că întrebările pe care trebuie să ni le punem astăzi, atât la nivelul acțiunii culturale, cât și la nivelul deciziei diverselor autorități publice (la scară europeană) ar trebui să fie următoarele:

- Ce ne aduce împreună în sectorul cultural: faptul că vrem sau pentru că ni se spune? Suntem promotori ai lucrului în rețea în cultură și ai valorilor sau doar birocrați și executanți de stereotipuri depășite?
- Cine concepe politicile culturale de astăzi? Majoritatea celor care iau decizii sunt încă o generație a “viziunii” Războiului Rece și reprezintă, prin urmare, o verigă slabă, ancorată în trecut, care nu a fost încă înlocuită, în ciuda efortului de clasele politice europene în acest sens;
- De ce nu reinvestim în dezbateră despre politicile culturale, dimensiunea lor istorică, pentru a putea vedea mai clar, la o scară europeană, ce s-a schimbat de la apariția acestei noțiuni și ce trebuie să adaptăm în consecință? Trebuie să abandonăm actuala modalitate “aditivă”/cantitativă de a descrie politicile culturale în favoarea unei percepții calitative și mai creative a impactului implementării lor, a scopului lor pe termen lung, a coerenței lor cu o dezvoltare durabilă și, dincolo de orice, a consecvenței lor în ce privește valorile democratice. Trebuie să respectăm și diversitatea modelelor de politici culturale, pentru a garanta conservarea diversității culturale în sine. În plus, trebuie să încetăm să mai amestecăm scopurile cu mijloacele.

În vederea lărgirii UE și a rolului central pe care cultura trebuie să îl joace pentru a asigura reușita acestui proces, trebuie să privim căderea comunismului ca pe o ruptură în primul rând culturală și nu una ideologică. În procesul de tranziție de la o ordine comunistă la tinerele societăți capitaliste, așa-numitele “noi democrații” seamănă, pentru indivizii care trăiesc în ele, cu orice societate în tranziție culturală. În această situație ar fi de dorit o ajustare a comportamentului, a standardelor de viață și a percepției asupra “celuilalt”. În procesul înlesnirii acestei tranziții și al furnizării unui spațiu de reconciliere, politicile culturale pot funcționa ca niște mediatori de neînlocuit. Proiectul european nu poate avea succes decât dacă acest lucru este înțeles corect.

*Traducere din limba engleză de Marie-Louise Semen, editare finală: Corina Șuteu și Oana Radu*



*Articolul este extras din recenta publicație Policies for Culture – „The arts, politics and change”. Cartea este o colecție de articole teoretice și studii de caz, realizată de Fundația Culturală Europeană și Asociația ECUMEST și publicată de Boekmanstudies (Amsterdam, 2005). Editori: Cas Smithuijsen, Corina Șuteu și Hanneloes Weeda. Printre temele propuse: centralizare și descentralizare; transformarea cadrului legislativ; regândirea finanțării publice; rolul mass-media; dezvoltarea unor strategii culturale pe plan local; strategii și acțiuni de lobby ale sectorului independent. Publicația documentează și se bazează pe activitățile programului Policies for Culture desfășurate începând cu anul 2000 și pe rezultatele obținute până în prezent în cadrul celor 22 de proiecte susținute de program în întreaga regiune sud-est europeană.*

CORINA ŞUTEU

## CONCEPTUL DE ROL LA MORENO (1)

BÁCS MIKLÓS

*„Taina existenței umane: continua  
devenire.”(von Herder)*

**ABSTRACT.** In a complex analysis, professor Bács Miklós, head of an acting class at the Faculty of Theatre and Television at Babeș-Bolyai University of Cluj, is scanning the relationship between Moreno's method of role-playing therapy and the theatrical practices in representing, imagining and assuming the characters of drama inside a performance. The study, who is just a first part of a larger work relating Moreno's method and Pirandello's aesthetics, combines in an interdisciplinary perspective the psychological, the theatrical and the literary/cultural approaches, for both artistic and educational purposes.

Moreno studiază omul prin prisma relațiilor interpersonale: „...individul nu poate fi abstractizat, el este întotdeauna în relație cu alți indivizi”<sup>1</sup>. Din acest punct de vedere, concepția lui Moreno se înrudește cu analiza existențială a lui Ludwig Binswanger, cu concepțiile neopsihanaliștilor H. S. Sullivan, K. Horney, Schultz-Hencke și cu teoria comunicațională a lui Bálint și Watzlawick, Beavin și Jackson. Punând accentul pe cercetarea informațiilor verbale și non-verbale care circulă între individ și anturajul său, îndreptându-și atenția mai ales spre influența reciprocă pe care aceste informații o au asupra indivizilor, Moreno se înrudește cu Pirandello și cu concepția acestuia referitoare la măști.

Teoria moreniană a personalității se structurează în jurul conceptului de **ROL**, autorul creând termeni noi, apropiați practicii psihodramatice, încercând să evite astfel confuzia dintre Eu și Sine. În lucrările sale, folosește noțiunile de Eu sau Sine cu alt înțeles decât cel folosit de Freud, Jung, James sau Bergson. Pentru Moreno, Sinele este mult mai greu de definit și cercetat ca entitate teoretică decât manifestarea sa practică: rolul. Este greu de crezut că cineva poate percepe propriul său Eu sau Eu-l celuilalt, pe când rolul poate fi evaluat: cum este jucat, cum este conceput, cum cineva devine rolul. Pentru el, noțiunile conținute de conceptul de **personalitate** sunt: **rolul**, **eu**-ul (sau sinele), **atomul social** și **interpsyché**-ul. Toate aceste noțiuni sunt strâns legate de conceptul acțiunii, de modelul relațiilor interpersonale și teoria dezvoltării moreniene.

---

<sup>1</sup> Moreno, J.L., *Soziometrie*, 2. 1967, 108.

Cuvântul *rol* vine din latinescul *rotula* sau *rotulus*, care desemna, la origine, sulul pe care era scrisă lucrarea dramatică iar, mai târziu, textul pe care fiecare personaj îl spunea pe parcursul acțiunii scenice. În Grecia, iar apoi în Roma antică, *rolurile* actorilor (textele) erau scrise pe suluri, pe rulouri de pe care sufleurii citeau replicile spre a fi memorate. Această fixare a termenului se pierde în perioada Evului Mediu, când călugării prezentau în public, sub bolțile porților bisericești, dramele liturgice. Numai din secolele XVI și XVII, odată cu reînnoirea teatrului, când personajele aveau textele scrise pe foi separate, a reapărut și noțiunea de *part* (engl.) desemnând *rolurile*. Noțiunea de rol nu este deci (la origine) un concept sociologic sau psihosociologic, ci unul teatral. De multe ori, se trece cu vederea că teoriile moderne despre rol sunt legate indisolubil, prin originea acestei noțiuni, de acțiunea dramatică. Această tradiție ne face să înțelegem de ce acest concept are o multitudine de interpretari uneori chiar divergente. Noțiunea de rol a fost introdusă în psihologie ca o categorie sociologică de Georg Simmel în 1908 și, deși a devenit una dintre cele mai de la sine înțelese categorii, conținutul ei a rămas până în ziua de azi destul de incert.

Primele lucrări importante despre rol au apărut în Statele Unite în 1934: *Who shall survive?* de J. L. Moreno și *Mind, Self and Society* de G. H. Mead. Cei doi și-au dezvoltat teoriile în paralel și independent unul de celălalt, unul activând în psihiatrie, celălalt, în filosofie. Diferența este că Moreno și-a bazat teoria pe activitatea practică desfășurată în domeniul psihiatric, pe când Mead a desfășurat o activitate pur teoretică. În 1936, apare lucrarea *The study of Man* de Ralph Linton. În 1945, noțiunea de rol este notată pentru prima dată ca o categorie-index în *Psychological Abstracts* iar în 1958, în Germania, apare lucrarea de căpătâi *Homo sociologicus* de Dahrendorf. Definițiile date noțiunii de rol sunt extrem de numeroase în antropologia culturală, în sociologie, în socio-psihologie și le regăsim în operele lui Manfred Sader, Uta Gerhardt, Dieter Claessens sau Gunther Wiswede. Neimann și Hughes, în articolul referitor la bibliografia noțiunii de rol, amintesc șase definiții întâlnite, care se exclud unele pe celelalte<sup>2</sup>:

- 1) rolul = element de bază al procesului de socializare;
- 2) rolul = tipar comportamental cultural;
- 3) rolul = normă socială;
- 4) rolul = statut activizat;
- 5) rolul = comportament factic;
- 6) rolul = indicatorul apartenenței la un grup.

Ca o dovadă a interesului major acordat clarificării noțiunii de *rol* în secolul trecut stă și lista bibliografică cu 1400 de titluri cuprinsă în lucrarea *Role Theory: Concepts and research* (New-York, London, Sidney, 1966), aparținând autorilor Biddle B. J. și Thomas E. J. Despre o adevărată teorie a rolului, care să opereze cu o terminologie unitară și să răspundă cerințelor științifice, nu putem

---

<sup>2</sup> Neimaenn, L.J., Hughes, J.W., *The problem of the concept of role – a re-survey of the literature* in Social Forces 30,1951/52, nr.1-4



vorbi decât în ultimele decenii ale secolului trecut, odată cu apariția lucrărilor lui Gunther Wiswede și H. P. Dreitzel.

Interesant e faptul că lucrările moreniene *The Role Concept; a Bridge between Psychiatry and Sociology* și *Who shall survive?* par să nu fi avut un ecou însemnat la autorii din acea vreme, mai sus menționați.

Teoria moreniană a rolului își are rădăcinile în activitatea autorului desfășurată la Viena între 1917 și 1925 (anul emigrării sale în America), în cadrul teatrului din Maysedergasse, și începe să se contureze în lucrarea *Stegreiftheater*, apărută în 1924: „Funcția rolului este de a penetra inconștientul prin lumea socială, dându-i formă și ordonând-o”. Odată cu episodul Barbara se concretizează rostul și rezultatul demersului psihodramatic. Putem spune că, la început, noțiunea de *rol* a fost folosită de către Moreno în sensul său clasic, teatral („personaj interpretat de un actor într-o piesă, într-o operă etc.”<sup>3</sup>, deci putem vorbi de o egalitate între noțiunea de *rol* și cea de *personaj, dramatis persona*), deși încă de pe atunci atenția lui s-a focalizat asupra relației personajului cu situația scenică în care actorul operează (*statut*) și pe relația dintre rol și Eu, încercând să pună accentul mai mult pe latura improvizativă a rolului, decât pe latura de redare a unor „conserve culturale“, a interpretării personajelor literare din dramaturgia universală. Mai degrabă era interesat de creativitatea spontană a actorului, de rolul improvizat de către acesta în cadrul unor situații lejer conturate. Prima schiță a teoriei rolului o găsim în lucrarea *Who shall survive?* din 1934, teorie pe care o dezvoltă și o nuanțează între 1943 și 1961. Indiferent dacă originea teoriei rolului se află în lucrările lui Moreno sau Mead, aportul celor doi la această teorie poate fi diferențiat. Contribuția lui Moreno la teoria rolului este următoarea:

1) a formulat pentru, prima oară, o teorie completă, coerentă și continuă a rolului, în 1943 (incluzând și rolurile arhaice, care preced apariția limbajului verbal);

2) a descoperit patologia rolului (1923, 1934, 1940) diferențiind jocul de rol (**role-playing**) de interpretarea rolului (**rolul-conservă**) și asumarea rolului (**role-taking**) (1923);

3) a pus bazele principiilor cercetării experimentale a conceptului de rol;

4) a diferențiat Eu-1 și Sinele de Rol;

5) a legat noțiunea de rol de cea a spontaneității, dovedind că exercițiul este scopul jocului dramatic pentru a-l adapta la o lume în schimbare (1934, 1940, 1943);

6) a relaționat conceptul de rol cu cel de anxietate (1934) („Așteptăm de la fiecare să trăiască conform rolului său social pe care îl joacă în viață; un profesor trebuie să acționeze ca profesor, elevul ca elev etc. Dar individul dorește să încarneze mai multe roluri decât cele care îi sunt permise în viață. Toți indivizii poartă în ei un evantai de roluri, pe care doresc să le joace și care rămân potențial prezente în

<sup>3</sup> DEX, București, Editura Academiei R.S.R., 1975.

diferitele stadii ale dezvoltării sale. Presiunea activă exercitată asupra rolului social, manifest, al individului de către aceste posibilități provoacă sentimentul de anxietate.”<sup>4</sup>);

7) a operat clasificarea rolurilor în: **roluri psihosomatice**, **roluri psihodramatice** și **roluri sociale**;

8) a subliniat diferența dintre **rolurile verbale** și cele **non-verbale**;

9) a definitivat conceptul de **așteptare față de rol** (*role expectation*) (1937);

10) prezența în rol, a fi prezent în rol (*role presentness*) (1944);

11) regresia rolului (*role regresion*) (1944);

12) însumarea de roluri, evantaiul de rol (*cluster of roles*);

13) rolul ca unitate de cultură;

În opera moreniană găsim patru definiții ale noțiunii de rol:

I) **Rolul ca stereotipie socio-culturală** (sau dimensiunea sociologică a noțiunii de rol). Acestea sunt rolurile create de normele socio-culturale și prescripțiile legale, indiferent de persoană sau de situația creată. Având în vedere că persoana se poate schimba, nu însă și rolul, Popitz numește elementul uman din aceasta relație „teacă comportamentală“.

În această concepție, rolul este o categorie sociologică iar Moreno ilustrează acest lucru prin exemple alese la întâmplare, cum ar fi stereotipiile ocupaționale: polițistul, învățătorul, medicul etc. sau stereotipiile biologice, mama și tatăl. Nu încearcă o ierarhizare pe baza conținutului acestor stereotipii, cum o fac, de exemplu Claessen (pe baza criteriului de voluntaritate) sau Dreitzel (în funcție de felul și proveniența normelor ce le guvernează). Moreno folosește această definiție sociologică a rolului numai ca fundal pentru propria sa teorie a personalității (personalitate care se dezvoltă prin raportarea sa la aceste roluri-stereotipe) și ca etalon pentru stabilirea măsurii în care cineva reușește să își asume sau să se debaraseze de aceste roluri.

Deși a lucrat mult cu aceste stereotipii, Moreno nu dă o definiție clară a lor. Dreitzel, de exemplu, definește aceste stereotipii ca „tipare comportamentale și scopuri acționale complexe predefinite“. Unele din aceste tipare devin norme și devin implicite. Calitatea de normă poate fi recunoscută prin faptul că nerespectarea ei atrage după sine sancțiuni.

Moreno utilizează aceste stereotipii ca norme în testele sale, pentru a vedea cât de bine joacă cineva aceste roluri, dar, din opera lui, lipsește tratarea teoretică a unor probleme de bază cum ar fi bunăoară, ce pregătire, ce calități speciale, ce date personale, ce elemente exterioare (haine, mașină, casă etc.) ar trebui să dețină cel care joacă un anumit rol sau problema expectației vis-à-vis de rol, structura acestei expectații, sau expectația unui grup de referință față de un anumit stereotip de rol. În opinia lui Dahrendorf, față de toate rolurile sociale există așteptări obligatorii, posibile și dorite.

Este importantă și opinia lui Moreno referitoare la relația dintre rol și puterea de a-l schimba. El susține că oricine poate scăpa de stereotipiile rolurilor și

---

<sup>4</sup> Moreno J.L., *Psychothérapie de groupe et psychodrame*, Paris, Presses universitaires de France, 1965.

că acest lucru poate fi învățat, însă nu amintește de difuzarea inegală a acestei puteri care se naște din faptul că nu toată lumea este capabilă de a crea și a domina roluri, că drepturile și obligațiile nu se împart în mod egal și că nu se știe cine poate hotărâ și cine poate executa o sancțiune.

II) **Rolul ca tipar comportamental stabilit a priori** (conserva culturală) este, de fapt, rolul din teatru sau dimensiunea teatrală a conceptului de rol. Rolurile-conservă se deosebesc de rolurile stereotipe socio-culturale prin faptul că ele sunt fixe și din punct de vedere textual și din punct de vedere al situației (ca, de exemplu, *Hamlet*-ul lui Shakespeare sau *Faust*-ul lui Goethe). Rolurile-conservă sunt o formă specială a conservelor culturale, având în vedere că ultimele sunt rodul total al unor acțiuni creatoare.

Primele două forme ale conceptului de rol sunt secundare în teoria moreniană. Cele care l-au interesat în mod real pe Moreno și pe care le-a descris mai amănunțit, făcând din studiul lor elementul de bază al teoriei personalității, sunt tocmai următoarele (rolul ca tipar comportamental creat de individ, respectiv rolul ca acțiune în cadrul unei situații reale).

III) **Rolul ca tipar comportamental creat de individ** (dimensiunea socio-psihologică a noțiunii de rol). Acestea sunt rolurile individuale, create de necesitățile contactului cu rolurile stereotipe socio-culturale. Este un rol creat de subiect care poate fi remodelat în funcție de cerințele relațiilor interpersonale. Prin stereotipiile socio-culturale, relațiile sociale se infiltrează în aceste roluri individuale. Tiparul rolurilor individuale este o „fuziune între elemente personale și colective”<sup>5</sup>, o sinteză a experiențelor personale, sociale și culturale. Fiecare individ are, la un moment dat al vieții sale, o suită de asemenea tipare comportamentale care au fiecare propria poveste. „Rolul este cristalizarea tuturor situațiilor în care s-a aflat un individ, apărute într-un domeniu de activitate”. Totalitatea tiparelor individuale de rol alcătuiesc eu-l (*Selbst*), ca o nouă calitate, ca un „conglomerat de roluri”. Rolurile sunt rezultatul experiențelor provenite din relațiile interpersonale și, din această cauză, fac parte din rețeaua de roluri ce înconjoară individul. Noțiunea referitoare la această rețea, din cadrul teoriei moreniene a personalității, este „atomul social”. Fiecare individ dispune de un statut (= rost, rang în cadrul diferențierii sociale) pe baza rolurilor jucate într-un anumit sistem relațional. În viziunea lui Moreno, statutul este valabil numai în cadrul unui sistem social și într-un moment precis, neavând valoare universală. Această noțiune de statut diferă de noțiunea de statut social, care, indiferent de persoană, se leagă mai degrabă de rolurile stereotipe sociale.

IV) **Rolul ca acțiune în cadrul unei situații reale**. Prezența unui rol prin acțiune este întotdeauna legată de o anumită situație. Situația (socială), în opinia lui Moreno, este determinată de spațiu, timp, persoană și relațiile sale interpersonale, cât și de mișcări, acțiuni și pauzele dintre ele, cuvinte și gesturi.

Tiparele de roluri individuale sunt experiențe interpersonale de aceea, pentru actualizarea lor, este nevoie de una sau două persoane ale căror roluri momentane,

<sup>5</sup> Moreno, J.L., *Role theory and the Emergence of the self* „Group psychotherapy” 15, 1962, 114-117.

actuale („counter roles“) să creeze situația socială. În această accepțiune, rolul este manifestarea personalității în cadrul acțiunii. Moreno susține că eu-l se manifestă prin roluri, prin intermediul cărora un individ acționează. El se ocupă de acțiunea prin rol pe scena psihodramatică și în situații reale de viață.

Din punct de vedere al libertății de a crea roluri, Moreno distinge următoarele acțiuni:

– „**role-taking**” sau „**role-enactment**” (asumare unui rol), care constă în asumarea unor tipuri dinainte stabilite (1 sau 2), mai precis redarea lor exactă fără libertatea de a opera schimbări.

Conceptul de „role-taking” se regăsește și în Eu-l psihologic al lui Mead. În metodologia didactică înseamnă, de fapt, asumarea unui rol. În limbajul comun folosim expresia „să te pui în pielea altuia“. Acest concept, care este fără doar și poate esențial pentru pregătirea *feedback*-ului, desemnează schimbarea de perspectivă, încercarea de a asuma un punct de vedere diferit de cel personal.

Pentru Mead, Eu-l se naște din posibilitatea individului de a fi obiect atât pentru sine, cât și pentru alții și dispune de procesul de comunicare ce, în forma preverbală, este limbajul gestual, iar în forma verbală este discursul simbolic. Prin forma simbolică de comunicare, omul are posibilitatea de a-și asuma un șir infinit de roluri proprii altor indivizi și, prin asta, să-și consolideze și să-și cunoască propriul Eu. Eu-l este principiul dinamic care, prin toate rolurile experimentate, dă caracterul unic al Sineului personal, care se formează prin experiența socială. Prin personalitate, Sinele reflectă infuzia socială iar EU-l conferă unicitate persoanei. Eu-l este profund influențat de Sine și numai eroii și geniile se pot lipsi – poate – de această influență. Numai prin această relație Eu-l devine o realitate experimentală al cărei studiu ne poate revela geneza personalității:

– „**role-playing**” (jocul unui rol): aceasta permite ba chiar necesită o anumită libertate de a crea;

– „**role-creating**” (crearea unui rol): aceasta asigură libertate totală în a crea și interpreta rolurile (ca de exemplu în jocurile improvizate) sau în formarea creativă a rolurilor în viața cotidiană reală.

Moreno nu a încercat niciodată să unifice aceste patru definiții ale rolului pe care le-a discutat și cercetat separat în lucrările sale. Teoria moreniană a rolului va fi continuată și îmbogățită mai ales de Leutz și Petzold, care au clarificat unele noțiuni de bază.

Încercând, totuși, să ajungem la o definiție, am putea spune că rolurile, în accepția moreniană, sunt niște sisteme care relaționează între ele acțiuni și, prin asta, delimitează unele clase de acțiuni de alte clase de acțiuni.

*„Definim rolul ca o manieră de a fi și a acționa asumată de individ la un moment precis, când el reacționează la o situație dată în care sunt angajate alte persoane și obiecte. Rolul depinde deci de felul de a fi în lume al unui individ, de situația sa și de poziția ocupată de el într-un grup dat sau într-o situație dată și de*

*relațiile lor reciproce. Reprezentarea simbolică a acestui fel de a fi și acționa, percepută atât de individ cât și de ceilalți, se numește ROL.”<sup>6</sup>*

Fiecare rol are un scop determinat. Acțiunile care constituie sistemul sunt subordonate scopului, ca posibilități de atingere a scopului, și toate acțiunile care nu sunt apte pentru a atinge scopul propus sunt excluse din rol.

În cadrul teoriei rolului, Moreno formulează, în 1962, o teorie proprie despre Sine (Selbst). Pentru Moreno, Sinele este o creație a corpului, a psihicului și a socialului, care se dezvoltă prin acțiunile rolului. Nu rolurile se formează din Sine, ci Sinele se dezvoltă din roluri. Sinele unui individ este format din rolurile interpretate până la un moment dat. Moreno desemnează acest proces constructiv prin termenul „cluster effect” (efectul adunării). „Repertoriul de rol” sau „matricea de rol” este numărul rolurilor posibile la un moment dat în viața unui individ. Această matrice depinde de anturajul, vârsta și cultura subiectului și se schimbă în funcție de ele. Totalitatea rolurilor interpretate care pot fi reactivitate formează „inventarul de roluri”. Sinele, deci, este un sistem de roluri alcătuit din roluri dominante și mai puțin dominante, subordonate și principale.

Moreno clasifică rolurile în:

– **roluri fiziologice sau psihosomatice**, adică acțiunile de socializare pe care corpul uman le repetă până la moarte, cum ar fi: mâncatul, adormitul etc. , care sunt în relație cu componente psihice încă de la începuturile vieții. Ele se leagă puternic de etapele vieții, având un caracter de dezvoltare spre un punct culminant, ca apoi să decadă. Scopul acestor roluri este acela de a susține organismul și de a crea posibilitatea exercitării celorlalte tipuri de rol.

– **roluri psihice sau psihodramatice**, adică experiențele și concepțiile individuale. Aceste roluri sunt în strânsă legătură cu constelația interumană, ceea ce o face pe Leutz să vorbească de o anumită „necesitate-constelară”. Unele roluri le creează în mod necesar pe altele (rolul îmbolnăvirii atrage după sine rolul bolnavului).

– **roluri sociale sau „oficiale”**, adică rolurile date de societatea în care trăim și elaborate conform tiparelor individuale, cum ar fi rolurile ocupaționale (medic, polițist, profesor etc.), rolurile interumane (tată, fiu, soț, soție etc.), roluri recreative (pescar, jucător etc.). Acestea sunt roluri-statut, independente de purtătorii lor și specifice unei culturi date.

În interpretarea acestor roluri se poate observa libertatea individului și independența lui față de conservele culturale. Conformitatea totală și perfectă cu rolul denotă o lipsă de curaj și o lipsă de putere de autodefinire, care împiedică devenirea de sine.

Leutz mai formulează o categorie – inexistentă la Moreno sub această denumire – dar extrasă din lucrările și filosofia moreniană:

– **rolurile transcendente**, de care Moreno amintește sub titlul de „roluri integrative”. Ele sunt, de fapt, roluri care reprezintă un sistem de valori sau o structură

---

<sup>6</sup> Moreno, J.L., *Psychothérapie de groupe et psychodrame* – Paris, Presses universitaires de France, 1965.

BACS MIKLOS

simbolică pe care individul și le asumă conștient. Acestea pot să provină din lumea eticului (utilitarist, hedonist etc.), a esteticului (artist) sau a teologicului (creștin, islamic) ori a socio-filosofiei (democrat, comunist etc.).

O altă clasificare a rolurilor o găsim în *Psychothérapie de groupe et psychodrame* de J. L. Moreno, Presses universitaires de France, 1965. Redăm în continuare tabelul:

<b>Origine</b>	- roluri colective sau sociale (în sociodramă, „noi“) - roluri private sau individuale (în psihodramă, „eu“)
<b>Funcție</b>	- rol comportamental - interacțiune între Sine și rol - conflict între Sine și rol - conflict între roluri - percepția rolului - asumarea și realizarea rolului ( <i>role enactment</i> ), roluri diferite - repertoriu de roluri, evantai de roluri ( <i>role range and role cluster</i> )
<b>Tip</b>	- roluri psihosomatice - roluri psihodramatice - roluri sociale
<b>Grad de spontaneitate</b>	- asumare de rol ( <i>role-taking</i> ) – conserva de rol - interpretare de rol ( <i>role-playing</i> ) - creare de rol ( <i>role-creating</i> )
<b>Cantitate</b>	- deficiență de roluri - congruitate de roluri, adecvare de roluri - surplus de roluri
<b>Timp</b>	- așteptare (viitor)

CONCEPTUL DE ROL LA MORENO

	<ul style="list-style-type: none"> <li>- realitate (actual)</li> <li>- reminescentă (trecut)</li> </ul>
<b>Rapiditatea încălzirii</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- lent</li> <li>- mediu</li> <li>- accelerat</li> <li>- rapid (supraîncălzit)</li> </ul>
<b>Consistență</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- slab</li> <li>- instabil</li> <li>- tare</li> </ul>
<b>Patologie</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- exces de interpretare de rol (hipomaniacal)</li> <li>- absența interpretării de rol (depresie mentală)</li> </ul>
<b>Rang</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- dominant</li> <li>- subordonat</li> </ul>
<b>Forma</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- flexibil</li> <li>- rigid</li> </ul>
<b>Metoda</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- inversare de roluri</li> <li>- dublare de rol</li> <li>- oglindire de rol</li> <li>- proiecția în viitor a rolului</li> <li>- învățarea și antrenamentul rolului</li> <li>- terapie prin rol</li> </ul>

BACS MIKLOS



## THE MORPHOLOGY OF THE SPECTATOR (1)

MIRUNA RUNCAN

**ABSTRACT.** Miruna Runcan is a theatre critic and professor in Theatre Theory and Semiology at the Theatre and Television Faculty of Babeș-Bolyai University of Cluj. The article dedicated to the Morphology of the Spectator is a fragment of a more complex research, using an inter-disciplinary approach, dedicated to the changes of the structures, visions, consistencies and contexts of the contemporary theatre audiences, related to the evolution of the media and society. This small part, focused on the psychological and social differences between the daily “performances” and the theatrical reception of the performance, will be continued in our next issue with a study about the “co-author condition” of the modern and post-modern theatrical spectator.

We usually take our condition as spectators for granted. In everyday life, we walk in the street and we don't usually realise that, if we stop a minute or two to pay attention to a couple arguing, or to watch the unfortunate result of some car accident, we are completely changed. We are, in fact, quitting our usual active role (of being ourselves) with an active/passive concentration; our entire body/spirit is focussed on this strange mixture of curiosity, desire, even *will* of finding out what it is about (the situation), who are they (the persons involved), who is responsible (the cause, or the plot), how it will end (the closer) etc. In a way, we forget about our usual goals and interests, we even end to perceive ourselves. We become, even for a short while, and somehow despite our own desire, recipients for perceptions, representations and interpretations. We are the subjects of a complex process of dramatisation, body-soul and mind, but not as actors, as interpreters/spectators. Is the fact we didn't experience “the accident” the simple and only motivation for our self-abandoning? Is curiosity the only base for this change? If so, why everyone (even us) is so anxious to exaggerate when observed, to “overplay” each time he/she feels watched? And why each of us is making such an effort to come back to his/her usual actions, activities an self perception after such accidental spectatorship?

Being a spectator does not seem to be, even if the last thirty years important books have been published about this issue, a really important goal for a theoretical research. Theatre is still indebted to individuals and groups who serve him as audiences from more than two thousand years. Even if sociologists, psychologists and anthropologists paid, from time to time, some attention to the consistency of audiences and to the internal structures and processes of reception, it seems something is still missing. Paradoxically, the theatre research did even less than the other social sciences, Romanian theatre and criticism being the perfect example for this lack of interest. For now, the spectator's condition remains in a good part a mystery, first of all because the same person is, in his on hers daily life, a usually active citizen, a television consumer, a film goer, a music listener, a book or journal reader and a virtual member of a theatre

audience, all in the same body. Are these only social roles, or are they “qualities” or “dispositions”? Are they interfering, or are they separately actualised in our actions? Are the processes we endure – without any visible pain – the same in theatre as on our sofa, in front of the TV station? Is the darkness of the opera house identical with the shadow of the cinema hall? Are we experiencing the similar transformations and are the representations of the two somehow equivalents? Is the distance between being a theatre spectator and being a media consumer a simple problem of education/culture?

These so simple and also so complicated questions (and I mentioned only a few) are not to be answered in our days by only one scientific approach, nor by choosing a solitary method, but by crossing borders between human and social sciences, aesthetics and even philosophy.

### *1. The perceptions and their “logistics”*

Performances can be properly understood only on the basis of a theatrical competence, more or less shared by performers and audiences, comprising familiarity with the kind of code and subcode we have been discussing. But there is a more fundamental form of competence required before the spectator can begin to decode the text appropriately: the ability to recognize the performance *as such*. Theatrical events are distinguished from other events according to certain organizational principles which, like a cultural rule, have to be learned. (Elam, 2002, pp.78)

This assertion made by one of the most famous theatre scholars, specialised in semiotical analysis of the theatre phenomena, needs, I think, to be revisited. Is it completely true that a person has to be educated, has to “learn” for becoming a theatre spectator? Do we really need a special competence for understanding the means of a play, or the metaphorical word of a performance? And if it is so, how much our understanding depends of these particular competences? Is it really necessary to be a constant theatre spectator, to develop a “hobby” and to exercise your skills and knowledge by over-instruction related to other arts and “high” cultural practices?

First of all, this effort of revisiting “theatrical audience’s competences” has to start from the pure perception. As a member of an audience – young, adult or aged, highly or simple educated – a person has to work, consciously or not, with a double management of its perceptions: the self perception, and the perception of the fact/facts that he/she is about to consider as a “performance”. The recognition of the “performance *as such*” is a process who implies, I think, at least two levels of rethinking.

First, we have to remember and admit, as Goffman (1959) taught us a long time ago, that theatrical behaviour and theatrical codes are not the prerogatives of the classical theatre, or even the prerogatives of the stage arts as a whole. Our entire life is, and has always been, structured on the basis of hierarchical levels, social rituals, class and gender differences and so on, all of them implying codes and sub/codes of conduct, speech, gesture, proxemic, attitude. In other words, any society has not only a complex system of social codification, who implies an ability

to assume and perform different social roles, but also a syntax and a grammar, who we easily can call a *dramaturgy of daily life*.

In this respect, we participate each day to accidental or premeditated “staged scenes”, sometimes as actors, sometimes as spectators. And we are more or less aware of this acts, even if we are not always totally prepared for the effects of their “happening”. Our perceptions suffer a “framed” reconstruction the moment when our attention is attracted by an image or event. From an indifferent continuum of images and events, we instantly (and I do not discuss here the signal-function who caused this modification) stop and install ourselves in a controlled observation position, even if we do nothing more than turning our head. The quality of this perception is substantially different of the simple glance at the shop window or at a beautiful girl; it signals the difference between the continuum non-conscious and un-controlled perceptions of the surrounding universe, and the fact we process the image or the event as susceptible to be framed, as susceptible to “represent” an act worthy to be witnessed.

As a consequence of this perspective about the differences between our three dimensional kinds of perceptions (*continuum-undifferentiated, framed and acting-appealing*), the perceptions we are putting to work in a theatre hall are only more constant, exercised and patiently conducted. “Recognising the performance *as such*” means, in both cases, the everyday life and theatrical audience, a controlled perception and a process of framing; and the distance between one and another is, I think, not really a quality but a quantity problem. Based on the social practice of recognising “the pre-framed” artistic offer, from the accidental “own-framed” image or event.

On the other hand, we have to consider the fact that each of our perceptions - in the continuum indifferent passing through - is double focussed. We perceive the medium we are moving in, and simultaneously, we perceive and position ourselves into this medium. This bi-focussed condition of our perception represents the ground for our conscious movements, insertions, dynamic negotiations with the surrounding environment, representations and decisions. The self perception is impossible to be completely separated from the environmental one, and they both work in the same time, except the nervous damaged persons (see Saaks, Oliver, 1985). So, “recognising the performance *as such*” means, in terms of perception, a dialectical change of balance between the self perception and the environmental one, on the benefit of the third kind, quality improved, the framing perception. What I would like to emphasize here is the fact that *any improvement of the perception, with the goal of stopping the continuum/indifferent relation with the environment, induce not only a change of quality in the perception of the surrounding universe, but also a loss of self-perception, willingly or not.*

Thus, the everyday framing of the “theatrical acts” in social life are to be seen less as conscious decisions, but as consistent parts of the processes of natural and social response to the environmental stimuli, who become completely conscious only after a secondary process of insertion/representation. We are shocked by an

image or event and we stop to focus it – that means we commute our perceptions from indifferent to framed – without knowing if we really want to witness or not. Observing is not entirely witnessing, as much as perception is not entirely observation. In both cases the forward step represents a problem of strategy from less conscious-controlled actions of our nervous system, to more controlled ones.

In fact, who can dare to pretend that being a spectator is a specific human condition? Any ethologist can confirm, without any shadow of humour, that birds or mammals are capable to perform for each other, and of course they are capable to audience. And what cat owner would dare to deny that his own cat is the most contemptuous spectator of his/hers daily acting?

On the contrary, the theatre practice implies, for the audience member, a pre-existent decision of controlling the entire perception processes. That leads us to some conclusions: first, that the theatre goer decided that, even if it is the first theatrical experience he has, the strategies of framing perceptions *do not harm him*, they are safe. Second, these strategies imply that he decided to temporarily lose – in a controlled way – a good part of his self perception, and almost the majority of environmental perceptions, in the benefit of a temporary controlled framed perception. The engine of curiosity, who is the main motif/explanation in the everyday life position, becomes here secondary. What was, in the street, mainly an accidental response to an accidental event, here is a willing self desertion; even from the beginning, at the perception level, we are prepared to submit to an artificial, tactical-strategic retreat, and to a perceptions quality change. In associating film to war, and analysing the ancient relationship of theatre and army terminology, Virilio was totally inspired. “The logistics” of the perception is the perfect metaphor who synthesise the bridge relating the spectator of the dramatisation in everyday life to the spectator of the most brilliant and expensive show.

The complex process of “transaction” and strategic retreat of the audience’s member from active/indifferent perceptions to framing has consequences not only on the status of the self perception, but induces also the basic conditions for the next step, the “work in progress” system of building cognitive and symbolic representations:

The definition of theatrical or any other activity depends, in the terminology of such social scientists as Gregory Bateson and Erving Goffman, on the frame that the participants place around the event (Bateson 1972; Goffman 1974). Frames are conceptual or cognitive structures to the extent that they are applied by participants and observers to make sense of a given “strip” of behaviour, but derive from the conventional principles through which behaviour itself is organised: “Given the understanding of what it is going on, individuals fit their actions to this understanding and ordinarily find that the ongoing world supports this fitting. These organisational premises – sustained both in the mind and in activity – I call the frame of the activity” (Goffman, 1974, p. 247, *author’s note.*; in Elam, 2002, p. 78)

We can take from this description two things. First of all, the fact that both the acting individuals and the virtual spectators are framing, and the difference

consists in the quality of self perception and position. In other words, the two kind of self perceptions, the acting/appealing and the observing /framing are engaged in a dialectical struggle on the framing assumption. It is, in a way, a power confrontation, especially in daily life. Each of us, in a social conversation, are constantly subjects of such mini-wars in which our personality struggles to catch the “audience” attention for a personal show, in argumentation, convincing or simply emotional/aesthetical practices. We hardly accept to assume the spectator condition, if we benefit of a histrionic personality, or on the contrary, we hardly manage to quit our comfortable and safe silence, if we are mostly a shy-observing type of person.

One could nearly say that both daily life and traditional theatre let themselves to be interpreted in terms of a sado-masochistic dialectic, between the self perception/position and observing perception/position, both implicated by the framing engine. And it becomes obvious that theatre is here a privileged field of this dialectic war, meant to produce an exchange of understanding and pleasure, even a particular type of “*jouissement*”.

On the other hand, it is also obvious now that theatre performances imply a complex set of conventional processes who stabilise, domesticate, secure and turn to diminish to zero the potential of violence of this sado-masochistic relationship (see Girard, 1979). Because, even if the last century was compulsively enchanted by the illusion of “activating” the spectator, and of spectator’s implication in the “theatrical frame” etc., the ontological boundaries between the actor and the spectator positioning seems as solid as ever.

The theatre goer will accept that, at least in dramatic representations, an alternative and fictional reality is to be presented by individuals designated as performers, and that his own role with respect to that represented reality is to be that of a privileged “onlooker”. “The central understanding is that the audience has neither the right nor the obligation to participate directly in the dramatic action occurring on the stage.” (Goffman 1974, p. 125, in Elam, 2002, p. 79) As a logical conclusion of this ontological fracture between the self perception as actor and the self denial as spectator, the semiologists, and Elam as the representative voice of theatre semiotics, conclude that the theatrical activities are founded on the complete separation between the external and the internal “worlds”, real life and fictional universe, conventionally excluding one another.

In other words, even from the perception level, the actor-spectator binomial conventionally decide the transformation of the quality of the perceptions involved both sides, into the theatrical communication: on one hand on the axiomatic separation of the self conditioning as participant to the theatrical encounter (one can be self perceiving as acting/symbolic, or self deserting as spectator, never trespassing the assumed condition); on the other hand, the instauration of a common framed logistic of strategies who separates for good the two levels, contingent and fictional of the reality/universe.

If it is true that the perception level exercises the pre-formatting of our representations, it is also true that the practice of representation (the mentality and

symbolic activity-decisions, or, in other words, the imaginary constructions) transform in a substantial way our strategies of perception. At the beginning of the '80<sup>th</sup>, when Elam's Semiotics was written, the whole experience of the modernism as aesthetic-cultural context, and the brutal separation between theatre, cinema and television as spectator practices seemed to confirm this millenary fractures. But MacLuhan pointed in an eloquent way, even twenty years before, that the changes of technology produce not only structural changes in human behaviour, but more substantial modifications in perception, in representation and in human adaptative responses to the natural, social and technological stimuli. Are the theatrical communications the same, after the IT revolution? Is the spectator condition untouched by the absorption of the fundamental changes? Let's pay a visit to the representation field.

### *2. The Co-Author-Spectator's radical condition*

In reality, initiation into the mysteries of dramatic representation – the differences between play-acting and other behaviour and between performing and looking on – occurs in infancy, through games, children's shows, and so on, so that even a five-year-old will usually have acquired sufficient theatrical competence to be able to follow, say, a Nativity play without experiencing framing difficulties (...) Such consideration underscore the intertextual basis of the theatrical frame. (Elam, 2002, p. 83)

The self positioning into the theatrical activities – Diderot has written that two centuries ago - is a paradoxical one. For once, he referred only to the actor's condition, from both moral and psychological perspectives. The actor, he says, not only admits but assumes a conventional separation between his ordinary self (every day, real etc.) and the *lying self*, the fake, the persona. The actor "forgets" his own life, his condition and external contexts, and impersonates a fictional (representational) individual, all his energy being at work for this temporary "professional" goal. But the spectator's self desertion is also a paradoxical one, as profound and as complete as the actor's one. The framing process of perceptions is doubled by some kind of self-perception evacuation, followed by the complex representational processes who shall fill up the void.

I would dear to say that, if we pay credit to our most deep memories, those of our childhood, the acting condition even precedes the spectator condition: the perception of self and the narcissist exposition of the ego is not necessarily learned, but it represents a complex innate strategy to adapt to the environmental universe, and to make this universe organised by our needs and pleasures. The dialectical between acting and spectatorship comes one step later, as a result of the feedback we receive to our self exposure.

That is to say, if one observes the role-playing games of the children, one can easily realise that the spectator's condition is the most difficult and the most inappropriate for the safe and correct development of the game itself. The children

hate to be left apart, as observers, even if the unconscious war of power (who makes the rules, who distributes the roles, who shall benefit from the leading part etc.) troubles them or tend to grow the tensions into the group. The “being a spectator” practice is, for sure, a complex learning process, and the separation is hard to be done. As traditional theatre practice, any professional knows that children audiences are the most difficult; and that is not only a conventional-aesthetical issue; but, first of all, it represents an authority issue: the individual child and the group of children reunited in an audience have to learn the rule of not interfering with the performance, have to be...tamed, domesticated, trained to use and even like the paradoxical self desertion.

The nearly instinctual or, at least, irrepresive need of impersonating the “representational self” was, even from the beginning of human evolution, the nearly sacred secret of education and change. Its double (aggressive-passive) quality is one of the most mysterious, and that explains why so many traditional societies have such strong interdicts and even taboos about mimesis and theatre (See on this theme, Girard, 1979). We even could say that the appropriation of spectator/audience condition is one of the deepest evolution steps in order to organise socialisation and to reduce intra specific violence in human groups/communities. And the role-play games are, at this point, essential.

Why is the role-play game felt by the child as a secured experience? First of all, because he uses *a conventional wall of separation* between the fictional word/universe of representation, who remains a construct with consensual rules (they can or cannot be changed in some kind of “democratic” referendum) and the “grown up reality/universe”, whose rules are different, more complex, changeable, and in their majority ready made. The difference relays on the opposition between the representation of a depending and un-free word (the real/grown up’s one) and the representation of a *fictional own constructed word*, in which the child freely repositions his ego as a self-controlled impersonation. Secondly, the role-play game is secure because the rule confers to the game the representational *status quo* of an eloquent and premeditated dramaturgy, whose plot, goals and closers/consequences are expected and rewarding, even if the child does not always impersonate the leading part. Being someone else into a game is, in almost any culture, a source of joy and a path to knowledge.

But, is the spectator’s condition also a secure one? For centuries we are inclined to confirm, and to think of it as even more secure than the role-play one. The opposition active/passive (in fact, a superficial, psychologically uncomfortable and untrue one) is the corner stone of this illusory safety. Spectatorship means a continuum of *perception-representation-response* processes, and experiencing performances (daily life, purely theatrical “live”, or even on visual support) is not only observing but participating. The so called passiveness of the spectator maintains the “safety rules” of the role-play game, but contradicts the free-construct of this rules, transforming the direct acting impersonation in a complex strategy of

(second level) response/representation/interpretation. The dramaturgy of the game becomes now an exploratory half-safe, half-insecure path, even if everybody agrees on the basic rule, that of the “*the conventional fictional world*”. Experiencing the “being another”, for a spectator, means the deconstruction of fabricated stories and emotions: it implicates the actualisation and associative work of equivalence on his personal, emotional, intellectual and contextual own experiences and history. The engine of this safe/unsafe participation lays down inside, into the nexus of revisiting an improved self, pleasure and knowledge included. And the safety illusion is provoked by the simple fact that all this series of interpretation/participation/representations are processed more at our unconscious level than by our consciousness.

The spectatorship experience is both deductive-inductive, on a continuum and also alternating scale, and the void assumed by the individual in terms of self perceptions has to be, step by step, fold up with a whole series of “*representamen*” (in Pierce’s terms) meant to conserve the energy of the pleasure/understanding binominal. It is not an accident, nor a void concept, the compulsive interest that modern European theatre aesthetics developed in activating the response of the audiences and individual spectator. Nor the persistence of both psychologists and semiotical analysts in emphasising the co-authorship of the spectator into the representation/interpretation processes.

However expert the spectator, however familiar with the frames of reference employed by dramatist and director he may be, there is never a perfect coincidence between the producers codes and the audience’s codes, especially where the text is in any degree innovative. For the spectator, the condition of “undercoding” – of an incomplete or evolving apprehension of the producers code – will be more or less constant throughout the performance, and indeed much of the audience’s pleasure derives from the continual effort to discover the principles at work. With the innovative text, “the receiver”, as Yuri Lotman says, “attempts to decipher the text, making use of a code different from that of its producer... The receiver tries to perceive the text according to canons known to him, but through the method of trial and error he is convinced of the necessity of creating a new code, as yet unknown to him”. (Lotman, 1976, p. 33, in Elam, 2002, p. 85)

The modernist and postmodernist aesthetics of theatre representation changed the accent, step by step, over more than one hundred years, from the classical reconstruction – on the basis of a narrative vehicle – of the “represented/fictional world” in which the self desertion/self identification were the goals of the “theatrical game”, to a new kind of communicational transaction. From Craig to Brook or Grotowski, the rise and noon-shinning of stage directing coincide with the long and diverse process of aesthetisation or even “theatricalisation” of theatre.

That, in short, means two important things: 1. the evolution of the theatre show from a linear narrative network of the discourse to an independent (pictorial-symbolic) discourse: and 2. the translation of the conventional identification game of the spectator’s representations to a “symbolist” – “cultural” game. Both changes



founded on some consensual hypothesis of modern art currents in terms of “activating” and “purifying” the relationship between the work of art and its receivers. In modern and contemporary theatre, the practice/experience of the rule’s identification for an efficient interpretation (that is to say: the operational cultural/aesthetic codes) seemed to open for the spectator the free way of building his/her own, unique, “translation” of the represented theatre experience. The motivations for this complex and profound change were not consensual, nor homogenous. From the abstractisation of the first “avanguardes” at the beginning of the XX’s century, to the “absurdist” experiences of 1950, or to the anthropological approaches in reinventing oriental theatre approaches for the occidental audiences etc., artists, groups and aesthetical currents produced, more or less, a “*new grammar*” and a new “rhetoric” for theatre production.

But, we know, theatre is, in terms of an independent “language”, very much alike the angels language. Using syncretical discourses on several channels, with linguistic, body and space, social, contextual, musical codes etc., the supposition of building an independent theatrical set of codes, even a strictly aesthetical one, is as absurd as building sand bridges on a sea shore. In other words, the overestimation and overrating of the co-author’s condition of the spectator transformed the performances in some encrypted rebuses, where even the hope of a common – even partial – meaning begun to be futile. And the spectator in some kind of an artificial R2D2 humanoid, with at least one or two arts encyclopaedia programmes included on the hard disk.

## REFERENCES

- Bateson, Gregory** (1972) “A Theory of Play and Fantasy”, in *Steps to an Ecology of Mind*, London: Intertext, 177-93.
- Elam, Keir** (2002) *The Semiotics of Theatre and Drama*, second edition, London/New York: Routledge, p. 78.
- Girard, René** (1979) *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Seuil, Paris.
- Goffman, Erving** (1959) *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York: Doubleday,
- Goffman, Erving** (1974) *Frame Analysis*, Harmondsworth: Penguin.
- Lotman, Yuri** (1976), *Analysis of the Poetic Text*, Ann Arbor: Michigan U.P.
- Sacks, Oliver** (1985) *The Man who Mistook his Wife for a Hat*, New York: Harper and Row.
- Virilio, Paul** (1984) *Guerre et cinéma. Logistique de la perception*, Éditions de l’Étoile, collection «Essais», Paris.

MIRUNA RUNCAN

## A MÓDSZER<sup>1</sup>

### HATHÁZI ANDRÁS

**ABSTRACT.** Professor Hatházi András (also a well known and awarded actor) offers in this study a short summary of his personal method in acting. During the last five years he found eight important points that he had to teach to students. These are: Concentration, Body-consciousness, Self-confidence–Freedom, Phantasy–Picture, Energy, Rythm, Measure and Companionship. His point of view is that the first four elements are indispensable in the basic period of study, and the last four elements introduce the young performers into the actor's technique. In other words, it shows them the actor's effect on the stage. Here, after a short Introduction, the author focuses on the first and the second element of the Method: Concentration and Body-consciousness.

1. Koncentráció.
2. Testtudat.
3. Önbizalom – Szabadság.
4. Fantázia – Képek.
5. Energia
6. Ritmus.
7. Mérték.
8. Együttes.

Ennyi a módszer. Az első négy elem az alapozás elengedhetetlen része, míg az utolsó négy a mesterség fogásaiba, pontosabban a színészi **hatáshoz** vezet.

#### **Előszó**

Apró, elemi eszközökről, mesterségbeli fogásokról szólok a következőkben. Azokról a „szerszámokról”, melyeket igyekszem minden alkalommal felfedezni hallgatóimmal saját színpadi tapasztalataim alapján.

---

<sup>1</sup> Sokáig magam is idegenkedtem ettől a rideg megnevezéstől, de M. Csehov könyve (Michael Chekhov: To the actor, Harper & Row, New York, 1985, Hungarian translation Honti Katalin, Polgár Kiadó, 1997) meggyőzött arról, hogy a „tudományosság” nem idegen a művésztől, és az általános fogalmak sokkal nagyobb veszélyt rejteneek, mint a látszólag hideg megnevezések, majdhogynem képletek.

Látszólag semmiségekről értekezem, olyan maguktólvaló dolgokról, melyekre látszólag kár és vétek időt fecsérelni. Hamis mágusfogásoknak, kuruzslásoknak, áltudományos, tetszetős blöfföknek tűnhetnek<sup>2</sup>.

Mégis úgy gondolom, hogy a mennyiség nem feltétlenül csap át minőségbe. Ellenben a jól megalapozott munka sohasem kerül egy bizonyos értékszínvonal **alá**. A mennyiség hullámzó eredményekkel jár, az apró lépések a megbízható, magabiztos **mesterembert** alkotják.

Ami az apró lépéseket illeti: ne feledjük, hogy valamikor mindannyian egyszerű vonalakkal és pálcikákkal, különféle körökkel és hurkokkal tanultuk meg az írás akkoriban bonyolult, mára már magától értetődő folyamatát. Azt, hogy **miként** írunk, és nem azt, hogy **mit** írunk.

Másrészt a túl sokban elvész a lényeg. Megtéveszti a hallgatót. A külső érdekesebb lesz a belsínynél. Lehet, hogy a kezdő az aprót keveselli, mert távolról sem látja benne azt a színházat, mely álmaiban él. Nemhogy önmagát a színházban. De nem is baj.

Nem számít, ha évek múltán képtelen lesz felidézni, mit is tanult e képzés során. Mert azt már oly nagyon tudja, hogy ő maga lett anélkül, hogy gondolkodna felőle<sup>3</sup>.

Ő lett a szakma.

Jobb esetben: a színház.

## 1. Koncentráció

Mire koncentrálnunk?

Arra, ami felkelti érdeklődésünket.

És ha figyelmünk elkalandozik?

Akkor vélhetően érdekesebb tárgyat talált magának.

Egyetlen pillanat sincs az életünkben, hogy valamire ne figyeljünk.

Még álmunkban is a felbukkanó képek sorozatára összpontosítunk.

Munkánkban a koncentráció mindennek az alapja.<sup>4</sup>

Az első szakaszban a koncentráció-hiány nagyon is természetes állapot. Új helyzet, rengeteg friss élmény, és mindezek közül még nem lehet tudni melyek azok, amelyek kitüntetett figyelmet érdemelnek. Ebből a kétségbeesett keresésből

---

<sup>2</sup> A „tetszetős blöff” kifejezés Visky András: Taníványok című művéből való.

<sup>3</sup> Többször is fogom említeni a tanulás egyik (számomra) lényeges összetevőjét: a felejtést. Vagyis azt a folyamatot, melynek során a begyakorolt tudás oly mélyre kerül, hogy már nem igényel különösebb figyelmet. Egészséges automatizmussá válik, mint a légzés.

<sup>4</sup> Koncentráció hiányában képtelenek vagyunk testünkre összpontosítani. Testtudat nélkül nem fogjuk elérni azt az önbizalmat, mely a szabadsághoz vezet. És amíg nem rendelkezünk ezzel a szabadsággal, fantáziánkban megjelenő képeink inkább megrettentenek, mintsem az alkotás öröméhez vezetnének el.

## A MÓDSZER

fakad a hallgatók kezdeti görcsössége is, melynek alapja az a tévhit, miszerint koncentrált állapotban a test nem lehet laza<sup>5</sup>.

A koncentráció – szerencsénkre – a fejleszhető képességek sorába tartozik. A legegyszerűbb gyakorlatokkal is már néhány hét leforgása alatt látványos eredményeket érhetünk el. Kitartó munkával pedig mesterfokra emelhető.

A koncentrációban a mozdulatlan idő jelenik meg a maga teljességében: volt, van és lesz – egyetlen pillanatban. Benne van minden, a figyelmünk tárgyára összpontosító tudásunk, valamint a tervezett cselekedet is, mert a koncentráció minden esetben kiváltja azt a természetes igényt, hogy tárgyával kezdjen is valamit. Végeredményben nem más, mint a **nulla pont**.<sup>6</sup>

Éppen ezért fontos a kezdetekben a hallgatókat a tőlük független, rajtuk kívül eső tárgyakra, eseményekre való koncentrálás felé vezetni. Magyarán: a diákok ne azzal törődjenek, hogy milyen a kezük, hogyan tartják a lábuk, mennyire erős bennük ama szenvedély, mely a színpadi jelenléthez szükségeltetik. Ez a fajta figyelem külső nézőpontot igényel, a **hogyan-t** határozza meg, és ennek helye a mérték tanulmányozásánál van.<sup>7</sup>

A koncentráció fejlesztése ebben a képzési szakaszban nem más, mint ama bergmani kijelentés alapjának a megteremtése, mely szerint: „A színház ott kezdődik, hogy **Te**.” Akárcsak a szélsőséges szituációkban, amikor a saját életünk megmentése a cél: kifele összpontosítunk, arra, ami veszélyt jelent számunkra.<sup>8</sup> Létfenntartásunkra figyelünk, és a cselekvés mikéntje, ha egyáltalán számot adunk magunknak erről: másodlagos. Vagyis ha az égő házból kell kirohanni, egyetlen pillanatig sem gondolkozunk a szaladást milyenségét illetően. Ilyen helyzetekben

---

<sup>5</sup> Majd e „gondolatmenet” folytatásaként egy még veszélyesebb állítás, mely a testtől – lazaság címén – ernyedtséget követel. Soha! A koncentrált test csakis azért laza, mert **könnyed!**

<sup>6</sup> A **semmitmondó szöveg** (Symbolon, 2004/1, Marosvásárhely) című írásomban, ha nem is a teljesség igényével, de mindenképp bővebben fejtem ki a nulla ponra vonatkozó megjegyzéseimet. Ismétlésüktől, újrafogalmazásuktól ezegyszer eltekintek.

<sup>7</sup> Egyébként sem kell egyszerre több feladattal megterhelni a hallgatókat. Kudarc sorozatba hajszolná őket. A figyelem megosztásának nem most van az ideje. Ez – sokszor úgy tűnik: minden külön képzés ellenére – csak jóval később jelenik meg, illetve éri el a szükséges alapfokot. Persze nem kell figyelmen kívül hagyni eme lényeges összetevőt, csak tudni, hogy a hangsúly most nem a disztributív figyelmen van.

Ugyanakkor ajánlatos tudatosítani bennük, hogy e kezdeti szakaszban az esetek túlnyomó részében mindaz, amit ők szenvedélynek vélnek (éreznek és neveznek) nem más, mint egy általános felfokozott izgalmi állapot, amelynek alapja inkább a még szokatlan nyilvánosság, mint a helyzet, a partner nyújtotta hatás. Ennek az izgalomnak színházi értelemben még nincs tárgya, önmagát gerjeszti és semmiről sem szól. Talán csak annyiban válik előnyükre, amennyiben hozzászoktatja szervezetüket a nem mindennapi terheléshez. Ez a bizonyos „szenvedély” jóval későbbi tanulmány tárgya. Azt is mondhatnám, hogy tulajdonképpen az **energiáról** van szó.

<sup>8</sup> De nem csak ebben az esetben, hanem az élet bármely pillanatában: minden csakis a környezetében lehet ön maga. A környezetet pedig nagyon tág értelemben használom, nem csak a fizikai tér, de az idő is környezetet alkothat.

soha nem az a gond számunkra, hogy miként fogjuk megtenni azt. Mégis az esetek döntő többségében helyesen szaladunk ki.<sup>9</sup>

A koncentráció bármiféle teljesítmény alapja. A siker az összpontosítás mértékétől függ. Ekként lesz az intenzív koncentráció (és **nem a görcsös akarat!**) már önmagában is fél sikerré. Hiszen e folyamat annyira összeköt érdeklődésünk tárgyával, hogy az esetleges bakikat is menet közben – látszólag – könnyedén tudjuk háritani. A helyes mértékű koncentráció a győzelem felé vezet, míg a mértéktelen összpontosítás, az előbb említett foggal-körömmel való „csak azért is” jelenlét az egyértelmű bukáshoz. A tragikus hősök viselkednek ilyenformán. Amikor az összpontosítás nem összefüggéseiben élteni bennük a világot, hanem rögeszme alakjában uralkodik rajtuk.

A mindenség egységében, összefüggéseiben való látásához kapcsolódik a lábjegyzetben már említett disztributív figyelem is. Munkám elején még külön fejezetet szerettem volna szánni e kérdéskörnek, aztán mégis eltekintettem tőle, mert úgy vélem, hogy a megosztott figyelem alapja tulajdonképpen a **nem odafigyelés**. Senki sem gondolkodik azon, miként használja az evőeszközöket. Mégsem okoz gondot a késsel-villával való táplálkozás sőt, olykor még gesztikulálunk is ezen tárgyakkal anélkül, hogy bepiszkítanánk ruhánkat, vagy kiszúrnánk asztalszomszédunk szemét. Mindezt csak azért, mert „elfelejtettük” az ilyesfajta étkezés hogyanját. Pedig valamikor emberfeletti erőfeszítésbe került mindannyiunk számára az élelem elvágása, felszúrása anélkül, hogy kicsúszott volna a tányérból, vagy neadjisten megsebeztiünk volna valakit. Tehát ezért gondolom, hogy a megosztott figyelmet nem kell külön oktatni, mert idővel, az egészséges automatizmusok kialakulásával, önmagától is megjelenik egy-egy hiba alkalmával.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Szélsőséges helyzetről írtam, mert a színház mindig valamilyen extrém szituációt jelent. Ami pedig a cselekvés hogyanját illeti, nagy rákfenéje a színészképzés kezdeti szakaszának, hogy esztétikai minőségek teremtése felé vezetjük a hallgatókat (nem is tehetünk másként), és ők tényként kezelik ezeket. Ha a szépségről beszélünk, szépnek igyekeznek lenni, így lesznek természetellenesek, így szűkítik le eszköztárukat. Olyan, mint amikor valaki az improvizációs gyakorlatot előadásként tekinti, produkcióként minősíti. Holott az semmi egyéb, mint egy eszköz valaminek a megtapasztalására, valamely képesség tökéletesítésére. A gyártásai folyamatban felhasznált szerszám még nem a kész termék. Benne van, de láthatatlanul.

<sup>10</sup> Például jelenet közben észreveszem, hogy nem a fényben állok. Anélkül, hogy kiközkennék szerepemből, korrigálom a helyzetem sőt, még akár bele is építem a további játékba ezt a kis eseményt.

Egyébként a hiba minden esetben elősegíti a sikert. Egy olyan pillanatot teremt, melyben hatványozódik a figyelem, ergo a cél elérése felé hajt. A hiba extrém helyzetet teremt.

Másrészt ne feledkezzünk meg a már említett felejtésről, mint lényeges alkotóelemről a tanulás folyamatában. Aki a tanulás, a gyakorlás során nem tanul meg szervesen felejteni (vagy nem engedi meg önmagának a fejtést), aki úgymond túlságosan tudatos és nem építi magába az elsajátított elemeket, az soha nem fog **könnyedén** alkotni. Gyötrelem lesz a létrehozás maga. Mindig elvész majd a részletekben. Színpadi jelenléte sohasem lesz autentikus, csak korrekt. Nem fog teremni, mert steril. Mint ama táncos, aki nem adja át teljes önmagát a mozgás örömeinek, hanem kínosan ügyel a lépések pontos betartására. Ugye milyen ismerős az ilyesfajta mozgásművészek arcán az a kényszeredett mosoly?

De nem csak a hibák esetében alkalmazzuk a megosztott figyelmet, hanem már a próbák kezdeti szakaszában, amikor minden követelmény egyszerre zúdul a színészre, és olyankor a legtehetségtelenebb, legszánalmasabb embernek érezzük magunkat a földkerekségen.<sup>11</sup> A disztributív figyelem – és a végtelen **türelem** – ellenben a legkiválóbb segítőtársaink ezekben a kezdeti szakaszokban. Anélkül, hogy különösebben figyelni rá, és persze csakis akkor, ha helyesen, könnyedén összpontosítunk, és testünk nem ellenáll, hanem könnyed, laza.

Másrészt a „nem odafigyelés” a mindenre való figyelésből is fakad. Ennek egyik legjobb példája a David Zinder által használt „laza-fókusz”.<sup>12</sup> Ennek során gyakorlatilag egy öntudatlan fényképet készítünk környezetünkről, melyet rövid ideig, ha a szükség úgy hozza, egész pontosan tudunk rekonstruálni<sup>13</sup>. A színészek mindig ezzel a módszerrel élnek, amikor úgymond „belehelyezik” önmagukat a térbe. Úgy figyelnek az egészre, hogy ténylegesen semmit nem emelnek ki a térből, és az összhang fenntartása (vagy éppen a hangsúly kiemelése) érdekében foglalnak helyet. Persze ilyenkor a színész nem csak a szemével lát, hanem az **egész testét** használja. Ezt a tudatot (öntudatot) kell kifejleszteni a következő szakaszban.

## 2. Testtudat<sup>14</sup>

Hallgatóinkat mindig arra buzdítjuk, hogy ismerjék meg önmaguk. Csakhogy sokszor a lelki folyamatokra helyezük a hangsúlyt<sup>15</sup> ahelyett, hogy a testünk megismerésére összpontosítanánk. Izmaink működésére. Mert csak ezután

---

<sup>11</sup> Éppen ezért szoktam tudatosítani hallgatóimban egy-egy összetettebb gyakorlat után, hogy a cél eléréséhez mindenképp meg kellett osztaniuk a figyelmük. Mert nem csak a folyamat helyes végrehajtása számít, hanem a helyes felismerése is. Csakis ezáltal alkalmazhatjuk a pillanatnak megfelelő színészi eszközt. Például nem a mozdulat szépségére fordítunk figyelmet, amikor annak ritmusa válik elsődlegessé.

Vagy ugyanazon gyakorlat célja lehet a nulla pont megtapasztalása, felhasználása, de lehet a mérték tanulmányozása vagy az empátia fejlesztése.

<sup>12</sup> Tulajdonképpen a látszólag semmibe meredő, valójában intenzíven befele forduló tekintethez hasonlítható. Megtapasztalására a majdnem szemmagaságba kb. 30 centiméterre emelt tenyerünket használjuk. Miután elveszük a tenyerünket, a szem fókuszát nem változtatjuk, és így kezdünk járni teljesen szabadon a térben. Ha a szemünk valami konkrét tárgyat talál, akkor észrevehetjük, hogy a periférikus látásunk számottevően csökken. Amint visszaváltunk ebbe a laza fókuszba ismét olyan érzésünk támad, mintha a halántékunkon is szemünk nőtt volna. Kis túlzással mondva: körbelátjuk a fejünk. Ez a tekintet jellemez mindannyiunkat, amikor az utcán sietünk. Ennek köszönhető, hogy nem ütközünk egymásba, miközben a zsúfolt nagyvárosok utcáin sietünk.

Persze a Keith Johnstone által említett státusz-üzenetek sem mellékeseek. Mégis úgy gondolom, hogy az alap eme laza, **mindent látó** tekintet. Hisz enélkül embertársaink semmiféle (nemhogy státusz) üzeneteit nem vennék észre!

<sup>13</sup> Lásd a hipnózis igencsak veszélyes hatalmát!

<sup>14</sup> Ennek keretén belül megszilárdíthatóak az úgynevezett technikai tárgyak alapjai is, mint a beszédtechnika és színpadi mozgás.

<sup>15</sup> Ezért is terjedhetett el a köztudatban, az a téveszme, miszerint a színész-hallgatók személyiségét úgymond „szétszedik” (mert „szét kell szedni”), hogy aztán a „Mester” hasonlatosságára újra „összerakják” (mert „össze kell rakni”).

következik az érzés.<sup>16</sup> Számomra a test az elsődleges, mert mindig és mindenkor meghatároz. Ténylegesen helyez bele a világba. Abba a rendszerbe, melyben tudat nélkül létezik test, de fordítva már aligha.<sup>17</sup>

Éppen ezért nagyrészt testhelyzetünktől függ, miként érezzük magunkat egy adott pillanatban.<sup>18</sup>

A testtudatot is a legegyszerűbb önismerettől kell indítani. A legegyszerűbb testmozgások tanulmányozása vezet el a magasabban szervezett koordinációig. Ellenben kinek-kinek a **saját** testét, annak képességeit, üzeneteit kell megtapasztalnia.

Volt idő, amikor tagadtam az állítást, miszerint: „A színészeknek mindig meg kell tanulnia ülni, állni, járni.” Tagadtam, de nem árnyaltam az ellenvetést. Most igyekszem bepótolni ezt a mulasztást.

Úgy vélem, hogy az akadémikus oktatás félreértelmezte ezt a majdnem helyénvaló megállapítást, és a hallgatókat valamilyen általános mozgás felé vezette. Mintha léteztek volna ülés-, állás-, járás-pasztillák, az ilyesfajta képzésben részesült színészek tudták, miként végezték ezeket a mozgásokat például bizonyos korokban, meghatározott környezetben, általánosított (pontosabban sematizált!) embertípusok. Elismerem, a viselet, az ülőalkalmatosságok nagymértékben meghatározhatták a társadalmi ülés szokásait-módozatait, de korántsem lehet ezekből a divatos körülményekből általánosítani magát az emberi mozdulatot.<sup>19</sup>

A színészeknek valóban minden alkalommal meg kell tanulnia elvégezni bizonyos mozgássorozatot, de csakis az adott alkalom követelményeinek megfelelően! Ami azt jelenti, hogy neki ismernie kell a mozgás esszenciáját, és a lényeges, a hangsúlyos, a fontos elemek módosítása révén érheti el a kívánt hatást.

Például: meg kell változtatnom a járásom.<sup>20</sup>

<sup>16</sup> Elismerem, hogy ez a kérdés amolyan „tyúk – tojás” probléma. De ne feledjük, hogy kizárólag szakmai dolgokól értekezem. Tehát nem az érdekel, hogy a mindennapi életben miként jelenik meg ez a kérdéskör, hanem az, hogy a mi szakmánkban, mely alapvetően érzelmekkel operál, miként lehet kiváltani egy (sokszor soha nem is tapasztalt) érzelmet. Ehhez viszont a kulcs a testen keresztül vezet.

<sup>17</sup> Számomra a színház az emberi világ. És ilyen értelemben a test az ember teste, a tudat az ember tudata, a lélek az ember lelke, a szellem az ember szelleme. A színész emberből való, és embereknek szól.

<sup>18</sup> És itt nem az ideális testhelyzetekről beszélek. Elképzelhető, hogy egy meglehetősen kényelmetlen helyzetben is nyugalmat vagy örömet érezzünk. Ilyenkor nem a testhelyzetünk váltja ki az érzelmet, hanem valami külső inger, vagy esetleg szellemi folyamat. De ilyenkor is a test **alkalmazkodik** az érzéshez, amennyire lehetséges – kilazul. Vagy esetleg megfedkedezik fizikai fájdalmairól, kényelmetlenségeiről. És amint kezdetét vette ez utóbbi folyamat valamelyike (kilazulás, felejtés), az érzés fokozódik mindaddig, amíg vagy teljesen ki nem enged a test, vagy olyan lehetetlen helyzetbe nem kerül, mely szükségszerűen torkollik fizikai fájdalomba, minek következtében megszűnik az addigi pozitív, kellemes érzés.

<sup>19</sup> Persze a mai viselet sem lehet mérvadó mozgásunk tanulmányozásában! De hiszen épp erről van szó: a mozgás általánosításáról **emberi** értelemben! Vagyis egy bizonyos gesztus **lényege** miként történik?

<sup>20</sup> Itt megjelenik egy nem mellékes körülmény: mely pillanattól tudom, hogy járásomnak meg kell változnia? Mert érzésem szerint nem elég az első jelmezes próbán észrevenni, hogy a helyváltoztatás nem lehetséges a megszokott, a már kipróbált módon. Még akkor sem, ha jelmeztervezővel idejében megbeszéltük öltözékünk részleteit sőt, akár ahhoz hasonló próbaruhát is szereztünk be a jelmeztárból. Ez a követelmény – a járás minőségének változása – valószínűleg már az első olvasópróbán megjelenik, még ha homályos, tudattalan érzés formájában is. Ne feledjük, hogy a szerep az első szóban megjelenik a maga testiségében! Alig felismerhetően, az igaz, de jelen van! Tehát jelen van mozgásában is!



## A MÓDSZER

Már a szöveg olvasása közben érzem az elkövetkező szerep mozgását. Az első színpadi próbák során pedig máris alkalmam nyílik megkeresni, kipróbálni, tökéletesíteni, teljes mértékben magamévá tenni a kívánt járást. Ehhez semmi más nem kell tennem, mint a már ismert járást, az én járásomat apró, ellenben igen lényeges elemeiben megváltoztatnom. Teszem azt a lépés hosszúságát módosítom. Kellő gyakorlással elérem, hogy szinte már nem is kell figyelnem a módosításra. Ekkor következik az önmagamra tett hatás lemerése, megfigyelése. Miként érzem magam egy olyan testben, amelynek egyik tulajdonsága ez a nyújtott lépésű járás? Az ily módon megtapasztalt érzés minden bizonnyal tovább árnyalja a járás milyenségét. Most már ismét a járásomra figyelek. Majd újból az érzésre. Mindaddig, amíg már egyikre sem kell különösebb gondot fordítani, hanem csupán élni kell egy olyan testben, amelyik többek között a fent említett tulajdonsággal bír.

Ehhez viszont a színésznek meg kell tanulnia járni. A saját járását. Meg kell tanulnia ülni. A saját ülését. Meg kell tanulnia mozogni. A saját mozgását.

Meg kell tanulnia használni saját testét.

Nagyon fontosnak tartom a **használni** szót, ugyanis azt tapasztalom, hogy egyre inkább leszokunk testünk használatáról. Nem kell járni, mert ott vannak a különféle járművek. Nagyon sok mozgást nem kell elvégeznünk, mert rengeteg, egyre több funkciót ellátó gép áll rendelkezésünkre.

Sajnos én sem kézzel írom ezt a szöveget.<sup>21</sup>

Említettem, hogy a legelemibb mozgások tanulmányozásától indul a testtudat tökéletesítése. Ellenben nem elegendő magát a mozdulatot tanulmányozni. Fontos a mozgás és a mozdulatlanság együttes tanulmányozása. Mi történik, ha felemelem a kezem? Hogyan emelem fel? Honnan indul a mozdulat? Meddig tart? Mikor ér véget ténylegesen?<sup>22</sup> Mi vezeti a mozdulatot? Mekkora erőfeszítés a mozdulat megindítása? Mekkora a fenntartása? Milyen irányú?<sup>23</sup> Mekkora energia egy kéz mozdulatlan levegőben tartása? És a kérdések sorjázhathatnának a végtelenségig.

Ezzel egyidőben a mozdulat és egyensúly tanulmányozása sem válhat mellékessé. Például a földről való felállás tanulmányozása során, ajánlatos megkeresni

---

<sup>21</sup> Természetesen ennek következtében újabb mozgásképletek jelennek meg, de ezek érzésem szerint szegényesebbek. Sokszor egy több mozdulatot igénylő műveletet megold egyetlen gombnyomás.

<sup>22</sup> Amolyan szörszálhasogatásnak tűnhet ez a kérdés is (akárcsak az egész sorozat), mégis egy lényeges, M. Csehov által felvetett aspektusra hívja fel a figyelmet. Csehov vette észre, hogy a leülő test, noha látszólag nyugalmi helyzetbe került, még mindig nem érte el végpontját. Bent, a test még mindig folytatja a „leülést” mindaddig, amíg az **egész rendszer** be nem fejezi a mozdulatot. Vagyis a végrehajtó belsejében és a nézőben is!

<sup>23</sup> Számomra nagyon fontos tudni, hogy a mozdulat a testet **nyitja** avagy **zárja**. M. Csehov említ bizonyos alappozíciókat, mint: a nyitás, a zárás, a csavarás, az emelés, a dobás, a húzás a tolás. E sok mozdulat lényegében csak kettő: nyitás és zárás. Hiszen bármelyik másik az említettek közül **lényegében** a test ilyen irányú mozgása. Vagy kinyit, vagy bezár. Tehát a mozdulatok elvégzésénél, a testtudat ezen szakaszában nagyon fontos tudni, hogy **magamba zárom**, vagy **magamból nyitom** a mozdulatot.

azokat a pillanatok, amelyekben – noha még nem egyenesedett fel teljesen a test – egyensúlyi helyzet állt elő.<sup>24</sup>

Ezt a viszonyrendszert kell tudatosítani a hallgatókban: dinamikus test – dinamikus érzélem. Minden mozdulat után tudatosítani kell a megváltozott érzelmi állapotot, de **nem összekötni!** Vagyis nem azt kell tudatosítani, hogy egy bizonyos testhelyezethez egy bizonyos érzelmi töltet jár. Végzetes hiba lenne! Olyan, mint amikor valaki a tükör előtt gyakorolja be mozdulatait. Sokkal inkább annak kell tudatában lenni, hogy bármikor is mozdul a test, az érzélem is elindul egy bizonyos irányba.<sup>25</sup> És az állítás fordítottja is igaz: erős érzelmi felindulás esetén minden alkalommal mozgásba lendül a test.<sup>26</sup>

Mindaddig, amíg nem tudjuk a lehető legtökéletesebben uralni testünk, nem fogjuk elnyerni azt a szükséges önbizalmat, mely a szabadsághoz vezet. De figyelem! Nem az eróművészek mutatványairól van szó. A színész célja nem az, hogy külön-külön minden kis izomcsoportot megmozdítson! A színésznek – M. Csehov pontos megfogalmazása szerint – **belülről** kell felépítenie testét. Mert a színész a testével nem kérkedik, hanem **kifejez**.

Ebben a szakaszban átértékelődik az összpontosítás is abban az értelemben, hogy most már nem kizárólag a külső események, jelenségek, történések válnak a koncentráció elsődleges tárgyává, hanem a saját testünk kerül a figyelem központjába. Ebben az esetben is a „nem odafigyelés”-ig kell fejleszteni a testtudatot. Mert való igaz, hogy egy adott érzélem a neki megfelelő, adott rendszerbe szervezi a testet, de a színészek esetében ennek a rendszernek (végeredményben: gesztusnak) kifejezőnek kell lenni. A színész teste nem csak megszabadul az erős érzélem okozta feszültségtől, hanem artistikusan ki is fejezi azt.<sup>27</sup>

<sup>24</sup> Ezek a pontok fontosakká válnak, amikor a ritmusról beszélünk, és példázzuk az egyik elemből a másikba való átmenetet. Végeredményben a felállás **gondolatmenetében** ezek az egyensúlyi pontok a gondolatmenet **mondatait** jelentik. Az sem mellékes, hogy minden ilyen átmeneti egyensúlyhelyzet egy-egy tulajdonképpen nulla pontot jelent!

<sup>25</sup> Nem mondhatom, hogy az érzélem ugyanakkorát nő, hiszen vészhelyzetben egy kis mozdulat hatalmas érzelmi módosulásokkal járhat. De a változás mindenképp tettenérhető.

<sup>26</sup> Mozgásnak nem csak a helyváltoztatást nevezem, hanem bármely izomtónus megjelenését az addigi testhez képest. Ebben az értelemben a felszisszenés is a test mozgása. Vagy bármilyen egyszerű, elemi hangadás. A szívverés szaporodása is testmozgás!

<sup>27</sup> A helyzet külön érdekessége, hogy míg a hétköznapi életben testünk feszültsége egy felindult mozdulat révén csökken, a színészek esetében ez az érzelmi, indulati töltet nemhogy csökkenne, de egyenesen növekszik. (Figyelem, nem a test izomfeszültsége, hanem energiaszintje nő!) A színész úgy használja az energiát, hogy a felélés közben sokszorozza meg azt. De erről bővebben az Energiának szánt fejezetben kívánok szólni.

## MODEL ȘI MIMESIS (1)

### MIRIAM CUIBUS

**Emma Bovary** – *Doamna Palidei Figuri*

„Cine sunt eu; ce-nseamnă asta – Eu? O voce,  
vizualizată în Mîntea Eternă?”

Thomas Carlyle

**ABSTRACT.** Miriam Cuibus is a famous actress of the National Theatre in Cluj, also a professor and head of an acting class at the Faculty of Theatre and Television of the Babeș-Bolyai University of Cluj. *Model and Mimesis. Madame Bovary, the Lady of the Pale Countenance* is a work in progress, the PhD thesis in comparative literature she will present next year. The fragment below (the first episode who will be continued) is dealing with the cultural and aesthetic context, the psychological aspects and the identity reconstruction in a nearly archeological approach for understanding the Flaubert's world, social relations and characters. A fascinating exploration into the imaginary universe who mixes books and stereotypes, mirrors and fashions, architecture and living styles, construction and deconstruction of personalities in the final half of the XIXth century.

### 1. Personalitate reală vs. personalitate fictivă

Formă a psihologiei individuale, bovarismul în expresia lui patologică e definit de către Gaultier ca „facultate dată omului de a se concepe altul în așa măsură că omul este neputincios să realizeze această concepție diferită pe care și-o formează despre sine însuși”<sup>1</sup>. Gaultier își edifică filozofia bovarismului pornind de la analiza personajelor flaubertiene, pe care le găsește, aproape fără excepție, suferind de această tiranică dorință de a se concepe altele decît sunt. Aflat sub puterea unei iluzii, personajul flaubertian ar putea striga pe aleile de la Croisset, alături de părintele său: „Mă blestem și mă acuz pentru demența asta de orgoliu care mă face să gâfâi după himeră”<sup>2</sup>. „Les affres du style” – iată formula, celebră de altfel, prin care Flaubert încerca să prindă numele himerei. Himera personajului flaubertian e modelul care l-a fascinat, pe care îl imită, dar pe care nu ajunge să-l egaleze.

---

<sup>1</sup> Jules de Gaultier, *Bovarismul*, Iași, Editura Institutul European, 1993, p. 120.

<sup>2</sup> Flaubert, *Corespondență*, selecția și traducerea textelor de Liliana Alexandrescu-Pavlovici, ediție critică, note de istorie literară, comentarii, bibliografie selectivă de Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 1985, p. 108.

Deseori, în lucrarea sa, Gaultier se referă la bovarism ca la o „putere de metamorfozare” sau ca la un „dar de metamorfozare”<sup>3</sup>. Bovarismul, privit ca metamorfoză, surprinde vocația teatrală a fenomenului. Sub puterea unei mari seducții, ființele bovarice vor apela la principiul imitației, pentru a-și însuși calitățile modelului care le-a fascinat. Cu râvna unor actori conștiințioși, aceste ființe vor imita, copia, împrumuta, „fura”, tot ceea ce se poate imita, „întreaga aparență”, ca expresie a modelului: intonație, gestică, comportament, vestimentație etc. Procesul de metamorfozare aruncă aceste ființe, care se concep altele decât sunt, în registre interpretative diferite, conform energiei specifice cheltuite de acestea: unele vor fi personaje de parodie, altele de comedie, altele de tragi-comedie sau, ca în cazul Emmei Bovary, vor fi personaje de autentică dramă. Chiar și Emma, specifică Gaultier, rămâne personaj de comedie, câtă vreme imită doar aparențele unei mari doamne, care stilează o biată față de la țară pentru a-i fi cameristă. Numai că Emma investește principiul mimesis-ului cu o asemenea frenezie, aruncă în joc o asemenea energie, îndrăznește acte veritabile, încât devine personaj de dramă. Procesul de metamorfozare, prin care aceste ființe încearcă să devină altele decât sunt, e unul de durată. Încercările de a fi acel personaj care au decis să fie le face să poarte măști mai reușite sau mai puțin reușite. Ele vor trece prin metamorfoze succesive, iar mecanismul bovaric, odată declanșat, va elabora din ce în ce mai alert, masca personajului visat. Fenomenul bovaric privit ca metamorfoză permite într-un mod mai limpede desfacerea personalității bovarice în componentele care o alcătuiesc: personalitate reală, model și metamorfoze, adică, personalitate fictivă. Chiar cu riscul ca această operație să pară arbitrară, identificarea, pe cât posibil, a personalității reale, a modelului și a personalității fictive, o socotim necesară.

Sub aspectul său morbid, patologic, bovarismul presupune, în ființa care se concepe alta decât este, abandonarea tendințelor și energiilor naturale, ereditare, în favoarea altora de împrumut. Unghiul care se formează între aceste două linii cu valoare psihologică este numit de Gaultier *indicele bovaric*. „El măsoară devierea, existentă în fiecare individ, între imaginar și real, între ceea ce este și ceea ce crede că este”<sup>4</sup>. Mai putem, oare, descoperi în Emma Bovary tendințe și energii naturale, ereditare, adică ceea ce se poate socoti *fire firească*, spre deosebire de firea artificială a chipului ei metamorfozat? Mai dă semne de existență prezentă, de sub măștile eu-lui ei deghizat, personalitatea presupus a fi reală? Dacă ceea ce vrea să fie Emma apare cu putere, ca în lumina reflectoarelor, ceea ce numim *fire firească* sau personalitate reală, pare a avea un contur vag.

La balul de la Vaubyessard, la castelul marchizului d'Andervilliers, un servitor neatent sparge două geamuri. Emma întoarce capul și vede în grădină fețe de țărani care se uitau înăuntru. „Atunci își aminti de Bertaux. Revăzu ferma, balta

<sup>3</sup> Jules de Gaultier, *Op. cit.*, pp. 10, 23, 119.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 12.

mocirloasă, pe tatăl ei în bluză sub meri, și se revăzu pe ea ca altădată, luând cu degetul smântâna de pe oalele din lăptărie. Dar față de fulgurațiile prezentului, viața ei din trecut, atât de limpede până atunci, se risipea în întregime, și aproape se îndoia că o trăise vreodată. Se afla acolo; iar de jur împrejurul balului nu era decât umbră, așternută peste tot și toate. Tocmai mânca o înghețată cu maraschino, dintr-o scoică de argint aurit pe care o ținea în mâna stângă, închizând ochii pe jumătate, cu lingurița între dinți<sup>5</sup>.

Avem, în acest pasaj din roman, prin imaginea fetei care smântânește oalele de lapte, ceea ce este Emma, adică o fată de fermier din Bertaux, și ceea ce ea vrea să fie, și în bună parte crede că este, pentru că ea se poartă deja *ca și cum* ar fi o doamnă din lumea mare, ale cărei degete ating în chip firesc doar farfurioare de argint aurit, în formă de scoică. Se presupune că memoria Emmei proiectează imaginea ei de altădată dincolo de cadrul ferestrei cu geamurile sparte, acolo unde a zărit și chipurile de țărani privind înăuntru. Astfel, de-o parte și de alta a cadrului ferestrei, stau privindu-se două Emme: „fetița-smântânind-oalele-de-lapte“ și „doamna-care-mănâncă-înghețată-dintr-o-scoică-de-argint-aurit“. Real și iluzie stau față-n față. Cadrul ferestrei delimitează o Emma pe care o luăm drept reală și una care e ireală, ca orice imagine a memoriei. Cât e de reală „doamna-care-mănâncă-înghețată-dintr-o-scoică-de-argint-aurit“? Care e adevărata Emma? De altfel, această scenă reprezintă debutul unei serii de astfel de jocuri între real-ireal, având drept cadru fereastra.

În rochia ei de bariș de culoarea șofranului, dichisită „cu grija meticuloasă a unei actrițe care-și face debutul“<sup>6</sup>, Emma pătrunde înfiorată în această lume al cărei lux amintește viața de la curte. Pe marginea de jos a unor portrete dintr-o galerie, Emma citi: „Jean-Antoine d'Andervilliers d'Yverbonville, conte de la Vaubyessard și baron de la Fresnaye, căzut în bătălia de la Coutras, la 20 octombrie 1587“, apoi „Jean-Antoine-Henry-Guy d'Andervilliers de la Vaubyessard, amiral al Franței și cavaler al ordinului Sfântului Mihail, rănit în bătălia de la Hougue-Saint-Vaast, la 29 mai 1692, mort la Vaubyessard, la 23 ianuarie 1693“<sup>7</sup>. Alături de acești iluștrii bărbați morți, care o impresionează pe Emma, iată, în capul mesei, la dineu, și pe bărtânel duce de Laverdière, socrul marchizului care, „fusesse, zice-se, amantul reginei Marie-Antoinette“<sup>8</sup>. Emma pătrunde acum într-o lume pe care o știa doar din cărți. E lumea dorită, visată, mai mult chiar, adulată, pentru că Emma pătrunde aici cu venerația unui credincios în „templul“ religiei lui. E sedusă de tot ce alcătuiește aparența acestei lumi. Opulența dineului, luxul decorului, cochetăria obiectelor, eleganța toaletelor personajelor și rafinamentul accesoriilor lor vestimentare, o farmecă. Strălucitoarea aparență a acestei lumi are un efect hipnotic

<sup>5</sup> Gustav Flaubert, *Doamna Bovary*, traducere de D.T. Sarafoff, ediție îngrijită și prefață de Ioan Pânzaru, Iași, Editura Polirom, 2000, p. 85.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 82.

<sup>7</sup> *Ibidem*, pp. 80-81.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 82.

asupra ei, aidoma tămâiei dintr-un templu. Ea nu va reține de aici decât aparența. Femeile purtau „garnituri de dantele”, „evantaie pictate”, „broșe cu diamante”, fustele li se umflau ușor în timpul dansului, iar unele strecurau cu grijă bilețele de amor cavalerilor; apoi bărbații, a căror fețe aveau „tenul bogăției, tenul alb înviorat de paloarea porțelanurilor”, ei impresionau prin calmul și „blândețea manierelor”, în „privirile lor nepăsătoare” se ghicea și brutalitatea celor obișnuiți cu puterea de a controla „cursele de cai de rasă” și „societatea femeilor pierdute”. Apoi, garnituri de perle, fețe palide, conversații despre Italia!...șampania de la gheață, fructele etajate în panerașe și rodii de care nu văzuse niciodată... Dar, mai presus de toate, vârtejul amețitor al valsului cu cel căruia lumea îi spunea familiar „viconte”, cu ținuta lui impecabilă, cu jiletca lui, foarte răscroită, ca turnată pe piept, „talia cambrată”, „bărbia înainte”... Ceva din poleiala acestei lumi o va nimba pe Emma pentru totdeauna.

În galeria portretelor admirate, Emma s-ar vedea și pe ea ca „Doamna-care-mănâncă-înghețată-dintr-o-scoică-de-argint-aurit”. E ceea ce vrea să fie. Ce să caute în această lume o „fetiță-smântânind-oalele-de-lapte”? Diferența dintre cele două Emme e diferența care există între elementul natural, adevărat, necontrafăcut, care e smântâna, și artificialitatea contrafăcută a înghețatei cu maraschino. La baza acestor produse se află același element: laptele. Această băutură a vieții, reprezentând legătura ereditară intimă, Emma o preferă contrafăcută, sub forma ei artificială, preparată, amestecată cu lichior de vișine. Emma va alege categoric artificiu, aparența.

Am putea socoti imaginea *fetiței-smântânind-oalele-de-lapte* ca *umbra* Emmei, în înțelesul jungian al termenului. *Umbra*, „imagine onirică întunecată care exprimă inconștientul individual”<sup>9</sup>, este un concept fundamental al psihanalizei analitice a lui Jung. Cu ochii pe jumătate închiși, înconjurată de reala umbră din salon, în confruntarea cu imaginea ei, Emma „se îndoiește” de viața ei trecută și de propria ei imagine ca fetiță. Se privește *ca și cum* nu ar fi ea. Emma nu vrea să se recunoască în acea fetiță și o reneagă. De fapt, cel care privește e eu-l deghizat al Emmei, acela care se poate numi acum *doamna-care-mănâncă-înghețată-dintr-o-scoică-de-argint-aurit* și care se teme ca *umbra* să nu lase urme. Din *Dicționarul critic al psihologiei analitice jungiene*, aflăm definiția concisă dată de Jung în 1945, *umbrei*: „ceea ce un individ nu vrea să fie”<sup>10</sup>. *Fetița-smântânind-oalele-de-lapte* e tot ceea ce Emma nu vrea să fie. *Umbra* jungiană trebuie înțeleasă „ca parte negativă a personalității, ca sumă a tuturor trăsăturilor neplăcute pe care individul vrea să le ascundă, ca latură inferioară, primitivă și lipsită de valoare a naturii umane, ca «cealaltă persoană din om», ca latură întunecată a omului”<sup>11</sup>. Dacă în

<sup>9</sup> Roland Chemama, sub direcția lui *Dicționar de psihanaliză. Semnificații. Concepte. Mateme*, traducere, avânprefață și completări privind psihanaliza în România de dr. Leonard Gavrilu, București, Editura Univers Enciclopedic, 1997, p. 191.

<sup>10</sup> Andrew Samuels, Bani Shorter, Fred Plaut, *Dicționar critic al psihologiei analitice jungiene*, traducere din engleză și studiu introductiv de Corin Braga, București, Editura Humanitas, 2005, p. 265.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 265.

acest moment Emma și-ar accepta *umbra*, dacă ar ști să conviețuiască cu ea, dacă nu i-ar declara război, nu am mai avea bovarism. Dar ea o reneagă pe Emma Rouault și sângele ei de țărancă din Bertaux; și-ar goli venele pentru a înlocui acest sânge de care îi e rușine, cu unul albastru, ca cel al vicontelui cu care a valsat și pe care nu-l va putea uita.

*Umbra* Emmei va cădea asupra lui Charles, pentru care, oricum, universul nu e mai mare decât circumferința fustelor ei. „La fel cu toate conținuturile pe cale să pătrundă în conștiință, umbra apare la început în PROIECȚII, iar atunci când conștiința se simte amenințată sau stăpânită de îndoială, ea se manifestă prin intermediul unei puternice proiecții iraționale, pozitive sau negative, asupra uneia din persoanele apropiate.”<sup>12</sup> În Charles, Emma va recunoaște și va disprețui tot ceea ce reneagă în ea. *Charbovari*, cu celebra lui șapcă, care stârnește râsul și batjocura colegilor, în primul episod al romanului, e o pereche potrivită cu *fetița-smântânind-oalele-de-lapte*, dar nepotrivită cu *doamna-care...* [În *Noi probleme ale romanului*, în capitolul *Texul în conflict - Probleme ale conflictului textual plecând de la Doamna Bovary*, Jean Ricardou se ocupă tocmai de acest prim episod în care Flaubert descrie prima zi de școală, la colegiul din Rouen, a „noului venit, „le nouveau”, Charles. Ricardou atrage atenția asupra unor cuvinte sau grupuri de cuvinte care, „supuse diverselor manipulări ale sunetelor și literelor” pot „să ducă la noi combinații de limbaj”. Astfel este ansamblul „Charbovari” și acest „le nouveau”. *Le nouveau*, Charles Bovary, cu aerul unui băiat de la țară, dar îmbrăcat orășenește, cu „virtuțile” nenorocitei lui de șepci răsfrângându-se asupra lui, șapcă faimoasă ce avea „chipul unui imbecil”, intimidat de noua situație în care se află, strigă că-l cheamă *Charbovari*. Ricardou amintește că *Charbovari* „alunecă” automat în „charivari”, care „este sinonim cu țărăboi.” Din nota de subsol a lui Ioan Pânzaru, care semnează, alături de un grup de studenți, cu pseudonimul de D.T. Sarafoff, noua traducere a *Doamnei Bovary* în românește, aflăm mai multe despre acest „charivari”. Astfel, „charivari” este numele unui obicei popular, desemnând țărăboiul făcut de tineri sub ferestrele unor proaspeți însurăței, nepotriviti ca vârstă sau avere. Același ansamblu, subliniază Ricardou, se poate interpreta ca „char à boeufs”, car cu boi, „lămurind pe de-o parte că Charles este un flăcău de la țară, iar pe de altă parte că șopronul unde se ține masa de nuntă, acolo unde dă Emmei numele lui, este o droșcărie”. Mai e apoi acel „le nouveau”, a cărui sonoritate e limpede: „veau” – vițel. Ricardou conchide: „Bovary, tânăr *veau*, proaspăt venit de la țară, este întâmpinat de un personaj colectiv, mai puțin enigmatic, dacă se constată că odată cu el apare și primul cuvânt al cărții, silaba foarte oportună care-l întregește pe *nouveau: nous*”. Astfel, nepotrivirea dintre Emma și Charles e anunțată de Flaubert încă din primele pagini ale romanului.]

Pe cei care pornesc pe anevoiosul drum al cunoașterii de sine, Jung îi avertizează: „Când suntem în stare să ne vedem propria umbră și să suportăm

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 266.

cunoașterea ei, atunci abia am rezolvat o mică parte a sarcinii: am suprimat cel puțin inconștientul personal. Însă umbra este o parte vie a personalității și vrea de aceea să participe într-o formă sau alta la viața întregului. Ea nu poate fi îndepărtată prin argumente și nici nu poate fi făcută inofensivă prin sofisme. Această problemă este extrem de dificilă căci ea nu numai că angajează întreaga ființă a omului dar îi amintește totodată de neputința și de neajutorarea sa. Naturile puternice – sau mai curând ar trebui să le numim slabe? – nu agreează această aluzie și-și inventează un dincolo de bine și de rău eroic, tăind nodul gordian, în loc de a-l desface. Însă mai devreme sau mai târziu datoriile trebuie plătite”<sup>13</sup>. În momentul balului de la Vaubyessard, pentru Emma, acea vreme a scadențelor e încă departe, iar de cunoaștere de sine nici nu poate fi vorba, câtă vreme o parte a eu-lui ei se simte atât de bine deghizat în *doamna-care-mănâncă-înghețată-dintr-o-scoică-de-argint-aurit*. Așa încât va rămâne mai departe cu ochii pe jumătate închiși.

Și acest fel de a privi „închizând ochii pe jumătate”, ca prin fanta unei viziere medievale, a vreunei Jeanne D'Arc, ca pentru a filtra imaginile realității sau a le modifica conform unor cerințe interioare, îi va fi specific Emmei. Privirea care filtrează va fi voaleta pe care o va purta cu cochetărie, dar care o va duce la moarte. Va fi viziera ei de romantic „*condottiere* absurd și sublim”<sup>14</sup>.

În ceea ce privește personalitatea personajului Emma, mai aflăm că „sufletul acesta, rămas pozitiv în toila entuziasmelor, [...] se răzvrătea în fața tainelor credinței, tot așa cum o scotea din sărite disciplina, care era un lucru străin, firii ei”<sup>15</sup>, că „îi plăcu o vreme să poruncească slugilor, apoi se scârbi de viața la țară și regretă mănăstirea”<sup>16</sup>, că „respingea ca netrebuincios tot ce inima ei nu putea consuma pe loc, deoarece avea un temperament mai mult sentimental decât artistic, căutând emoții și nu peisaje”<sup>17</sup> și că, în momentul în care apar portăreii, „ca să facă rost de bani, începu să-și vândă mănușile și pălăriile vechi, fierotenii; și se tocmea cu încrâncenare – sângele ei de țărancă împingând-o la câștig”<sup>18</sup>.

Correspondența flaubertiană din cei mai bine de patru ani și jumătate, timpul scrierii romanului *Doamna Bovary*, foarte comentată de critica literară de altfel, e bogată în referiri la geneza, la documentarea făcută în vederea scrierii romanului, la tortura la care se supune Flaubert scriindu-l. Nu ne vom opri, însă, acum, decât asupra unei scrisori referitoare la adevărata fire a Emmei. În 1857, după apariția romanului, Flaubert îi scrie d-rei Leroyer de Chantepie: „Și pe urmă nu te mai compara cu Emma Bovary. Nu-i semeni deloc! Prețuia mai puțin decât

<sup>13</sup> C.G. Jung, *În lumea arhetipurilor*, traducere din limba germană, prefață, comentarii și note de Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura „Jurnalul Literar”, 1994, p.58-59.

<sup>14</sup> George Călinescu, *Clasicism, romantism, baroc*, în G. Călinescu, Matei Călinescu, Adrian Marino, Tudor Vianu, *Clasicism, baroc, romantism*, Cluj, Editura Dacia, 1971, p. 14.

<sup>15</sup> Gustav Flaubert, *Doamna Bovary*, p. 72.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 72.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 66.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 331.



dumneata și la minte și la inimă; căci e o fire oarecum perversă, o femeie de falsă poezie și de false sentimente. Dar ideea inițială pe care am avut-o era să fac din ea o fecioară, trăind în mijlocul provinciei, îmbătrânind în necazuri și ajungând astfel la ultimele stări ale misticismului și ale pasiunii *visate*. Am păstrat din acest prim plan tot ce o înconjoară (peisaje și personaje destul de negre), culoarea, în fine. Doar că, pentru a face povestea mai ușor de înțeles și mai amuzantă, în înțelesul bun al cuvântului, am născocit o eroină mai umană, o femeie mai des întâlnită<sup>19</sup>.

Rezumând, avem așadar, o fire *perversă*, cum spune Flaubert în scrisoare, amestec de *misticism* și *pasiune visată*, apoi, un suflet *pozitiv*, cu o oarecare *independență* și *răzvrătire*. Mai știm, apoi, că nu iubește disciplina, deci e *indisciplinată*, că îi place să poruncească, deci e *dominatoare*, că vrea să consume totul imediat, prin urmare e *nerăbdătoare*, că are un temperament sentimental și caută emoții, e așadar, *sentimentală*, și că sângele de țărancă o împinge la câștig, e deci *istețată în afaceri, nu e mână largă în afaceri bănești*. În mod paradoxal, Emma nu va ține cont tocmai de această calitate ereditară, eu-l ei deghizat împingând-o la cheltuieli nesăbuite. Pentru a-și hrăni demonii iluziei, fanteziile și capriciile ei, Emma va risipi banii cu dezinvoltura unei arhiducese.

O parte din aceste însușiri amintite, *independența, răzvrătirea, plăcerea de a fi dominatoare*, Emma le va prelucra și le va folosi în portretul ei de dandy feminin. *Misticismul și pasiunea* vor fi amplu dezvoltate de eu-l deghizat al Emmei, constituind adevărate chei de boltă ale personalității fictive.

În imaginea *fetei-smântânind-oalele-de-lapte* se contopesc sufletul *pozitiv*, și *sângele de țărancă*. Ea va renege atât sufletul pozitiv, sângele de țărancă, cât și laptele de țărancă. Nu-l recunoaște ca legătură cu mama ei, o țărancă din Bertaux. Nu-l va transmite fetei ei. Biata Berthe va fi un copil mai mult abandonat, folosindu-i Emmei doar în momentele de false efuziuni sentimentale, în momentele în care Emma joacă devotamentul virtuos și matern. Emma nu va fi o mamă bună. Și e firesc. Nu poți să-ți hrănești copilul cu înghețată cu maraschino. Berthe, crescută mai mult de o doică, va ajunge, după ruinarea familiei ei, „să-și câștige traiul într-o filatură de bumbac”. Berthe va țese cât se poate de real într-o fabrică, plătind astfel pentru ficțiunile „țesute” de mama ei. Din ferma de la Bertaux, casa copilăriei, Emma va reține se pare, doar imaginea acelor păuni, mândrie a crescătorilor din regiune. Acești păuni îi vede Charles, ciugulind pe bălegar, în prima vizită la moș Rouault. În Emma, se pare, imaginea păunilor funcționează cu toată simbolistica lor barocă, ostentație, strălucire, instabilitate, metamorfoză, hrănind personalitatea fictivă. În metamorfozele ei, Emma va târâ după ea o trenă, adevărat evantai de stări și sentimente.

Nu sunt, deci, foarte multe semnalele primite din partea tendințelor naturale, a energiilor ereditare, din partea firii firești a Emmei. Personalitatea

<sup>19</sup> Flaubert, *Corespondență*, p. 249.

fictivă a acaparat parcă întreaga domeniul personalității reale, lăsând în urmă doar resturi ale acesteia. Masca a înghițit actorul. Aparența s-a substituit esenței.

Să încercăm acum să urmărim cum s-a constituit firea artificială, eu-l deghizat, personalitatea fictivă a Emmei.

## 2. „Demonii iluziei” și „otrăvitorii publicii”

### 2. 1. Elementul lui Flaubert

La 14 august 1853, la patru dimineața, Flaubert îi scrie Louisei Colet, din Trouville: „Elementul meu natural e cerneala. Frumos lichid, de altminteri, acest lichid sumbru! Și primejdios! Cum te îneci în el! Cum te atrage! [...]”<sup>20</sup>. De altfel, nu e singura dată când Flaubert își denunță elementul predilect. În 1859 îi scrie domnișoarei Leroyer de Chantepie: „...ca să nu trăiesc, mă cufund în Artă ca un disperat, mă îmbăt cu cerneală ca alții cu vin”<sup>21</sup>, iar într-o scrisoare către George Sand, elementul său natural în care se-aruncă, care-l înecă sau în care plutește, ia proporții cosmice: „Noaptea sunt negre ca cerneala și mă înconjoară o tăcere ca în deșert”<sup>22</sup>. [De altfel, corespondența flaubertiană alcătuiește poetica autorului, care s-a constituit, în bună parte, în timp ce lucra la *Doamna Bovary*. „Sunt un om-condei. Simt prin el, din cauza lui, prin raport cu el și mai mult, mai mult împreună cu el”, se confesează Flaubert iubitei sale, Louise Colet, într-o altă scrisoare din noaptea de 1 februarie 1852. Flaubert avea la acea dată 31 de ani și începuse să scrie *Doamna Bovary* de câteva luni, mai exact din 19 septembrie 1851. Cerneala va rămâne pentru Flaubert, elementul unei „orgii perpetue”. Astfel, la 4 septembrie 1858, pe când lucra asiduu la *Salammbô*, pe atunci cu titlul de *Cartagina*, el îi scrie domnișoarei Leroyer de Chantepie: „Singurul mijloc de a suporta existența este să te pierzi în literatură, ca într-o orgie perpetuă. Vinul artei îți dă o lungă beție și e inepuizabil. Gândul la tine însuși te face nefericit”].

Primejdiosul element își va exercita atracția și asupra Emmei, de data aceasta sub forma cernelii tipografice. Seducătorul element va acționa asupra Emmei, cu puterea devastatoare a opiumului. Din romanele citite se va desprinde himera de cerneală, cu chip de eroină romantică.

### 2. 2. Romantica și le mal du siècle

În romanul *Doamna Bovary* nu apar datele istorice ale evenimentelor, dar sunt lesne de presupus. Indiciu sigur e lectura romanelor. La Tostes, Emma citește romane de George Sand, or primele romane ale lui George Sand, semnate cu acest pseudonim, sunt *Indiana*, apărut în mai 1832 și semnat G. Sand, urmat, în același an, în noiembrie, de *Valentine*, semnat George Sand. La comițiile agricole, oficialii aduc elogii monarhului și toastează în sănătatea lui. Ne aflăm după Revoluția din

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 189.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 294.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 338.

1830, după zilele de 27, 28, 29 iulie, când Charles al X-lea abdică, silit de popor. După aceste *Les trois Glorieuses*, cum sunt cunoscute zilele Revoluției, se instaurează monarhia din iulie, prin Louis-Filippe d'Orléans, a cărui domnie durează până la Revoluția din 1848, când acesta abdică. Urmează a Doua Republică. În perioada când Flaubert scrie romanul, se instaurase, prin lovitura de stat din 2 decembrie 1851, domnia lui Louis-Napoléon Bonaparte. În 1852, acesta începe exercitarea puterii în cel de-al Doilea Imperiu. Astfel, putem presupune că Emma s-a născut, ca și Flaubert, la 1821, sau în jurul acestei date, în timpul celei de A Doua Restaurări, a lui Louis al XVIII-lea. Baudelaire, care, la apariția romanului, va scrie unele dintre cele mai frumoase pagini despre *Doamna Bovary*, s-a născut tot în 1821. [Napoleon moare în 1821, dată considerată de Albert Thibaudet ca vârstă a majoratului pentru adevăratul Copilul al secolului, născut odată cu el. „Mortul intră în cel viu”<sup>23</sup>, conchide Thibaudet, în *Fiziologia criticii. Pagini de critică și istorie literară*.] Poate s-a născut în 1820, anul apariției *Meditațiilor* lui Lamartine, an socotit ca act oficial de naștere al romantismului francez. Dar dacă s-a născut, ca părintele ei în 1821, viața ei în date ar arăta cam așa. În 1821 se naște la Bertaux, Emma Rouault, fiica unui fermier înstărit; la 13 ani, deci în 1834, e dată la mănăstire, la Ursuline, unde presupunem că stă doi-trei ani. Știm că la 15 ani, deci în 1836, „Emma își mânăji degetele cu pulberea vechilor cabinete de lectură”<sup>24</sup>, pe la 17-19 ani, între 1836-1838, se căsătorește cu Charles Bovary, ofițer sanitar, grad inferior celui de doctor, dar care trece drept doctor în ochii provincialilor din Tostes și Yonville-l'Abbaye. Pe la 1840, are o fetiță, Berthe. În următorii 10 ani Emma are două mari iubiri, Léon Dupuis, ajutor de notar, întâi la Tostes, apoi la Rouen și Rodolphe Boulanger, moșierul de la Huchette, lângă Yonville-l'Abbaye. Oricum, Emma trebuie să moară până în 1851, când Flaubert începe să scrie romanul. Dacă ar fi așa, Emma a trăit până la vârsta de 30 de ani.

Acești 30 de ani trăiți ai Emmei sunt anii glorioși ai romantismului francez. [Sunt anii de zenit ai „marii generații”, după Thibaudet, care are ca „frate mai mare” pe Lamartine și ca „mamă” pe George Sand. Cunoscutul istoriograf al literaturii franceze, Philippe van Tieghem, în cartea sa *Marile doctrine literare în Franța*, observă că teoriile romantice cunosc în Franța următoarea dezvoltare: „Edificarea doctrinei romantismului se va face în două etape. Prima perioadă e aceea dominată de Doamna de Staël, și în care modelelor antice, în sfârșit sacrificate, li se preferă cele ale autorilor străini moderni și cele ale scriitorilor francezi care, ca Rousseau, se făceau vestitorii sufletului modern. Revoluția aceasta nu e o revoluție artistică, ci una morală, căci ea reînnoiește sursele de inspirație, nu principiile artei scrisului. A doua perioadă, între 1820 și 1830, e dominată de Hugo care caută să renoveze tehnica teatrului și să adâncească natura esențială a poeziei,

<sup>23</sup> Albert Thibaudet, *Fiziologia criticii. Pagini de critică și istorie literară*, studiu introductiv, selecție, traducere și note de Savin Bratu, București, Editura pentru Literatură Universală, 1966, p. 398.

<sup>24</sup> Gustav Flaubert, *Doamna Bovary*, p. 67.

să ofere un alt ideal prozei. A treia perioadă ar putea fi considerată, dacă ne limităm la studiul doctrinelor literare, aceea care ține de la 1830 până la 1850 și în care se reînnoiește conținutul operei literare, socialul înlocuind individualul, și se edifică o filozofie romantică<sup>25</sup>. În excelentul studiu introductiv la faimoasa carte *Lumea ca labirint*, a lui Gustav René Hocke, Nicolae Balotă afirmă că „romantismul a inițiat cele dintâi incursiuni în zonele abisale ale culturii ca și ale psihologiei. Tot romantismul este răspunzător pentru introducerea în știința germană a spiritului (*Geisteswissenschaft*) unei duble tendințe: una spre stabilirea corespondențelor și analogiilor, alta spre diferențierea radicală, spre împărțirea realității cultural-istorice, conform unor dichotomii (de ex. tradițional-utopic, prometeic-epimeteic, clasic-romantic etc.)<sup>26</sup>. Pe tiparul respectivelor dichotomii, se vor dezvolta și teoriile lui Wölfflin, căruia îi datorăm revalorificarea fundamentală a barocului ca fenomen de stil, precum și cele ale lui Eugenio d'Ors, care considera întreaga istorie a artelor drept o alternare a celor două „constante istorice”: „eon-ul clasic” și „eon-ul baroc”. Pentru Eugenio d'Ors, romantismul face parte din cele 22 de „specii” ale barocului, pe care el le detectează începând din preistorie până în epoca postbelică. Astfel, romantismul figurează în tabelul lui d'Ors, ca „Barocchus romanticus”<sup>27</sup>. Pe urmele maestrului său Ernst Robert Curtius, care propusese termenul de „manierism” pentru toate tendințele literare opuse clasicismului<sup>28</sup>, Hocke găsește în cultura europeană cinci „constante” anticlasice, cinci „epoci manieriste”, printre care și romantismul de la 1800 la 1830<sup>29</sup>].

Cei 30 de ani trăiți ai Emmei sunt anii în care se afirmă „o generație înfrigorată, palidă, nervoasă”<sup>30</sup>, în care acești „copii ai Împăratului și nepoți ai Revoluției”, cum îi numește Musset, dau marile bătălii romantice. În 1827, Hugo entuziasmează tineretul prin prefața sa la *Cromwell*, astfel încât aceasta devine un manifest al romantismului, alăturându-se eseului stendhalian *Racine și Shakespeare*, din 1823-1825, prin care se dinamitează regulile statornicite ale clasicismului. Disputa e purtată în principal asupra celor două unități de loc și de timp, considerate ca nefiind necesare „pentru a se produce emoția profundă și un efect

<sup>25</sup> Philippe van Tieghem, *Marile doctrine literare în Franța. De la Pleiadă la suprarealism*, traducere de Alexandru George, București, Editura Univers, 1972, p. 167.

<sup>26</sup> Nicolae Balotă, *Introducere în universul manierist*, în Gustav René Hocke, *Lumea ca labirint. Manieră și manie în arta europeană. De la 1520 până la 1650 și în prezent*, traducere de Victor H. Adrian, prefață de Nicolae Balotă, postfață de Andrei Pleșu, București, Editura Meridiane, 1973, pp. 5-6.

<sup>27</sup> Eugenio d'Ors, *Barocul*, în Eugenio d'Ors, *Trei ore în muzeul Prado. Barocul*, traducere și prefață de Irina Runcan, București, Editura Meridiane, p. 214.

<sup>28</sup> Ernst Robert Curtius, *Literatura europeană și Evul Mediu latin*, în românește de Adolf Armbruster, cu o introducere de Alexandru Dușu, București, Editura Univers, 1970, p. 314.

<sup>29</sup> Gustav René Hocke, *Lumea ca labirint*, pp. 31-32.

<sup>30</sup> Alfred de Musset, *Confesiunea unui copil al secolului*, traducere de Valentina Grigorescu, București, Editura Minerva, colecția Biblioteca pentru toți, 1972, p. 3.

dramatic autentic”<sup>31</sup>. Aceiași entuziaști „cavaleri ai viitorului, campionii ideilor, apărătorii artei libere”, aceiași „sălbatici tineri shakespearieni”<sup>32</sup> invadează Théâtre-Français să apere *Hernani*-ul lui Hugo și să ghilotineze clasicismul. Se naște marea dramă romantică, „dramă care topește în același suflu grotescul și sublimul, teribilul și bufonul, tragedia și comedia [...]”<sup>33</sup>. Hugo e idolatrizat, alături de Goethe și Byron. *Werther* și *Manfred* lasă în urma lor un lung șir de discipoli. Chateaubriand și apoi Lamartine cunosc gloria literară și pe cea politică. Se citește poezie engleză, îndeosebi *poezii lacurilor*. Doamna de Staël, amfitrioana de la Coppet, îi învățase deja pe francezi să admire poezia nordului și pe bardul irlandez Ossian, în cartea sa *Despre literatură* (1800).

Apar cupluri celebre, a căror dragoste e transpusă în romane și de acolo influențează cititori și cititoare. Se iubește furtunos, cu disperare și exaltare, într-un mod foarte teatral. Se creează un model de iubire tumultoasă și primejdioasă. Legătura dintre Benjamin Constant și Germaine de Staël lasă urme în *Adolphe* al lui Benjamin Constant, în *Confesiunile unui copil al secolului* a lui Musset, recunoaștem în iubirea dintre Octave și Brigitte Pierson, iubirea venețiană, tumultoasă și schimbătoare dintre Musset și George Sand. Chiar și în *Cu dragostea nu-i de glumit*, piesă de subtilă psihologie a dragostei, se mai simt ecouri din furtunoasa poveste de dragoste dintre autor și George Sand. [George Sand scrie în 1856 despre iubirea lor de la Veneția, în *Ea și El*, apărută în 1859, așadar Emma nu o va mai putea citi<sup>34</sup>. Romanul e scris după moartea lui Musset, în 1857. Ca replică, fratele lui Musset, Paul va scrie *El și ea*<sup>35</sup>.] Lumea se dă în vânt după teatru, gustă situațiile teatrale, furtunoase, se entuziasmează la *Anthony* a lui Dumas și o aplaudă pe a sa *Doamnă cu camelii*.

E o generație entuziastă, dar cu o „inimă” bolnavă. „Copilul secolului” devine simbolul tânărilor bolnav, la trup și suflet, de boala secolului. În galeria acestor copii ai secolului, Albert Thibaudet reunește pe „poetul muribund al lui Lamartine”, cu „ftizicul Joseph Delorme al lui Sainte-Beuve” și cu „sinucigașul Rolla al lui Musset”. Iubitele mor tinere și sunt evocate în poezii sau romane. Lamartine îi dedică iubitei lui, Julie Charles, moartă doar după un an de la prima

<sup>31</sup> Stendhal, *Racine și Shakespeare*, în *Arta teatrului*, antologie de Mihaela Tonitza-Iordache și George Banu, Ediția a II-a revăzută și adăugită, traducerea textelor inedite: Delia Voicu, București, Editura Nemira, 2004, p. 167.

<sup>32</sup> Théophile Gautier, *Istoria romantismului*, vol. I, traducere și note de Mioara și Pan Izverna, prefață și tabel cronologic de Irina Mavrodin, București, Editura Minerva, colecția Biblioteca pentru toți, 1990, pp. 70 și 71.

<sup>33</sup> Hugo, Victor-Marie, Prefață la *Cromwell*, în *Arta*, ed. cit., p.169.

<sup>34</sup> Teodora Popa-Mazilu, *Tabel cronologic*, în George Sand, *Povestea vieții mele*, traducere, cuvânt înainte și tabel cronologic de Teodora Popa-Mazilu, București, Editura Minerva, colecția Biblioteca pentru toți, 1972, p. XXV.

<sup>35</sup> Sanda Stavrescu, *Prefață*, în Alfred de Musset, *Confesiunea unui copil al secolului*, traducere de Valentina Grigorescu. *Povestiri*, traduceri de Sanda Stavrescu și Valentina Grigorescu, prefață și tabel cronologic de Sanda Stavrescu, București, Editura Minerva, Biblioteca pentru toți, 1972, pp. XI-XII.

lor întâlnire, cele mai frumoase poeme din *Meditații*, în special *Lacul*. Ea va apărea în poeme cu numele de Elvire, iar în romanul *Raphaël*, cu numele ei adevărat, Julie. Gérard de Nerval are o iubire nefericită pentru actrița Jenny Colon, care va apărea în scrierile sale ca Aurélie. Chateaubriand moare în brațele „silfidei”, ale aceleia pe care a iubit-o dar căreia nu i-a fost întotdeauna fidel, a celei care a fost o glorie a saloanelor pariziene și prietenă a doamnei de Staël, Juliette de Récamier.

E o generație care deprinsese deja de la Chateaubriand, „l'enchanteur”, cum îl numeau contemporanii, sau „prințul poeziei”, cum îl numea Musset, acea „stare nedeslușită a pasiunilor”, despre care scrie acesta în *Geniul creștinismului*. Concepută parțial în exil, la Londra, terminată după întoarcerea în Franța, cartea apare în 1802. *Geniul creștinismului*, conținând și romanul *René*, rămâne memorabilă prin descrierea acelei stări numite *le vague des passions*, devenită, apoi, acel bine cunoscut, *le mal du siècle*. Iată cum descrie Chateaubriand această stare: „Ne rămâne să discutăm despre o stare de spirit care, în opinia noastră, nu a fost îndeajuns studiată până acum: acea stare care precede evoluția pasiunilor, atunci când facultățile noastre, proaspete, active, neștirbite, dar interiorizate, nu s-au exercitat decât asupra lor însele, fără țel și fără obiect. Cu cât popoarele se civilizează, cu atât această stare *nelămurită* a pasiunilor se accentuează; pentru că se întâmplă atunci un lucru foarte trist: numărul mare de exemple pe care îl avem la îndemână, mulțimea cărților care se ocupă de om și de sentimentele sale oferă cunoștințe în lipsa experienței. Suntem avizați fără să ne fi bucurat de viață, ne mai rămân dorințe și nu mai avem iluzii. Imaginația e bogată, abundentă și minunată; existența săracă, searbădă și dezamăgită. Cu o inimă plină trăim într-o lume goală și, fără să fi avut nici un folos, suntem plictisiți de toate. Amărăciunea pe care această stare de spirit o răspândește asupra vieții este de necrezut; inima se întoarce și se răsucesce într-o sută de feluri, pentru a folosi resurse pe care le simte inutile”<sup>36</sup>. Acest amestec de neliniște, nesiguranță, melancolie, deznădejde, amărăciune și plictis vine să completeze acel „suflet obosit de destinul său”, precum și „sentimentul dureros al incompletitudinii propriului destin”, al celeilalte precursora a romantismului francez, inegalabila doamnă de Staël. Această stare îl face și pe Musset să scrie: „Toată boala secolului nostru își are două izvoare; poporul care a trecut prin 1793 și 1814 poartă în inimi două răni. Tot ceea ce era, nu mai este; tot ceea ce va fi, nu este încă”<sup>37</sup>. Ceea ce-i rămâne lui Musset e prezentul, spiritul secolului, pe care-l vede ca pe un „înger al crepusculului”<sup>38</sup>.

De acest *rău* se va contamina și eroina noastră prin romanele pe care le citește. Cu o inimă plină, într-o lume goală, va trăi și Emma. Și va încerca să schimbe gustul searbăd al existenței prin ficțiunile ei.

<sup>36</sup> René de Chateaubriand, *Geniul creștinismului*, selecție, traducere, prefață și note de Marina Vazaca, Editor: Sorin Dumitrescu, București, Editura Anastasia, 1998, pp. 142-143.

<sup>37</sup> Alfred de Musset, *Confesiunea unui copil al secolului*, op. cit., p. 21.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 9.

### 2. 3. Noua „divinitate”: romanul

Acești 30 de ani mai însemnă și marea epocă a romanului. Romanul e atotputernic. [Romantismul, spune Thibaudet, în aceeași *Fiziologie a criticii*, e „revoluția literară înfăptuită nu atât prin lirism și prin teatru cât prin roman”<sup>39</sup>. Romanul devine o nouă „divinitate”]. Să aruncăm o privire asupra romanelor pe care Emma le-ar fi putut citi. Doamna de Staël scrisese deja romanele sale *Delphine* (1802) și *Corinne* (1807), Chateaubriand *Atala* (1801), *Geniul creștinismului* unde e inserat și *René* (1802), care va fi publicat separat în 1805, Benjamin Constant *Adolphe* (1816), Sénancour al său *Obermann*. Se citesc romanele istorice ale lui Alexandre Dumas și Walter Scott, foarte tradus în Franța în această perioadă (între 1816-1820 operele sale se editează în 165 volume). Acum apar romanele lui Stendhal, *Roșu și negru* (1830), *Mănăstirea din Parma* (1839). George Sand publică *Indiana* și *Valentine* în 1832, *Lélia* în 1833. Balzac, prin romanele care alcătuiesc *Comedia umană*, face din roman „o bancă sau un *trust* care controlează întreaga piață”, după cum remarcă R.-M. Albérès<sup>40</sup>.

După moda romanului epistolar, urmează cea a romanului foileton. La succesul romanului contribuie și descoperirile tehnice în materie de tipografie. Aproape nu trece un an fără o nouă invenție adusă mașinilor de tipărit. În 1834 apar primele prese tipografice cu imprimare pe ambele fețe ale foii de hârtie, în 1838 englezii Worms și Justin fac primele încercări de tipar rotativ, iar în 1846, americanul Richard Hoe imaginează o presă de tipar, precursora a presei rotative, pe care tot el o va desăvârși în 1862–1863 împreună cu William A. Bullock<sup>41</sup>. Invențiile în materie de tipografie sporesc considerabil numărul cotidianelor, al revistelor, al cărților. În reviste se publică asiduu romane în foileton. Nebunia romanelor foileton e atât de mare, încât „Dostoievski însuși nu era decât un foiletonist, hărțuit de directorii ziarelor și avându-l drept model pe ...Eugène Sue”<sup>42</sup>. Însuși romanul *Doamna Bovary* apare în foileton în *La revue de Paris*, nu fără probleme de cenzură. Jurnalele pătrund până-n fundul provinciilor, unde câte o Emma Bovary le devorează cu nesaț. Înmulțindu-se jurnalele, ziarele, revistele, cărțile, se înmulțesc și cititorii, ceea ce-l face pe Hugo să scrie: „Înmulțirea cititorilor e ca înmulțirea pâinilor. În ziua în care Christos a creat acest simbol, el a întrevăzut tiparul. Miracolul lui este această minune. Iată o carte. Cu ea voi hrăni cinci mii de suflete, o sută de mii de suflete, întreaga omenire. În Christos făcând să apară pâinile se află Gutenberg făcând să apară cărțile. Un semănător îl anunță pe celălalt”<sup>43</sup>.

<sup>39</sup> Albert Thibaudet, *Fiziologia criticii. Pagini de critică și istorie literară*, ed. cit., p. 413.

<sup>40</sup> R.-M. Albérès, *Istoria romanului modern*, în românește de Leonid Dimov, prefață de Nicolae Balotă, București, Editura pentru Literatură Universală, 1968, ed. cit., p. 37.

<sup>41</sup> *Dicționar cronologic al științei și tehnicii universale*, Coordonator: Acad. Ștefan Bălan, București, Editura științifică și enciclopedică, 1979, pp.649-650.

<sup>42</sup> R.-M. Albérès, *Istoria romanului modern*, ed. cit., p. 35.

<sup>43</sup> Victor Hugo, *William Shakespeare*, în *Arte poetice. Romantismul*, coordonarea volumului Angela Ion, studiu introductiv Romul Munteanu, selecția, prezentarea și traducerea textelor: Sevilla Răducanu; Ioan Aurel Preda; Angela Ion; Doina Condrea Derer; Andrei Ionescu; Mihai Zamfir; Dan Horia Mazilu; Stan Velea; Olga Murvai; Dorin Gămulescu, București, Editura Univers, 1982, p. 313.

## 2. 4. Lectura duce la crimă

Ce citea, însă, Emma? Din roman aflăm că citise *Paul și Virginia* al lui Bernardin de Saint-Pierre. La mănăstire, la Ursuline, pe lângă dans, geografie, broderie și cântatul la pian, ceea ce face din ea o „cultă”, o persoană cu „educație aleasă”, după cum zice cu năduf Héloïse, prima nevestă a lui Charles, Emma are parte, în primul rând, de lecturi religioase. Se citesc *Conferințele* abatelui Frayssinous și fragmente din *Geniul creștinismului* al lui Chateaubriand, „pentru destindere”. Mai sunt, apoi, lecturile interzise, strecurate în mănăstire de o lenjereasă bătrână. Mai citi romane istorice de Walter Scott.

La Tostes, după căsătorie, îi va citi pe Balzac, George Sand și Eugène Sue. Tot aici se abonează la reviste: *Corbeille* și *Sylphe des salons*, jurnale pentru femei, și își cumpără o hartă a Parisului. La Yonville-l'Abbaye, adesea, doamna Bovary, foarte dichisită, se retrage în camera ei „cu o carte în mână”<sup>44</sup>, nu știm, însă, ce anume citește. Poate unul dintre romanele mai sus amintite sau poate un volum de versuri. Alteori citește „cărți trăznite în care se amestecau imagini de orgii cu situații sângeroase”<sup>45</sup>. Emma avu și o tentativă de a învăța italienește și își „cumpără dicționare, o carte de gramatică, un teanc de hârtie” și „încercă să citească ceva serios, istorie sau filozofie”<sup>46</sup>.

Lectura, însă, e denunțată ca fiind primejdioasă iar cei care se ocupă cu așa ceva, scriitor sau librar, sunt „otrăvitori publici.” Soacra Emmei, bătrâna doamnă Bovary, pune pe seama lecturilor „sastiselile” nurorii care tânjea tainic după Léon. Ea îi atrage atenția lui Charles că Emma: „citește romane, cărți proaste, lucrări care sunt împotriva religiei și în care își bat joc de preoți cu vorbe luate din Voltaire”<sup>47</sup>. Bătrâna amenință chiar că-l va da pe mâna poliției pe librarul din Rouen, dacă nu-i va suspenda abonamentul Emmei și va persista în „îndeletnicirea lui de otrăvitor”<sup>48</sup>. Pe Emma o amenință acum pericolul de a i se interzice lectura ca fiind dăunătoare. Soarta ei va fi însă mai blândă decât a lui Don Oujote, căruia, din aceleași pricini, i s-au ars cărțile și i s-a zidit biblioteca. Soacra va pleca, Emma va citi mai departe, iar romancierii își vor înmuia mai departe pana în cerneala ca otrava.

În secolul al XVII-lea, aflăm de la Gustav René Hocke (care la rândul său preia informația de la Vossler) despre „severa, puritana concepție” a jansenistul Pierre Nicole, care i-a numit pe „*faiseurs de romans*”, „*empoisonneurs publics*” – otrăvitori publici<sup>49</sup>. Și chiar dacă în secolul al XIX-lea romancierii nu mai sunt socotiți otrăvitori publici, cineva tot mai are o îndeletnicire de otrăvitor, librarul din Rouen!

<sup>44</sup> Gustav Flaubert, *Doamna Bovary*, p. 162.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 332.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 163.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 164.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 164.

<sup>49</sup> Gustav René Hocke, *Manierismul în literatură. Alchimie a limbii și artă combinatorie esoterică. Contribuții la literatura comparată europeană*, în românește de Herta Spuhn, prefață de Nicolae Balotă, București, Editura Univers, 1977, p. 308.



Nu numai bătrâna doamnă Bovary vede în lectura romanelor cele mai mari primejdii, ci și magistratura lui Louis-Philippe d'Orléans, care o condamnă în 1840 pe Marie Capelle pentru presupusa otrăvire a soțului, cauza crimei fiind „gustul pentru lectură al acuzatei”<sup>50</sup>. În *Orgia perpetuă*, Llosa identifică în această Marie Capelle, sau Cappelle, pe una dintre femeile care l-au inspirat pe Flaubert în construirea caracterului Emmei Bovary. *Memoriile Mariei Cappelle*, apărute în 1842, sunt citite de Flaubert la sugestia prietenei sale Louisei Colet, cu care are o vie corespondență în timpul scrierii romanului. Asemănarea e într-adevăr izbitoare. Llosa relevă că „*memoriile* ne vorbesc despre o ființă total neadaptată la viață; insatisfacția ei se hrănește din amăgiri, făcând totodată din ea o femeie de acțiune”<sup>51</sup>. Iată cum „frumosul”, „sumberul”, „primejdiosul” și „atrăgătorul” element al lui Flaubert, cerneala, se amestecă cu otrava, ca să creeze amăgitoare ficțiuni. Cerneala e lichidul amniotic în care dospește păcatul, delictul, crima.

Celor care fac pe virtușii interzicând sau cenzurând lectura – soacre, magistrați, jurnaliști –, Théophile Gautier le dă cu tifla în prefața sa la *Domnișoara de Maupin* (1834). Acuzându-i de tartufferie, el „recomandă” „ziaristului moralist” *Modele de articole virtuose despre o premieră teatrală*: „După literatura sângeroasă, literatură despre drojdia societății; după morgă și ocnă, alcov și lupanar; după zdrențe pătate de crimă, zdrențe pătate de desfrâu; [...]. Iată unde duce nesocotința sfințelor doctrine și dezmățul romantic: teatrul a devenit o școală de prostituție unde nu te poți încumeta să intri cu o femeie pe care o respecti, decât tremurând. Vii pe chezășia unui nume ilustru și ești obligat să te retragi la actul al treilea cu fiica ta, care te-a însoțit adânc tulburată și cu totul descumpănită. Soția dumitale își ascunde roșeața sub evantai; sora dumitale, vara dumitale etc.”<sup>52</sup>. Și continuând pe același ton, bunul Théo ironizează metoda expeditivă de recenzare a unor ziarști: „Dacă vrei să citești această carte, închideți-vă cu grijă în casă, nu cumva s-o uitați pe masă. Dacă soția sau fiica dumneavoastră ar deschide-o, ar fi pierdute. Cartea aceasta e periculoasă, cartea aceasta te îndeamnă la vicii”<sup>53</sup>.

Probabil așa a sunat și glasul acuzării, în procesul intentat lui Flaubert și lui Baudelaire, pentru imoralitate, în 1857. Încă din 1851, Nerval scria în *Angélique*: „Când m-am întors la Paris, am găsit literatura cuprinsă de-o teroare de nespus. Ca urmare a amendamentului Riancey la legea presei, ziarelor le era interzis să publice ceea ce parlamentului i-a plăcut să numească roman foileton. Am văzut mulți scriitori, străini de orice culoare politică, adânc mâhniți din cauza hotărârii acesteia care lovea crunt în mijloacele lor de trai. Eu însumi, care nu sunt romancier,

<sup>50</sup> Stéphanie Michaud, *Fericirea de a scrie*, în *Omul romantic*, volum coordonat de François Furet, prefață de Elena Brăteanu, traducere coordonată de Giuliano Sfichi, Iași, Editura Polirom, 2000, p. 130.

<sup>51</sup> Mario Vargas Llosa, *Orgia perpetuă. Flaubert și „Doamna Bovary”*. Eseu, traducere: Luminița Voina-Răuț, București, Editura Allfa, 2001, p. 87.

<sup>52</sup> Théophile Gautier, *Prefață la Domnișoara de Maupin*, traducere de Raul Joil, prefață de Tudor Olteanu, București, Editura Univers, 1976, p. 27.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 28.

tremuram gândindu-mă la interpretarea vagă care s-ar fi putut da celor două cuvinte ciudat împerecheate: roman-foileton [...]”<sup>54</sup>.

Cenzura celui de al Doilea Imperiu nu va fi blândă nici cu *Doamna Bovary*, nici cu *Florile răului*. Doamna Bovary a fost în pericol de a i se interzice cărțile, iar *Doamna Bovary* a fost târâtă în instanță, pentru același delict: lectura corupe. *La revue de Paris*, care a publicat romanul lui Flaubert, de la 1 octombrie la 15 decembrie, e suprimată, pentru imoralitate și atac la religie. I s-au subliniat, la întâmplare pasaje licențioase și blasfematorii, îi scrie Flaubert doamnei Maurice Schlésinger (Marie Arnoux!), la data de 14 ianuarie 1857<sup>55</sup>. Flaubert speră ca procedura de urmărire în instanță să înceteze, dar în 16 ianuarie îi scrie fratelui său Achille: „De-abia ieri dimineată am aflat, prin moș Sénard, că am fost deferit poliției corecționale; [...] Un lucru e sigur, urmărirea mea în justiție a fost oprită, apoi reluată. Totul a pornit de la Ministrul de interne, magistratura s-a supus, ea este liberă, total liberă, dar...[...] Te asigur că nu sunt deloc tulburat, e prea stupid! Prea stupid! Și n-au să-mi astupe gura, nici gând! Am să lucrez ca în trecut, cu aceeași conștiinciozitate și independență. Ah! Am să le mai bag eu pe gât romane! Și încă *adevărate!*”<sup>56</sup>. Dar până să înceapă procesul, *Doamnei Bovary* îi priește scandalul, toată lumea o citește, vrea s-o citească, trece drept capodoperă. Procesul are loc și strălucita apărare a maestrului Sénard îi aduce achitarea, în urma unei pledoarii de patru ore. „A fost un triumf pentru el și pentru mine”<sup>57</sup>, îi scrie Flaubert fratelui său, la 30 ianuarie 1857. [Rechizitoriul, în cazul *Doamnei Bovary*, s-a făcut auzit prin vocea avocatului imperial Ernest Pinard<sup>58</sup>. După mulți ani de la proces, în 1877, Flaubert citește niște poezii „lubrice” ale aceluiași Pinard! Mărturie este o scrisoare către doamna Roger de Genettes, din 3 august, 1877, unde Flaubert scrie despre respectivele „lubricități” și comentează: „Și când mă gândesc că era indignat de descrierile din *Bovary*! Ce mai abis și prostia omenească! Știi că Treilhard, judecătorul meu de instrucție, s-a ramolit de tot? Să existe oare o justiție divină? De altfel, toate procesele intentate presei, toate piedicile puse gândirii mă uimesc prin profunda lor inutilitate. Experiența arată că n-au slujit niciodată la nimic. N-are a face! se perseverează. Prostia naturală e la putere. Urăsc frenetic pe idioții aceștia care vor să strivească muza sub tocul cizmelor lor; cu o lovitură de pană, ea le rupe fălcile și se urcă la cer”].

<sup>54</sup> Gérard de Nerval, *Angélique*, în *Ficele focului*, în românește de Gellu Naum, *Aurélia*, în românește de Irina Bădescu, prefață, tabel cronologic și note de Irina Bădescu, București, Editura Univers, 1974, pp. 37-38.

<sup>55</sup> Flaubert, *Corespondență*, p. 251.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 253.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 255.

<sup>58</sup> Pierre-Louis Rey, *Dossier historique et littéraire, Le procès*, în Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Brodard & Taupin, collection Pocket Classiques dirigée par Claude Aziza, préface et commentaires de Pierre-Louis Rey, p. 427.

În același an, Baudelaire, care nu are șansa unei astfel de pledoarii, e condamnat la o amendă de 300 de franci și obligat să suprima câteva poeme din volumul incriminat, *Florile răului*. În timpul procesului acestuia, în august, Flaubert îi scrie, exprimându-și indignarea și revolta și chiar transmite sfaturi avocatului lui Baudelaire. Dincolo de procesele care i-au apropiat, admirația și prețuirea dintre cei doi scriitori sunt sincere și reciproce. Baudelaire, spre bucuria lui Flaubert, scrie un elogios articol despre „a sa *Bovary* ispășită de toți demonii iluziei, ai ereziei[...]”<sup>59</sup>. Articolul apare în *L'Artiste*, revistă condusă de Théophile Gautier, în 18 octombrie 1857. Flaubert îi va scrie o scrisoare de mulțumire în 21 octombrie: „Articolul dumitale mi-a făcut cea mai mare plăcere. Ai pătruns în secretele operei ca și cum creierul meu ți-ar aparține. Totul e înțeles și simțit în adâncime.”<sup>60</sup> Articolul, asupra căruia vom reveni, l-a dezvăluit pe Baudelaire, ca cititor ideal al *Doamnei Bovary*.

„Demonii iluziei” și „ai ereziei”, iviți din călimară și având trupul de cerneală, ei o ademenesc pe Emma să fie altcineva. În mașinile lor infernale, în imense rotative, se naște himera. Ei sunt ispita, tentația. Ei îi bântuie imaginația, atrăgând-o pe tărâmul înșelător al ficțiunilor. Ca Sfântul Anton în pustiu, stă Emma între himerele de cerneală. Ei se metamorfozează în cuvânt, cuvintele în cărți. În cuvânt e iluzia, corupția, minciuna, crima. „De altfel, cuvântul e ca un laminor, lățește întotdeauna sentimentele”<sup>61</sup>, conchide vocea naratorului, surprinzând minciunile pe care și le spun Emma și Léon, când se revăd la Rouen și când, fiecare încearcă să-și trucheze trecutul, cu dorința tainică de a le fi favorabil prezentul. Puterea deformatoare a cuvântului e denunțată și de Llosa în *Orgia perpetuă* ca „domeniu în care se manifestă sistematic binomul realitate-iluzie”<sup>62</sup>. Cuvântul, rostit sau scris, ascunde realitatea, o truchează, o înșală. Cuvântul strecoară eroarea. Cuvântul deschide larg poarta artificului și pune în scenă conflictul dintre realitate și iluzie.

<sup>59</sup> Charles Baudelaire, *Doamna Bovary de Gustav Flaubert*, în *Critică literară și muzicală. Jurnale intime*, traducere și note de Liliana Țopa, studiu introductiv de George Bălan, București, Editura pentru Literatură Universală, 1968, p. 120.

<sup>60</sup> Flaubert, *Correspondență*, p. 272.

<sup>61</sup> Gustave Flaubert, *Doamna Bovary*, p. 276.

<sup>62</sup> Mario Vargas Llosa, *Orgia perpetuă. Flaubert și „Doamna Bovary”*, p. 126.

MIRIAM CUIBUS

## ISTORIA CA MARFĂ

HORAȚIU DAMIAN

**ABSTRACT.** Horațiu Damian has two BA degrees, in journalism and law, and a master in American Studies finishing his PhD thesis in Media Law. He is editor at *ManInFest*, where he is publishing a series of television critical reviews and studies, and is assistant professor the Journalism Department of the Babeș-Bolyai University. His complex education and interests in research are proved by the article below, focused on the analysis of the dilemmatic relationship between the offer made by Romanian TV Channels and the audiences' demands. The issue here is the vicious circle of the consuming products who have as continuous and final effect the leveling down of cultural, political and participative expectations.

*Ca să ai succes în publicitate, trebuie să te identifice cu produsul.*

(Din filmul *Occident* de Cristian Mungiu)

Cu cât mergi spre Apus, Revelionul se transformă într-o sărbătoare a spiritului comunitar. Se celebrează pe stradă, cu mulțimea de oameni, sau în locuri în care televizorul joacă un rol minor ori inexistent. La noi, tradiția vremurilor de altădată face din tubul catodic un element central în petrecerea dintre ani. Dimpotrivă, în zonele care au cunoscut primele mirajul duhului din sticlă, vraja se destramă din ce în ce mai mult, sub presiunea blazării și a sațietății. În România, datorită standardului redus de trai (care nu prea permite alte distracții) ca și a civilizației (sau, mai precis, a precarității ei), tendința pare inversă.

Dacă tot am început cu locurile comune, să mai dăm unul: programele televiziunilor românești sunt proaste. În majoritatea lor, par făcute de către, cu și pentru proști. Duhul din sticlă zice că impresia înșeală. De fapt, făcătorii de televiziune aparțin tagmei specialiștilor ultracalificați. Iar dacă rezultatele competenței lor sunt cele vizibile pentru toți, asta se datorează mai degrabă influenței venită din partea celei mai vechi meserii din lume decât prezumției de oligofrenie.

Mulțumită voracității audiovizuale a publicului românesc, Revelionul constituie un *absolute must*. Fie că au avut sau nu ceva de spus, televiziunile românești (în primul rând cele private, fala și mândria noastră!) și-au propus câte un program de revelion. Marii specialiști ai audiovizualului românesc s-au concentrat adânc, au studiat problema în amănunțime, și-au pus în joc toată competența, tot talentul, tot spiritul inventiv, toată creativitatea imaginabilă. Au apelat la savante studii de piață, la o

abordare interdisciplinară a producției audiovizuale... glumesc, desigur. Au găsit acel elixir magic al artei audiovizuale: manelele. Despre ele, într-un alt episod. Rămâne efortul memorabil al televiziunilor de a da ștaif unui nimic.

La urma urmei, odată și odată trebuia să se întâmple. Trebuia ca, la un moment dat, identificarea deplină între audiovizualul românesc și derizoriu să devină realitate. Ușor, ușor, televiziunile au apucat-o pe panta facilului, a lucrului făcut în pripă: *Vara ispitelor*, *Aventurile familie Vijelie*, *Ce vor fetele*, ș.a.m.d. Nu-i rău că asemenea emisiuni există. E rău că ele reprezintă modelul unic de divertisment. Iar dacă nu credeți, amintiți-vă când v-ați aruncat ultima oară ochii pe emisiunea lui Teo. Probabil chiar astăzi. Și mai vin *Iartă-mă*, *Din dragoste*, subtilele producții Dan Negru (sau Valeriu Lazarov?) și multe altele, de care nu scapi, chiar dacă ai antrenament la butonatul fulger.

Audiovizualul românesc are un răspuns gata pregătit pentru eventuale obiecții: produsul trebuie să se vândă. („Înțelege, băi, tre' să dai publicului ce dorește, ce se vinde"). În accepția magicienilor audiovizualului românesc, produsul trebuie să respecte rețeta dată de Hitler pentru propagandă: să fie înțeleasă de cel mai sărac cu duhul și să fie difuzată repetat și în exces. Oricât de stereotip, la prima vedere, argumentul are meritul că exprimă o mentalitate dominantă în „industrie". Iar industria știe ce marfă se vinde, sau crede că știe: specia musicală mai sus amintită și formele anatomice cu relief. Nu întreba, ușor dezamăgit, dacă n-ar mai trebui și altceva. Ți se va răspunde, cu un aer contrariat, ca unui sărac cu duhul care nu înțelege subtilitatea situației: „mai e și altceva?"

Principiul economiei de mijloace și efort are meritele sale. Nu înseamnă că trebuie generalizat, mai ales în domeniile creative. Facilul nu funcționează întotdeauna. Oricine poate realiza unde duce un divertisment bazat pe excitarea instinctelor primare. Pe un asemenea calapod, toate cinematografele ar trebui să ruleze filme de superacțiune sau XXX iar teatrele să monteze una sau mai multe bare în mijlocul scenei și să se reprofileze pe spectacole de gen. A propos, o emisiune simplistă nu echivalează cu una simplă de făcut ori ieftină. Pentru televiziunile românești, atât de plângărețe în privința situației financiare, banii aruncați pe producții derizorii, inutile și fără succes nu par o problemă.

Din fericire, suficiente exemple demonstrează că emisuni de calitate pot avea succes. Duhul din sticlă zice să analizăm un gen extrem de pretențios: show-ul cu subiect istoric. Pentru televiziuni, istoria constituie un produs greu vandabil. În primul rând că vorbește despre trecut unei societăți care-și trăiește cu disperare prezentul. Apoi, cum s-o ambalezi? Cum s-o vinzi? Dificultatea devine clară când urmărești producții românești de profil. De regulă, acestea se încadrează în genul de anti-televiziune, în care doi oameni vorbesc în fața unei camere de luat vederi. Cu un asemenea format, nici o producție nu poate capta atenția publicului, afară de puținii spectatori de strictă specialitate și de snobii care se uită „fincă" e cu domnul Neagu Djuvara". Se poate și altfel? Se poate.

\*  
\*       \*  
\*

Știați că celebra bătălie de la Alamo, Texas, a durat cel mult un sfert de oră? Și că alături de americanii asediați au luptat și mexicani, care, cel puțin teoretic, trebuiau să țină cu asediatorii? Știați că, în timpul celui de-al doilea război mondial Anglia și S.U.A. mai făceau afaceri cu Germania nazistă, chiar până în 1945? Ați auzit despre zborurile secrete pe care americanii și englezii le-au întreprins deasupra Uniunii Sovietice în anii 50 - atât de secrete încât despre echipajele ucise în misiune nu s-a aflat decât peste patru decenii? Puteți afla toate acestea și multe altele în serialul britanic *Time Watch (Timpul trecut)*, programat de TVR Cultural în fiecare duminică de la ora 7. Produs de cea mai pură tradiție BBC, documentarul dezvăluie episoade istorice necunoscute sau pe care puterile, mari și mici, interne sau externe, temporale sau atemporale, și-au propus să le mențină într-un con de umbră. Caracteristica emisiunii e abordarea deschisă, deloc dispusă la acceptarea „istoriei oficiale”. Evitând să înlocuiască un gen de corectitudine politică prin altul, serialul dezgropă documente secrete, martori niciodată audiați, secvențe și fotografii inedite, analizate cu atenție. Montajul asigură o îmbinare echilibrată între imagini și comentariu din *off*, în timp ce participanții punctează un element sau altul, mereu oportun și evocator. Nu se face rabat de calitate sau seriozitate. Mărturie stau ciclul de trei episoade a câte 50 de minute acordat rețelei clandestine de rezistență Gladio, care a operat până în 1992 în Italia, fiind utilizată în episoade tulburi cum ar fi răpirea și uciderea lui Aldo Moro, sau în mai multe încercări de puci; ori cele două episoade consacrate amerindienilor. Totuși, nu realizarea constituie punctul forte, ci bogăția datelor, care face din *Time Watch* o sursă de informații demnă de toate rigorile științei. Chiar episoadele vechi, din anii 90, își păstrează puterea de atracție.

Dacă tot vorbim de istorie, să menționăm inițiativa excelentă a postului Național TV de a aduce pe micile ecrane românești un serial de comedie englez, *Black Adder (Vipera Neagră)*. O producție – ați ghicit – BBC, 1984-1987. Eterna și fascinanta istorie engleză, în diferite ipostaze (Evul Mediu, Revoluția lui Cromwell, epoca victoriană, Războiul Mondial etc.) servește drept pretext pentru etalarea valențelor comice ale actorilor englezi. Imaginați-vă o piesă shakespeariană rescrisă de băieții de la Monty Python și veți avea o imagine aproximativă în ce privește serialul. Umorele englezesc nu e întotdeauna foarte accesibil, presupune o cunoaștere a contextului și a limbii (cu expresii imposibil de tradus), dar în orice caz o binevenită schimbare față de grobianismul din *Trăznici în NATO* sau *La Bloc*. Actori de cea mai bună școală britanică, precum Rowan Atkinson și Toni Robinson, servesc cu brio scenariul. Serialul poate să placă sau nu, ideea e că poate constitui un bun exemplu de gândire creativă în materie de program TV.

Poate n-ați auzit de ultimul nume, Toni Robinson. Un actor care s-a îndrăgostit atât de mult de istorie încât, din 1992, prezintă un spectacol cu totul aparte pe canalul Channel Four. Channel Four este proprietate privată. După criteriile românești, asta s-ar traduce prin atenția acordată subiectelor care se vând, aplicarea consecventă a principiului minimei rezistențe, emisiuni ușurele etc. etc.

*Time Team (Echipa Timpului)* are și ea profil istoric, ba chiar arheologic. O echipă de arheologi strânși de prin universitățile britanice au trei zile la dispoziție pentru a rezolva câte o enigmă ascunsă sub glie. De cele mai multe ori, acțiunea o declanșează scrisoarea unui localnic. Secretele îngropate de cine știe când ies la iveală mulțumită îmbinării între tehnica de ultimă oră și banalul pământ de pâr, mistria și computerul de ultimă generație. Și cât de ciudat poate fi să afli cum și-a petrecut ultimele ore de viață vreun băștinaș briton mort cu cinci mii de ani în urmă sau să pășești într-o reconstituire virtuală prin *vila rustica* a unui latifundiar roman! Repet: e o producție a unei televiziuni particulare! Emisiunea a început în 1992. Până acum, Channel Four nu a dat faliment. Dimpotrivă.

Nimic nu exprimă mai bine mentalitatea care propulsează audiovizualul britanic decât două devize. Prima se referă la funcțiile BBC-ului, așa cum le gândea directorul acestuia prin 1934: „a informa, a educa, a distra”. Remarcați ordinea celor trei. Și o mostră din gândirea board-ului de guvernatori ai BBC, tot în acel an: „vom da publicului britanic ceea ce are nevoie și nu neapărat ceea ce dorește”. Sună paternalist și ușor arogant. Oare? Prima piesă de teatru TV BBC-ul o transmitea în 1937...

Shakespeare a demonstrat că istoria poate constitui o fascinantă sursă de inspirație. Mai trebuie ca și realizatorii noștri de televiziune să înțeleagă asta, să se identifice cu produsul. E suficient să urmărești un documentar dedicat bătăliei de la Little Big Horn (celebră prin moartea celui mai tânăr general din armata americană, George Custer), să urmărești modul aproape criminalistic în care trecutul ideologizat și mitizat se dezvoltă sub detectorul de metale, pentru a rămâne definitiv câștigat de o asemenea abordare. Figurile terne și unidimensionale din manualul de istorie devin doar mai umane. Slăbiciunile ca și curajul lor capătă concretețea destinului asumat, al fricii conștientizate și controlate. Măreția nu se pierde, câștigă în exactitate.

Nu e sănătos ca un popor să se concentreze obsesiv și narcisist pe trecut. Dar și opusul acestei stări ascunde suficiente primejdii. Aforismul profesorului Iorga „Cine uită nu merită”, exprimă un adevăr neplăcut: o comunitate care-și ignoră trecutul e ușor de manipulat. Indiferent de conjunctură, legitimitatea conferită de recursul la istoria reală sau confecționată va avea întotdeauna efect asupra maselor. Istoria e o știință foarte vulnerabilă în fața primatului ideologic. Dar asta nu înseamnă că nu se poate ajunge la o aproximare acceptabilă a adevărului, mai ales pentru perioadele mai recente, și care au și efecte asupra prezentului.



Cu atât mai mult devin necesare show-uri TV de profil, făcute profesionist și echilibrat, cu profesioniști utilizați cu o minte flexibilă. Din păcate, comunitatea istoricilor români se complăce fie în pasivitate, fie într-un dispreț elitist față de necesitatea istoriei popularizate (cu toate că oameni mai mari decât ei, Iorga, sau Daicoviciu tatăl & fiul nu s-au dat în lături de la așa ceva). Așa că ecranul aparține iluminărilor autodidacți (dar fără seriozitatea unor Schliemann, Hiram Bingham, Layard sau George Smith) ori corifeilor curentului neo-rollerian foarte la modă astăzi în istoriografia română. Amândouă alternativele, deopotrivă de jalnice. De aici un mare deziderat.

De la marea cotitură din decembrie 89 au trecut 15 ani. Timp suficient pentru ca o societate matură să învețe principiul lui Tacitus, cel fără ură și părtinire. Tradusă pentru zilele noastre, asta ar însemna o privire mult mai echilibrată, fără patimă, asupra istoriei recente. Poți judeca trecutul umoral, pe bază de stări viscereale, dar nu-ți ajută la nimic: nu faci decât să înlocuiești dogma existentă cu una nouă. Asta se întâmplă pe canalele de televiziune din România. Un mic exemplu: cu ocazia comemorării lui 13 iunie 1990, postul *Realitatea* a făcut o scurtă prezentare a evenimentelor, din care reieșea că în dimineața fatidică: 1) minerii sosiți în capitală au spulberat zona liberă de neocomunism 2) după care s-au încăierat cu forțele de ordine, fapt cel puțin illogic, din moment ce interesele coincideau 3) apoi au ocupat televiziunea, Poliția Capitalei etc. etc. dându-le foc 4) a doua zi dimineața au reocupat Piața Universității, bruscându-i pe cei aflați acolo (conform unei asemenea versiuni, rezultă că ortacii au brutalizat alți ortaci) etc. O construcție pe cât de illogică, pe atât de inexactă. Sigur că o simplă verificare la bibliotecă ar fi pus în evidență distorsiunea. E doar un exemplu din multe altele, privind tentative de rescriere a istorie **recente**, adică una care ar trebui să fie încă vie în memoria oamenilor. La ce să ne așteptăm în legătură cu trecutul mai îndepărtat?

În televiziunile românești, ca și în presa română, orice mențiune despre istoria contemporană se face sub semnul tezisului didactic al lui „asta trebuie să credeți!”, „așa trebuie să gândiți!”. Nu se acordă nici o încredere discernământului spectatorului, capacității sale de a descoperi adevărul pornind de la niște fapte expuse în mod obiectiv. Înainte de 1989, emisiunile de profil aveau o amprentă ideologică grosolan de evidentă. Prin urmare, perioada interbelică și până la „luminosul” an 1948 reprezenta trecutul întunecat. Ce reprezenta perioada de după nu mai trebuie amintit.

Astăzi, la cincisprezece ani după decembrie 89, primatul ideologicului continuă. Premisele au fost întoarse cu 180 de grade, dar culorile sunt tot albul și negrul, fără nuanțe intermediare – ceea ce constituie semnul cert al primitivismului. Nu e de mirare, dacă ne gândim că automatismul a mers până la înlocuirea unor mituri fondatoare cu alte mituri fondatoare. Sau că aceeași persoană care făcea reportaje despre lupta grea a comuniștilor în ilegalitate și rezistența antifascistă și antiimperialistă a făcut tranziția fără nici o dificultate

aparentă la rezistența anticomunistă din munți, fără ca măcar tonul și inflexiunile de altădată ale vocii să se schimbe. Același patos, aceeași indignare, altă materie primă. Și acesta n-ar fi decât un exemplu între multe altele. Excesul de zel din partea „bătrânilor” din televiziuni își găsește o explicație psihologică. Mulți dintre ei au participat din plin la făurirea cultului personalității lui Ceaușescu. Iar acum nu vor decât să pară mai imaculați decât sunt în realitate.

O comparație a două emisiuni de profil poate fi extrem de sugestivă. La sfârșitul anului trecut, pe Realitatea TV se programau de zor jurnale cinematografice de actualități ale fostului studio Sahia. N-au ajuns cu firul evenimentelor decât la anul 1951. În paralel, de câțiva ani, pe canalul public maghiar Duna TV rulează o emisiune de 1/2 oră, numită *Secolul nostru (Szazadunk)*. Titlul nu corespunde în întregime. De fapt, se reiau jurnale cinematografice de actualități de acum 50 de ani, corespunzătoare datei de difuzare a episodului curent. Dacă episodul se difuzează în 27 ianuarie 2006 atunci va conține jurnalul de actualități corespunzător săptămânii lui 27 ianuarie 1956. Imaginile sunt completate cu intervențiile pertinente ale unor specialiști (istorici, artiști, ziariști), care să permită spectatorului înțelegerea unor aspecte mai ascunse ale evenimentelor de atunci: de ce s-a abandonat cooperativizarea pe scară largă, luptele la vârful conducerii comuniste maghiare, mișcarea revizionistă comunistă pentru Transilvania (cu două tabere urmărind aceeași idee, dar complet inamice – Mátyas Rákossi, de o parte și, surpriză!, Imre Nagy, pe de alta), cum au început cercurile Petöfi etc. Și, cu toate că perioada extrem de dură ar justifica suficiente comentarii caustice, grozăvia acelor vremi, dar și părțile de lumină, transpar prin forța faptelor și a imaginilor însele. Nu același lucru poate fi spus despre emisiunea omologilor de la Realitatea, unde comentariile atingeau rareori pertinentul și, de prea multe ori, ridicolul, culminând cu „fabuloasa” afirmație: „comuniștii au lichidat analfabetismul pentru ca țărani să semneze mai repede adeziunea la colectivizare”!

„Istoria nu ține de foame”, spunea un clasic în viață. Foarte corect. Nici aerul, nici apa nu țin de foame. Dar nu se poate trăi fără ele. A propos, nici liberatea, nici democrația nu țin de foame. Asta nu înseamnă că trebuie să renunțăm la vreuna din acestea. După cum nici istoria, a României sau a lumii, nu trebuie excluse de pe micul ecran. Pur și simplu trebuie transformată în divertisment de calitate, interesant și instructiv, totodată. Fără nici o intenție peiorativă. Din moment ce totul trebuie să se vândă, a venit, pur și simplu, momentul ca și istoria să devină o marfă. Dar una de lux, nu una de bălci.

## **BITS AND PIECES - HISTORY OF CINEMA CRITICISM**

**RALUCA IACOB**

**ABSTRACT.** Raluca Iacob graduated the Journalism Department of the Faculty of Political Sciences at the Babes-Bolyai University of Cluj, and now she is writing her final MA thesis at the Theatre and Television Faculty of the same university. Her interests in theatre and, most of all, film criticism, in the straight relationship between the history of filmic discourses and the analyses and critical discourses about cinema, are proved by the article below. The role of movie criticism - the author tries to demonstrate - it is not to address to the persons interested in cinema only, but to create interest in people who don't usually go to the cinema. So the movie critics today have to address, understand and try to convince not only the people that are already cinema fans, but especially those who have no interest in the medium, and who are more ignorant in deciding and choosing movies than the people who have a good grip on the cinema industry. This is a challenge both for the audiences and journalists/mediators, and her to be carefully considered.

### ***The beginning***

Jean-Louis Leutrat is complaining in the beginning of his book *The Cinema Across the Time: A History* of the difficulty of comprising in a hundred pages of a history as alive and vibrant as the cinema one. It is indeed very difficult to comprise in a few pages a development of a century, but we shall try to present the most important and relevant information of the movie history and development, as well as the cinema's one as an industry.

Before we proceed along we should set something straight. Trying to find an explanation for the differences between the concepts of movie and cinema, I have reached the conclusion that they are unbreakable; first because the movie is the main instrument of the cinema, as a movement, while the cinema, besides the promotion and preservation of movies, is a social phenomenon also.

### ***The history of cinema***

The beginning of the cinema has its roots, says Leutrat, in the show created by the painter Phillipe Jacques de Louthembourg, in the year 1780, and named Eidophusikon, where animations were made on the stage, representing images from different parts of the world. The resemblance, even at a more archaic level, with what, a hundred years from that point, will be created by the Lumière brothers, is more than obvious; the introduction of artificial sound elements (like a storm), as well as spatial elipse are some of the characteristics that differ movies from theatre. In 1891 Thomas Edison invents the kintoscope that allows the visualisation of images in motion through a hole, but to only one person. This might be taken as the starting point of the movies, but the cinema industry will be born in December 28th

1895, when the first audience representation of the Lumière cinema was held in the basement of Grand Café in Paris, for only from that moment forward the movies comprised also the approach of people.

Ever since that day it started a history of the roller coaster, called in common language cinema. The central point of cinema has moved for several times, changing every time for a new phenomenon. On the base created by the French pioneers has started a development of European cinemas. The Swedish have created a very efficient system for that period of time; the Italians were one of the most powerful forces in the first decades of the cinema history. As the time went by, and the technologies developed the first influenced and powerful directors have appeared. After 1915 the movie industry and cinema have been influenced by two poles: the first one was an American director, by the name David Wark Griffith that has used and has presented to the world the idea of editing. The other pole was a Russian director, Serghei Mihailovici Eisenstein, whose work, as director, but also as a theoretician or movie analyst are extremely important, and of crucial semnification to the cinema history.

From that point forward the history of cinema has developed an interest towards movie directors. Names like Chaplin, Joseph von Sternberg, a series of directors, that worked in the United States of America, channeling a new cinema movement, Hollywood's Golden Age, like George Cukor, Vincente Minelli, John Huston--to name only a few of them are well known even until now. In the second part of the 50s the reference point moves once again to Europe, where two trends are created: one of them built on the bases of early French cinema, where directors like Jean-Luc Godard or Francois Truffaut have fought against what has represented the cinema until that point, named by the cinema theorists and historians 'The New Wave' ('La Nouvelle Vague'). The second movie trend was built also on a traditional cinema, the Italian one. Directors like Vittorio de Sica, Roberto Rosselini, or Federico Fellini have changed the ideologies of so many generations of movie directors. And to continue a circular drawing, the influence moves once again to the United States, but this time changes Hollywood for New York, where a series of directors like Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Brian de Palma, Woody Allen, Oliver Stone, and many others have improved cinema with their own approaches. Next is the period of commercial movies and the transformation, with the movement of the centre towards Hollywood, into an industry in the real sense of the word. And since the mid 90s the big blockbuster movies have coabitated with independent and off-mainstream movies.

### ***The history of movie criticism***

#### ***General elements***

As it might be easily guessed the movie criticism didn't appeared out of the blue, but has developed alongside cinema into what we have got to know as movie

criticism these days. Also, it must be said that movie criticism has developed out of other critical approaches, like theatre criticism, or literary criticism, also from journalism.

"The first articles about cinema are obviously, those that tell the story of the presentation of the Lumière brothers' invention, more exactly some short mentions of the press from Lyon, at the beginning of June 1895, and from the end of the year, in Paris, the date of December 28th was remembered. It wasn't the case for critical approaches to movies, but informative descriptions related to this curiosity, sometimes scientific and spectacular, for which the audience showed interest in short time" (Predal, p. 28). Even if they are not critical approaches in the very strict sense of the word, these are at least the first articles on movies and they should be mentioned.

The first magazines with cinema specific were created in France: *La Mise au Point*, published by Gaumont in 1897, *Le Bulletin phonographique et cinématographique*, published by Pathé. *Le Fascinateur*, edited by Guillaume-Michel Coissac, founded in 1903, or *Phono-cine-gazette*, created in 1905 by Edmond Benoit-Levy, who was interested in techniques and was already passionate about the sound, with more than two decades before the sound was introduced in movies. In 1908 the movie criticism stops describing the script and using advertising approaches to movies, by becoming a part of mainstream media (Predal, p. 28).

Beginning with the year 1914 a real and strong cinema press is built; also the importance of movie criticism, as well as cinema in its full began to grow at a very fast speed.

The 30s was a very difficult period for the cinema criticism, Philippe d'Hughues doesn't hesitate to name this period as 'the grey years', because of a 'previous generation style, of adepts of silent movies and a general politisation of the period before the war, that went to the extremes (left or right)' (Predal, p. 32). The politics have had an important influence in the cinema; whether is referring to movies that are prohibited during some political regimes, or the editorial politics of different magazines or newspapers, there always has seemed to be a dichotomy between the old way and the new way, in cinema and other mediums, appealing to people based on their personal approach towards whichever of the two battling sides they understood and empathise best.

The Italian critic press was marked in a strong way by the marxist way of thinking and is based in a special way on the theoretisation of history. Actually Italian movie criticism is born in 1920 out of literature criticism, becoming later an artistic and technical analysis. In 1939 Franco Pasinetti has written the first esthetic history, for the formes, and languages called *Storia del cinema* (The history of cinema). In 1937 the magazine *Bianco e nero*, followed suit by *Cinema* magazine have appeared in Italian movie criticism. The Italian movie criticism will impose the cinema as a cultural good in the 50s and start an university study of movies, being the first country that takes this decision. Afterwards the study of cinema in an university has become well spread and appreciated globally, most of the universities worldwide offer at least one course in cinema to its students.

In the 40s-50s the first magazines destined exclusively to cinema appear. *Cahiers du cinema*, in France edited by Andrè Bazin, or *Cinema* in Italy, edited at a point by Guido Aristarco, are amongst the most famous in Europe at that time. In the United States there has never been a tradition to have well known and appreciated magazines destined to movies, like *Cahiers*. . . , but developed the American movie criticism through newspapers, that become the main critical approach to movies and the main source of information for the moviegoers.

In the United States of America the magazine *Variety* exists ever since 1905, but this is not a magazine dedicated exclusively to the cinematic medium. The first cultural magazines are created after the Second World War: *Hollywood Quarterly* (created by UCLA in 1945 and transformed in 1968 in *Film Quarterly*) and *Film Culture* (created in 1955 by Jonas Mekas) by playing the same role that *Cahiers du cinema* has played in France. In the 60s *Film Comment* is created—focused especially on the esthetics—and *Cineaste*—interested by the volunteer political and social adaptation (Predal, p. 47).

In the 70s the French movie criticism is faced with the political and ideological discourse that has taken over the European cultural debates at that time. *Cahiers du cinema* becomes a magazine in which “the texts are more and more theoretical and less critical, while the leftside thesis replaced the esthetic debate” (Predal, p. 41). This represents a very important problem, because the interference of cultural-political ideologies in the debates of esthetic nature is not understandable.

In the 80s and 90s the movie criticism has suffered a fall in its popularity, the television-restaurants-holidays have become the principal way of entertaining instead of the cinema, and thus has shot down the importance and influence of critics, cinema magazines, influenced by the mounting propaganda for blockbusters, that either transformed critics into promoters of these movies, or they have become sort of outcast.

The last years however have brought a new interest towards independent or non-blockbuster movies, with a certain interest of the movie critics, but also moviegoers for Asian cinema (that has gained a lot of credit and of respect these last five-ten years), but also for Latin cinema (including here Spain, Mexic, Brazil, and other South American countries that have given some really appreciated movies), with movie directors like Pedro Almodovar, Fernando Meireilles or Alejandro Gonzales Inarritu.

The situation in Romania has been very delicate for much time. The magazines dedicated exclusively to cinema have had a very short life. ProCinema, Cinema or Noul Cinema are some of the Romanian magazines that have appeared and disapeared in the past. From the end of the century there wasn't any film dedicated magazines in Romania; and until 2005 the situation remained the same. In may 2005 the new born magazine Re:Publik, edited by people that work in the Transilvanian International Film Festival, represented a new start in Romanian film

magazines. But this is not a magazine entirely dedicated to movies, it also comprises a medium for music and a special, designated way of a lifestyle.

*Famous Movie Critics*

Some of the movie critics have remained in movie history because of their skills of critical nature, or because of the innovations they brought to the cinematic medium, but some of the movie critics have become famous because of the negative effects that they or their writings have provoked.

In 1917 Louis Delluc is the first important name of the movie criticism, by having regular articles in two newspapers (*Paris-midi* and *Bonsoir*) and in a weekly (*Le Film*), before creating, himself, *Le Journal de Cine-Club* and *Cinea*. Delluc is the one that usses for the first time the formula of cineaste instead of cinegrafist and ecranist that have been used until that point (Predal, p. 29-30).

Emile Vuillermoz is the first movie critic that has created a permanent critical article in *Le Temps*. Jean-Georgies Auriol is the second important movie critic in France in the 20s, after Delluc, by creating in 1928 *La Revue du cinema* (Predal, p. 31).

In 1925, Guillaume-Michel Coissac is publishing the first *History of the cinema from the origins until these days*, that although has flaws, is an important document of sinthetis of those times.

One of the most appreciated movie critics is Pauline Kael. She has written almost all her career for *The New Yorker* magazine and she is well known for her opinions that she has defended even with the price of audience desaprobation. It is acknowledged the reaction of sustainment of the movie *The Last Tango in Paris*, directed by Bernanrdo Bertolucci, which was much criticised because of the explicit sexual content. Also some very apreciated movies have received bad reviews from Pauline Kael, like *The Sound of Music*; *It's a wonderful world* or *West Side Story*.

The name of Andrew Sarris is in general one that is associated with the idea of author theory in the world of movie critics. As a critic himself, Sarris wrote in *The New York Observer* and was considered frequently as the oposition for Pauline Kael. In the path of his career he also wrote at *The Village Voice* and was co-founder of the National Movie Critics Association. And beyond all these Sarris has been teaching in the cinema department of the Columbia University for decades.

An American movie critic, relatively apreciated for his writing in the movie criticism is Roger Ebert that writes for the newspaper *Chicago Sun-Times* and has a television show, alongside Richard Roeper, named Ebert &Roeper. Roger Ebert is known also for the fact that he was the first movie critic that has received a Pulitzer award in 1975.

A total different case is David Manning. You are probably asking who David Manning is. Little known, the name of the 'movie critic' doesn't clarify the things at all. David Manning was a false movie critic. Why false? Because he never existed; he was created by a marketing director of the Sony Company, somewhere

in July 2000, in order to write appreciative articles for some movies distributed by Sony or/and Columbia Pictures. Therefore *A Knight's Tale* and *The Animal* have received praises while other movie critics have found the movies bad. Obviously there was a large uproar after this situation was uncovered, where talk about ethics and social awareness were approached.

### ***The Audience from a social-cultural perspective***

A very important thing must be mentioned before we go any further. The movies aren't made to be set on a shelf in a library and to stay there. The movies are made with the principal purpose to be seen by people, in order to transfer to audiences the information and message that the movie bares.

Michele Lagny, in his book *De l'histoire du cinema. Methode historique et histoire du cinema* sustains that: "Manifestations of mass-culture, it [the cinema] would be like rock or pop to the musicians: a form of sub-culture, as much unrecomended as it represents a 'dangerous, bad, immoral force' that favorises at times the agresive behaviour (through the violence that the movies sometimes bares) and the passivity (because the movies are transmited through ways of mass-communication that neutralises all of the critical activities of the viewer)" (Lagny, p. 13). Although this might seem a somewhat untrue and unvalid statement, due to the fact that movies do not push the viewers towards violence, nor does it induce passivity (to me it seems the movies stand on a very different status), but the media in general, and the television in particular, really induces violence as a way of life, by creating the image of the 'real world' while cinema creates a fictional world. So it is not the cinema that imposes the danger on audiences (out of which the young ones are the most vulnerable) but it is tv that induces a state of violence, by presenting news stories full of violence.

The major types of culture are the 'scholarly culture', a privilege for the elite, and the 'popular culture', that is divided into another two categories: the 'folk culture', an authentic cultural manifestation, marked by a colective practice, and the 'mass-culture', promoted by the mass-media, that is sucessful during the industrial and post-industrial time (Lagny, p. 42). But these types of cultural forms need not be seen as closed circles, but more as circles that have conections, that can allow transfers of people and of ideas, ideals or anything else.

Regarding the choice of a movie from an offer, Guido Aristarco, an italian movie critic and analyst writes in his book: "Now and here (. . .) it doesn't interest as much the esthetique problem, but the cinema as way of escape, or, yet better, as a way of entertainment in a common sense of the word (. . .)". Aristarco accuses the audiences for their passivity also: "The large masses, incapable of having a direct contact with the way of existence more satisfactory, live their lives through somebody else, pasive audiences, they sit and watch heroes and heroines on screen in order to forget their own clumsiness (. . .) [and] often get to a state of mind close



to pathology" (Aristarco, p. 302).

And in order to sum up, Jean Louis Leutrat said about the audiences for movies: "The history of the cinema and the evolution of audiences could be described by studying the places that have participated to the development of cinema, from the catacombs of old to the cathedrals of today, passing through the churches and cathedrals of yesterday: old cafés, theatres, re-created café-concerts halls, the gigantes popular halls of the twenties-thirties (like Gaumont-Palace for example), to the medium sized capacity halls, to the little salon-halls of the sixties..." (Leutrat, p. 86).

It is extremely difficult to look back in history and understand the phenomenons and feelings, that those who worked, lived, watched, loved the cinema medium, have felt. Because being accustomed with recent and very technical discoveries, with computer generated characters or with visual or sound efect, it is difficult to look upon the times in which the movies haven't even had sound, or to the times in which the cinema techniques were more elementary than nowadays, and especially with the desire to live the same feelings and emotions as the ones that people felt when they first came into contact with cinema. But the knowledge of the cinema history is extremely important, for it is a key towards the understanding of today cinema, not only as a movement, but also as a techniuque.

#### **The Movie Criticism. Theory and analysis**

Jaques Aumont makes, alongside other movie analysts, a clasification of the types of movie writings into three categories, but which can suffer combinations in between. Thus the cinema criticism medium can be divided in writings for the mases, writings for the cinema lovers and theoretical and esthetic writings for specialists.

#### ***Types of cinematic publications***

The cinema papers that Jaques Aumont and others are clasifying, are divided according to the types of audience described by the same autors. For the large mases, there are the fan magazines, in the style of the *Premiere* magazine, that gives a lot of credit to movie actors and that comprise in being the writing part in the star-system. "If we consider the critical or theoretical aproach as a certain distance towards the object of the study, it is more than obvious that the discourse developed in this area doesn't comprise no theory or criticism. It is the dominion in which the deliberate and without reason efusion, the total and mistified adherence, the love discourse are triumphing" (Jaques Aumont 1, p. 4).

The papers for the cinema lovers are in general monthly magazines, interested especially in presenting movie authors (most of the time these being the directors), rather than movie actors. "In this category, the actor is not the one that triumphs, but the director. Results can be observed of the cine-clubs entertainers

and of the movie critics: to prove that cinema is more than entertainment there had to be introduced the idea of author" (Jacques Aumont, 1, p. 4). There are some things we need to clarify before we go further on. Today the term of author has begun to become a more faded one. The terms imposed by *Cahiers* is functioning as an "excellency diploma, showing it doesn't mean these days more than an artistic guarantee, because it has lost its value, being reduced to a neutral definition that doesn't induce a quality appreciation no more. But a more perversial attitude remains: if a director has the qualities of an author, then he can be re-discovered and re-invested someday, when he is dead" (Rene Predal, p. 102).

And there are also the papers for the specialised people. These papers are most of the time miniature editions of books, and have a larger space to develop and a more educated audience in the area of the cinema medium, are characterised by using a "specialised language in cinema (. . .) and reusing the professional language used by a movie director" (Jaques Aumont, 1, p. 9).

#### ***The cinema-club as a critical cinematic movement***

A short discussion about the cinema-club needs to be held before we proceed further; if not for the influence that these meetings have had on the audiences, at least for the influence they had in the movie criticism's development.

"Louis Delluc is at the origins of true movie cinema in France; he has created in January 1920 the word cinema-club, and in June the same year the word becomes a movement. In 1927 Leon Moussinac and Jean Lodo create the first cinema-club for the grand audience, named Spartacus'Friends, specialised in projecting Russian movies prohibited (by order of the Internal Affairs Ministry). In 1929 the first federation of cinema-clubs. The cinema owes to this period its theoreticians, the critics and historians" (Leutrat, p. 53).

#### ***What is the movie criticism?***

What is movie criticism? Can we define this word? Some have tried to do so. Jean Douchet has defined the criticism as being the 'art of loving'. A less sentimental definition is offered by the Larousse Dictionary, that presents the criticism as being 'the art of explaining and judging the literature or artistic works' (Predal, p. 8).

"In any case the movie criticism has a very important role to play, because cinema needs it, not to fill the movie theatres assuring the succes of a movie to the box-office--this is the role of advertising and press agents--, but to exist in a cultural field. Where does the critical article stand? It is clear that is about a hybrid product standing between information (learning), communication (to reach a audience, to influence its choices in the show arts) and the expression (by writing about a movie that has pleased him, the critic puts in the article a part of himself in the same time that he analyses the moviemaker's universe. . .). In fact the movie criticism doesn't have to look to be right for eternity: it doesn't write for the future,

but with the purpose of touching its own's time" (Predal, p. 10). Although this is a general line in movie criticism, and the articles written by movie critics have most of the times a short range, sometimes and in some cases the movie critics have fought against the tide and in some cases they have won, by giving a movie a status of celebrity (or of blockbuster if you will), or by degrading it to a level of ignorance if they found it appropriate.

In the movie criticism it is preferred the use of the word guide, advice, more than one of a cinema court. Actually, even in the case of a court, the movie criticism prefers the role of the defence attorney instead of a prosecutor, or of the judge, because it's more interesting the "argumentation, and not the verdict, the sentence or the award distribution. The esthethiques is first and foremost a question of taste, more than of judgement, of beauty more than of truth. . . " (Predal, p. 24). It is indeed more interesting the debate than the verdict concerning a movie, not only to movie critics, but to the audience also. The debate with arguments for and against a movie, by presented from two or several points of view the film is much more interesting, than a simple thumb up/thumb down for example, because not only does it give a definition of the movie, but also a shell of information regarding that movie, or that director, or even a certain actor.

Some theoreticians and analysts of the cinema medium say that in order to produce a better result the movie critic has to take notes in order to make a good analysis of the movie, on which to create further the critical article of the movie. Alex Leo. Serban, a Romanian movie critic explains why this situation isn't valid for him: "By watching a movie I never take notes. It is useless: if some things don't stick in my mind it means that they are not strong enough to remain in my memory--that the movie doesn't show them with enough strenght of the image, or with enough persistency. And anyway, by watching a movie I almost never think about what am I going to write about that movie: I let myself float with what hapens onscreen, nervous, laughing, crying or getting bored--I am an almost perfect watcher" (Alex Leo. Serban, <http://www.idea.ro/revista>).

The role of movie criticism it is not to adress themselves to the persons interested in cinema only, but to create interest in people that don't usually go to the cinema. So the movie critics, have to comprise, understand and try to help not only the people that are already cinema fans, but most especially those who have no interest in the medium, and who are more ignorante in deciding and choosing movies than the people who have a good grip on the cinema industry.

### ***Types of movie criticism***

A type of movie analysis, although less met in the main press, and more acustomed in analysed or theoretic studies is the prologue analysis. One of the reasons for occuring to this type of analysis is based on comodity and on a material point of view. "In a time in which the analyses were made on 16 mm copies (in cinema-clubs),

the lack of time and of product elasticity could lead to ignoring some of the fragments in the interior of the movie" (Aumont, 2, p. 83). Beside this very playful explanation, the two french professors present another reason for which movie analysts tend to give importance to the beginning of a movie. They sustain that this method is used by analysts to show the immense significance of the start of the movie. They also speak of a 'procreation of the movie in its beginning'. Maybe this is the reason for which until this day many of the movie directors, and producers alike, show a great interest for the beginning of the movie. A most relevant example is the movie *Fight Club*, that comprises, in its beginning, in more levels the whole meaning of the movie (starting with the storyline and ending with the technical computerbased world).

Another type of the movie criticism is the thematic analyse. "Under a more trivial form the thematic analyse is the most used form of cinema criticism. The subject of a movie is the pretext of daily conversations, but also for the majority of the movie critics, who are nothing else but some warriors of the paraphrases of the principal themes of the movies" (Aumont, 2, p. 84). This has shown to be up to date one of the biggest and most persistent problems for the movie criticism. Not because of its existence, but because of its temporary and spacial reigning (especially in the eyes of the audience, who has come to the conclusion that this is the main and sometimes the only movie criticism style). This has almost led to people refusing to understand or to perceive a movie if it's not categorised in a thematic style; people need a one-two word description in order to be interested, and coaxed into watching a movie (like drama, musical, thriller).

More recently the greatest problem for the movie analyse has shown to be the daily movie articles; usually presenting opening movies in a country, a region, or a town. Besides the value problems that some movie critics find in the situation of a lot of movies, or a lot of this sort of movie analyse, is that they tend to sound more and more as the spoke-person for that movie, and develop a sort of disease in time, by losing their analyse system of thinking about a movie, and gaining in return a megaphone for advertising purposes.

#### *Types of critical approaches:*

There are some critical approaches noted down by Predal; but as criticism is more of a personal approach than other media styles, these should be taken as only general lines, or characteristics in cinema criticism, for each critic has its own type of movie analyse.

- The interpretative criticism: in the most large sense of the word this type of criticism is referring to a explanatory reading of the movie, to the research of the sense of the movie, that can not be exhaled except through a very strict study of the form. It is exceptionally important the specificity of the view (created by the movie director upon the history and the characters) in order to discover the 'world's vision' that issues from the story. Actually, this means the

uncoding the various levels of signifiante(Predal, p. 52-53).

- The normative criticism: first appeared in literature in 1850, in Les Causeries du Lundi, inducing the idea of classic art; is introduced in movie criticism around the year 1950. It imposes the rules of cinematic language (champ-contrachamp, the movements of camera, etc.), the rules of story-telling and movie genres (Predal, p. 54-55).

- The impresioniste criticism: by positioning in the centre of the movie criticism of the critic's subjectivity. Eric Rohmer used this type of method quite frequently, by leaving all to the subjective power of judgement (Predal, p. 55-56) . In Romania a good example for this sort of movie criticism is Alex Leo. Serban, that declares himself a critic that writes only according to his subjective perspective of a movie. But in this kind of type of criticism it is most important that the critic doesn't let himself dominated, nor influenced by outside information, like other critics, or the public, or any other external influence.

- The negativiste criticism: the philosopher Alain was talking about a criticism of the beautiful, trying to show that the only thing that matters is the positive criticism. Serge Toubiana agrees with this point of view; he writes that 'it's interesting to question yourself about the mediocrity of some of the movies that have a commercial success. But the bad movies don't create passion, don't give an impulse to write, don't provoke the comments'. As opposed to this position, Jacques Zimmer considers that talking about the bad movies also is one of the main roles of the movie criticism, not to destroy those movies, but to unwrap the mediatic and economic structures that conduct in the balance between the movie and the audience (Predal, p. 60-61) . Although sometimes it might seem difficult to approach and write on a movie that you as a movie critic might have disliked, it's a lot easier to write on these movies than on those that you might have liked. Most importantly because you lose the enthusiastic (leading to foolish) tone and approach, that might overcome you and the article, but also because the audience needs to be informed and guided not only to what movies they should go and watch, but also, and maybe most importantly, to what movies they shouldn't.

### ***The evolution of style in movie criticism***

Of course, along the time, the ways of movie criticism has changed a lot, each style and even each cinema stream have brought a change, larger or smaller, in the system of movie analyse. But the thing that seems to not have changed at all, even from the beginning is the passion of some of the movie critics, for what they do, and for the cinema medium in its whole, that crosses time and space into an eternal critic.

One of the first forms of movie criticism was the film paper. These were mainly addressed to attendants to the cinema-clubs and to the people that sustained debates in the cinema-clubs. The film papers were composed mainly from three parts:

1. The first part was an informative one: the detailed cast and crew, the director's bio-filmography, the production and making of movie conditions;

2. The second part was a descriptive and analytical: the list of the shots or the summary of the movie, the analytical part or the body of the film paper;

3. The third part summarises the questions posed by the movie that is discussed and some suggestions for the people that sustained the debates after the screening of the movie (Aumont, p. 78).

This type of movie criticism is easier found today in film schools or in small movie clubs, or among movie interested friends, than into the main critical, or even journalistic press.

### ***The image of the movie critic***

Kenneth Tynan, british critic (1927-1980) said about the critics (in general, not only referring to movie critics): "A critic is a man that knows the way, but doesn't know how to drive".

We have establish previously what is the cinema criticism, we have to answer the question, now, who is the movie critic? The romanian critic, Alex Leo. Serban sees them as persons that 'write about what the audience has(not) seen at the cinema'. But it is indeed very difficult to establish a well rounded and pictured image of the movie critic; mainly, because the image of the perfect movie critic is changeable, as it is changeable the image of the perfect movie, the perfect movie director, actor, and so on and so forth.

The movie critics can be divided into groups according to the background where they came from. The French magazine *Cinema 84* has done a survey, in January 1984, among the movie critics that worked at that time in France, asking them where did they come from and how have they started to write movie related articles. This survey might not be very up to date, but it shows some figures that might represent a good idea about where we stand in movie criticism now. The results of this survey show that 59% of the movie critics from that time came from the movie fans side (especially people that attended the cinema-clubs); 16% of the critics came from a journalistic background; and 21% of the interviewees came from the combined domains of journalism and movie fans (Predal, p. 9).

The movie critic knows a number of things about the cultural medium of a certain movie production, which allows him to create true background for the audiences, that probably don't have these information of a relating nature. The movie criticism has also a militant function. To 'talk about movies outside the system, of foreign cinemas, of movies that can not hope on a promotion budget to show them, not only their quality, but also their sole existence' (Predal, p. 10-11). These movies described here need maybe more than any other the help of the movie critic to get known by the audiences; but more than to act as a movie activist (this task should fall under other people's activity) the critic should show the good and the bad in a movie, no matter of its budget, or of its producers, directors, or anything else, in order to keep the respect of the audience.

Rene Predal also makes in his book a list of qualities absolutely necessary for the movie critic:

1. Maybe one of the most important is the love for the cinema (passion and curiosity), which implies often going to the cinema;
2. Culture: George Sadoul said about the movie critic that he must know the 1000 or 2000 of the most important movies of the cinema history, but also a good and strong general knowledge is important;
3. Strong knowledge of cinema techniques;
4. Quality of writing (style, the talent of writing that subdues the readers into a spell, readability, clarity, . . .);
5. The critic must feel the emotion working upon his emotional side; to let himself touched by the movie, even if the movie isn't part of his favorite movie types;
6. To take side, without side-taking ('Prendre la part sans parti-pris'--Jean Mitry); to know to sustain his critic upon critical theories, but to distance ideologically the article of hard to understand and rigid styles;
7. To be objective, not to let himself influenced, neither by the sound of the majority, nor by his pure instinctual voice;
8. To have a sense of hierarchy, of a value scale, that allows pertinent comparisons and favors the liberty and the independence (Predal, p. 12-13).

This description of an (almost) perfect movie critic might scare a lot of people that would have the desire to write, for one time at last, a movie article. There are a lot of queries that you should fulfill before you become a movie critic, but it is also true that a movie critic is created in time, and almost anyone that has a passion for movies and a good analysing and debating system can become a movie critic some day.

### ***The criticism between culture and propaganda***

#### ***Cyber-movie-criticism***

Alongside the whole globalisation proces to which everything becomes universal, the movie criticism has suffered the same change. From the apparition of computers and internet and a development of the technological department, a different type of movie criticism has appeared. Internet sites baring the movie criticism, either made by professional critics, or by a group or a person interested in cinema, creates a strong situation today. But the problem that appears regarding these people is that they haven't got the moral capacity of guidance adressed to other people towards (some) movies; by not having the suport of a continous and advanced activity, and not even of a clear and well shaped image towards the whole cinematic movement that the 'traditional' critics have. The good part of this situation is that anyone has the liberty and the choice of manifesting freely his or her beliefs, and each of these beliefs can be considered valid, if not for a group of persons, at least for the person writing it.

The changes that happen almost continously in the cinema world makes this domain of movie criticism to be somewhat hard to analyse, but some lines are obvious. First a subjective aproach of the movie critic; the analyse is no more a

general worthy ideal, but a position taken by the critic, which is personal and assumed. Then a growing commercialisation of the critical space in cinema publishing, leading to the entire lack of critical approach and to the extensive use of advertising articles. It can also be observed that there isn't any general and universal rules and regulations neither for a movie critic, nor for a movie criticism.

## REFERENCES

- Aristarco, Guido**, *Utopia cinematografica* [The cinematic utopia], Translation and preface by Tudor Potra, Bucharest, Ed. Meridiane, 1992;
- Aumont, Jaques** et al., *Estetique du film*, Collection créée par Henri Mitterand, Serie 'Cinema', dirigée par Michel Marie, 2eme edition revue et augmentée, [Paris], Editions Nathan, [1994];
- Aumont, Jaques; Marie, Michel**, *L'analyse des films*, [Paris], [Editions] Nathan, [1993];
- Lagny, Michel**, *De l'histoire du cinema. Methode historique et histoire du cinema*, [Paris], Ed. Armand Colin, [1992];
- Leutrat, Jean-Louis**, *Cinematografal de-a lungul vremii: o istorie* [The cinema across the ages: a history], book published under the supervision if Michel Marie, Translation Cornel Matei, [Bucharest], Ed. All, [1995].
- Predal, Rene, *La critique du cinema*, Sous la direction de Michel Marie, [Paris], [Ed. Armand Colin], [2004];
- Serban, Alex Leo.** , *Privind un film* [Watching a movie], in IDEEA art and society, no. 17, Spring 2004.



## ARTIST'S BODY: THE ENDLESS METAMORPHOSIS AND ITS VERSATILITY IN MATTHEW BARNEY'S *CREMASTER*

DIANA CHIOREANU

**ABSTRACT.** Diana Chiorean had her degree in 2005 in Theatre Studies at the Theatre and Television Faculty of Babeș-Bolyai University of Cluj, and had also one year of grant at Bremen University in Germany. Now she is a Master of Arts student at Bremen. The case study she proposed here is focused on the works of one of the most interesting European photo and video artists today. Since the beginning of the 90's, Matthew Barney entered the art world to almost instant controversy and success. As a formal sign of his ars poetica of plurality, he displays a multi-dimensional body of work, extended through both space and time. His practice encompasses all media, without any hierarchy, just like the sequence of his "Cycle" is claiming total defiance towards any mimesis or tribute to linearity. Drawings, photographs and sculptures convey the films as autonomous material entities. The axes of Barney's iconography vary from an impeccable American imagery - sports, Broadway culture - to European mysticism, the cult of the museum included. This attempt, as spectacular as it gets, resembles the oxymoronic spirit of collage between the romantic idea of the **total work of art** (Gesamtkunstwerk) and its inevitable fall into its entropy, the postmodern pattern of schizophrenia, or the effect of its hubris.

*„The body...this great central ground  
underlying all symbolic reference...”*  
(A. N. Whitehead)



### **The context**

The body is used as language by a great number of contemporary artists. Even though the phenomenon touches upon artists who represent different currents and tendencies, using widely differing visual/plastic techniques, coming from a variety of cultural and intellectual backgrounds, certain characteristics of this way of inscribing art convey the inevitable message that the artist's body has been crowned alongside with the best media ever "constructed". In modernity, the body has become a whole discourse in itself, starting from commodity to the diametrically opposed mysticism to fetishism to anti-aesthetics. The body becomes a whole ontology with its own geography, intelligence and sexuality, with its own social gesture or idiosyncratic alienation, but definitely with entirely new defined "boundaries".

Eros and Logos all within one symbol: when we think of the body we think of the traditional dichotomies: exterior –interior, noumenal – carnal, *thymos* versus *pneuma*<sup>1</sup>, we see as a tradition the doubling of the self into shell and core. With the last century's shift, the shell has become, in my view, the subject, the voice, the "the message".

Starting with Dionysus to Artaud, the body has been converted into the instrument through which mystery can become sensible and manifest, like a tunnel for the vivisection of hieroglyphs and even embodied politics. Body-artists and performance artists further on want an intimate acquaintance with all of the possibilities of self-knowledge that can stem from the body and the exploration of the body. According to Lea Vergine, the symptomatology of this new topography of art signifies "*more than a revival of Expressionism. It is a critical process even though it is frequently inspired by an aestheticizing nostalgia for real relationships of which one has now become incapable.*"<sup>2</sup> I shall refer to this concept by dealing with the deliberate deceptiveness of the *hyperreality* and alienation of one's body through the very reification of one's body.

This essay is concerned in pinning down what corporality means in the work of Matthew Barney, an artist expanding his materiality to autarchic hybrid worlds, no matter if he does it overtly or covertly, putting the body in the middle of his act, like an *axis mundi* or, in exchange, by dealing with a more underground "demonology" that also belongs to and haunts the body, a suppression that subsequently returns to the surface of experience through narcissism and voyeurism (and its deforming dance of mirrors and encircling spectrums).

### **The artist**

Since the beginning of the 90's, Matthew Barney entered the art world to almost instant controversy and success. As a formal sign of his *ars poetica* of plurality, he displays a multi-dimensional body of work, extended through both

---

<sup>1</sup> **Thymos**, meaning breath, life, soul, temper, courage, will; **Pneuma**, meaning breath, mind, spirit, angel – for the Pre-Socratics. Source: <http://www.ship.edu/~cgboeree/greeks.html>

<sup>2</sup> Vergine, pp.12

space and time. His practice encompasses all media, without any hierarchy, just like the sequence of his “*Cycle*” is claiming total defiance towards any mimesis or tribute to linearity. Drawings, photographs and sculptures convey the films as autonomous material entities. The axes of Barney’s iconography vary from an impeccable American imagery – sports, Broadway culture – to European mysticism, the cult of the museum included. This attempt, as spectacular as it gets, resembles the oxymoronic spirit of collage between the romantic idea of the **total work of art** (*Gesamtkunstwerk*) and its inevitable fall into its entropy, the postmodern pattern of schizophrenia, or the effect of its hubris.

He is best known as the producer and creator of the *Cremaster* films, a series of five visually extreme works created out of progression (*Cremaster 4* began the *Cycle*, followed by *Cremaster 1*, etc.). The films themselves are a grand mixture of history, autobiography and mythology, an intensely private universe in which symbols and images are densely layered and interconnected. The resulting cosmology is both beautiful, disturbing, crossbred and shrewd. Subsequently, Barney features in myriad roles, including characters as diverse as a satyr, a magician, a ram, Harry Houdini, and even the infamous murderer Gary Gilmore. The man with a thousand bodies, like the mythical Proteus. Still, there is a “*studium*” in this mayhem of masquerade, travesty and identity maze. There is a “scheme”, which also works as its central heart:

**...the muscle.**

In a PBS<sup>3</sup> interview, the artist revealed his auctorial intention:

*“The Cremaster are a set of muscles that control the height of the internal reproductive system in the male. I took that one as a title for a couple reasons, primarily in that the story has to do with a kind of system whose state is fluctuating, not necessarily literally as a reproductive system, but as a system whose identity is changing. The five chapters of the story are about an organism that is changing and alters from chapter to chapter. In certain cases it's autonomic, meaning that the Cremaster muscle is part of the architecture of the story.”*

Therefore, the conceptual departure point is the anatomical stylistic index. Bodily allusions are ubiquitous and a whole paradigm is propped on this syntagm: the position of the reproductive organs during the embryonic process of sexual differentiation. *Cremaster 1* represents the most “ascended” or undifferentiated state, *Cremaster 5* the most “descended” or differentiated. The *Cycle* repeatedly returns to those moments during early sexual development in which the outcome of the process is still unpredictable – in Barney's metaphoric universe, these moments represent a condition of pure potentiality. And, somehow, that is where they remain, in a sort of heavy levitation.

---

<sup>3</sup> interview by PBS. <http://www.pbs.org/art21/artists/barney/clip2.html>

In a broader sense, as the *Cycle* evolved over eight years, Barney saw beyond biology a way to explore the creation of form, employing narrative models from other realms, such as biography, mythology, and geology, but primarily the poesis of corporeality as total genitor of artistry. Body, therefore, is not only the means and process, but also the message (if we are to continue McLuhan's thought).

### **"Ars in utero"**

Bearing in mind that "*Cremaster* is a self-enclosed aesthetic system" and its ontology explicitly tries to defy any conformist casuistry, the *Cycle* is a performative practice in which the human body – with its psychic drives and physical thresholds – symbolizes and comments on the potential of sheer demiurgic force. The *Cycle* explodes this body into particles of a contemporary creational myth. Enlarging this paradigm of (constructed) "life", or what the Greeks used to call "genain" – to give birth in crafty manner, the title explains the whole and puts itself in the middle of this hallucinating diegesis.

The way the artist translates this metaphor into visual language is by allegory and codification, through an intricate use of props, "totems" (the vaseline erect ram), costumes, prosthetics and role-play. Some of these prosthetic attachments provide an extension of the body that increases its ability to communicate, therefore creating a new hybrid body beyond the physical limits of the human morphology. As Barney uses this device to "extend" his body into a new identity, what results is not only the challenging and mixing of both **gender** and **species** identity, but also their transgression into something shadowy and atrocious, the posthuman.

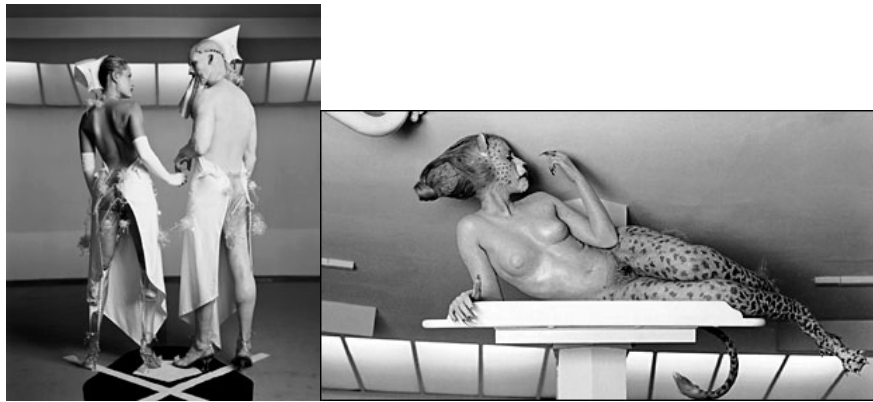
### **The alterity - a conquered body in the process of male initiation**

A more complex analysis of the *Cycle* is concerned with Barney's fascination with sexual differentiation, and more specifically, his complex relationship with his own body, which he uses as an instrument, as a totem and as a ladder towards a superior order. This is a typical representation of the narcissistic dialectics between **exultation** (the joy of his body's enhanced physicality) and **mutilation** (the explicit expression of horror and anguish over the disintegration of that physicality) that has been presumably heightened by his experience of being a football player, an anatomy student, and a successful fashion model.

As the sexual differentiation, for Barney, begins quite literally at the fetal stage, before the hormone that prompts male development had been initiated, we all start life as female. In a sense, the separation anxiety germinal in the pre-conscious, fetal state becomes manifest in the process of transformation from pre-pubescence to sexual maturity. Therefore, the beginnings of the *Cremaster Cycle* can be said to illustrate the time before the mirror stage - which perhaps accounts for *Cremaster 1*'s inherent femininity. *Cremaster 3* is flooded with conflicting dynamics, as the male body triumphs in all of its pallocentric glory over the female's intense presence.

### The Woman.

It is appropriate that in his final *Cremaster* film, Barney should discover a complementary corporality, a perfect **alter ego** in the form of model and athlete Aimee Mullins. Before, she had appeared only sculpturally in the Chrysler Tower episode, cutting potato wedges with her shoe. Adopting a series of prosthetic guises, she becomes the differentiated female side of his character, his “anima” if you will. Called “Entered Novitiate”, she will mutate from a couture nurse with crystal legs into a hybrid she-sphinx, half woman - half cheetah. She plays many hypostases, and she becomes a stylistic leitmotiv, a central symbol purposely on account of her bodily status.



(Photos source: <http://www.artfacts.net/exhibpics/12524.jpg>)

By transforming her physical handicap into an exquisite ontological plus, she validates and puts into abyss this ruptured ontology and its aesthetics, she makes the „props” breath reality, biography, real life. In my opinion, although it is clearly a vaudeville with luxurious ideas, exquisite visceral feeling and gender boxes, the *Cremaster 3* is dominated by her, by the force of reality which imposes itself more vividly than the simulacrum. “An elasticity in Aimee’s character allows for endless permutation”<sup>4</sup> divulging the embodied cyborg beyond fancy. Therefore, the pivotal status and dynamics that she signifies manages to turn the feminine identity from commodity (tap dancers and nude Champaign models) to archetype. Not accidentally, *Cremaster 3* becomes balanced and strong, the self-absorbed center of the *Cycle*, resonating with reference to the project as a whole and to Barney’s status as an author.

---

<sup>4</sup> *Cremaster Cycle*, pp. 56

**His body – in a relation of consubstantiality with his art**

To start with, Barney's body appears in his early video actions mounting the walls and ceiling endlessly in atrociously closed spaces, in a demonstration of physical power and endurance. In *Blind Perineum*, he is using the latest gears for climbing, exhibiting a synthesis between a strong, athletic male body and its dependence on the equipment he is using. Consequently, his body becomes an arena for natural and mechanical negotiations. "*Anally penetrated by an ice screw, the carnal enters in an ambivalent relationship with technology, which both empowers and threatens to dominate him*"<sup>5</sup>.

Similarly, in *Cremaster 3* for example, the Guggenheim episode, the climbing competition, signifying dynamism, virility and power, reminds of the tradition of heroic endurance-testing actions by male disciples. As the artist explained, "*these actions are about the intuitive state with the potential to transcend, and about the kind of intuition that is learned through understanding a physical process*".<sup>6</sup> In a pattern of self-definition, Barney means to present "*a new kind of action-hero, whose body is extended outwards but whose focus is entirely internal*".<sup>7</sup> Concurrently, this is an underlying meta-discourse about one's own art, and the self-referentiality is portrayed as a poetological statement of the artist who both participates in and conceives his art. That statement is a chain of visual traces, a never-ending metamorphosis in which we do not know who generates what, the artist or the art, but is it clear that they are in a chiasmic relation of perpetual construction-deconstruction, each dialectically dependent on each other and autistically sovereign against the outside.

**The building and the architect** reflect on the extended corporality of the artist and its different epiphanies.

It all goes back to the myth of the creator who has to share part of his substance – or even to sacrifice his life – in order to make the building live and become a cosmic presence. An example of such reciprocity is the apotheosis in **The Order**, the Architect (Richard Serra as an avatar of the esoteric Architect of the Solomon Temple, Hiram Abiff) becoming one with his design, as the tower itself is transformed into a maypole. Camouflaged in the rites of the Masonic fraternity, the Guggenheim competition features a fantastic incarnation of the Apprentice as its sole contestant, who must overcome obstacles on each level of the museum's spiraling rotunda. In one of the final scenes, which returns to the top of the Chrysler Building, the Architect is murdered by the Apprentice, who is then killed by the tower. Both men have been punished for their hubris and the building will remain unfinished. What does this umbilical cord mean in the economy of

---

<sup>5</sup> *The Artist's Body*, pp.186.

<sup>6</sup> *Idem*.

<sup>7</sup> *Idem*.

one's own interiority and physicality and how does it work as an expanding self in towards a concentric universe?

Needless to say, the building-chora, an *Omphalos* (center of the Cosmos, penetrated by the Axis Mundi in the platonic cosmologic model) is alive. The alchemically-shaped temples of challenge and ontological becoming shift from macro to micro scale, from gigantic hives to the parabolic transubstantiating oven, to the uterus cave. They are all versions of the "transgressive body" which obstinately creates its own ontology as it evolves, just like an omnipotent embryo. The Guggenheim museum seems to be itself a narcissistic glorification by its architect, as opposed to a space for artistic exhibition and appreciation.

**The initiation: a video-game, as physical as it gets.** The disguised body is converted into a post-carnal digital body, in the sense that it imitates the routine of video-game competitions where a higher level can be attained only by conquering the previous one and gathering enough „points" and experience. The cruelty and violence involved are somehow not transgressive or kathartic, since, like an action player, the body does not comply with the physical laws, is mediated by its own artistry and alienated from the subject, as well as it is immortal. We do not see a character to identify with, but a digital body filled with eccentric garments, reaching the superhuman athletic abilities of virtual heroes.

**The competition.** All hollow characters in the Guggenheim sequence (including Barney's athletic feat of scaling the interior walls) perform tasks of diverse physicality. The emphasis falls mainly on the imperative of physical presence, skills and movement, and the semantics irradiate from *pushing the boundaries of human endurance* more than taking part in a structured and narratively coherent sequence. Resistance and endurance are central for the artist: from his piece "Drawing Restraint" (where Barney attempted to draw while being restrained by modified gym equipment), to this feat of endurance in *Cremaster 3*, it is the conflicting physical forces onto the body that make a major theme of Barney's work.

To illustrate the competition index, Barney scales the levels of the museum in his guise as the Apprentice, interacting with players on the various platforms of the museum. On the ground floor, *The Order Of The Rainbow Girls* tap-dance; on level two, metal bands "The Agnostic Front" and "Murphy's Law", underground hard-core bands battle it out on a layer of salt and in front of an audience of rampant teenagers. On level three, Aimee Mullins (first as a mirror-image of the Apprentice and then a beast) and Barney fight to the death – it seems the neophyte must possess her by destruction to proceed to the next level. On the forth level Barney nonchalantly attempts to complete ram sculpture with five genital organs (all the phallic symbols are also overly stylized). On the fifth and top level is Richard Serra, recreating his famous thrown led sculptures with melted Vaseline. He, in essence, starts the clock for the Apprentice's tasks – the melted Vaseline slowly oozes down a channel in the floor, running down the famous Guggenheim spiral, creating an alternative to the hourglass.

**The metamorphoses.** Barney envisions the human body as a biological instrument and a sculptural tool. In highly expressive images, he tells the stories of star football players, magicians, transvestites, master builders, and satyrs. Not least of all, the androgynous metamorphoses of his sculptural and filmic work raises the question as to the construction of human identity. According to biological studies, *Cremaster* is not only a dynamic system of muscles, connoting human reproductive sensibility, but I was amazed to find out that it is also a claw specific to the moth (the *Cremaster* possessed by the chrysalis)<sup>8</sup>.

What happens is that Matthew Barney, in his transgressive approach, explores the mineral, the vegetal and animal, all in an absurd interplay with cultural icons. The versatility of his transformation, the chemical instability and the syncretism of all sorts of unrelated species and materials, take me back to the myth of Proteus<sup>9</sup>, a parable of postmodernism, without any doubt. Considering the fact that wax and honey and the hive are central “media of expression” for Barney, also connoting bodily textures, this icon of the Proteus may even be promoted as his insignia. Similarly, the elements alchemy announces and sublimated the body’s presence. Ambiguously placed between a corporal fluid and the humour of liquid temporality – but certainly in consanguinity, the undifferentiated mass of the Vaseline represents *Cremaster 1* and the differentiated mass that is a result of the materials forceful transformation is representative of *Cremaster 5*, the final film in the *Cycle*. A purposeful schyzotism manifests itself on all levels, from morphologic to semantic, reputting into play the concept of schizophrenia as a cultural model. According to Ihab Hassan’s table (*annex*), postmodernity opposes, as a style of Proteus – schizophrenia - to the Modernist paranoia.

The legitimate question follows: if his play of masks, of interfaces that are trans-bodily, transpersonal - can it create its own object, its own reality? This dilemma turns us back to the appearance of the new media in art, and to McLuhan’s statement that that it all resumes to one postulate *the medium being the message*<sup>10</sup>, or maybe to the cold medium of infinite publicity...

Two poles remain: one the one hand there are **opposition** (even if lived dramatically, the split of the roles) and **transgression** (the totality of one’s being, even if it is the being of a divided subject) that do not go past the stage of paranoia,

<sup>8</sup> The Monarch butterfly is a bundle of miracles in its sequence of metamorphoses during development from egg to butterfly anatomy, behavioral instincts, transcontinental migrations, and precision navigation.<sup>11</sup> One anatomical structure which is essential to the survival of the species is the *cremaster* possessed by the chrysalis. The four stages of development are egg, caterpillar, chrysalis (or pupa), and butterfly. Source: [http://www.parentcompany.com/creation\\_explanation/cx1b.htm](http://www.parentcompany.com/creation_explanation/cx1b.htm)

<sup>9</sup> Proteus was yet another god of the sea. Proteus had the great ability to change his shape at will. He was also known as a type of mystic and would answer your questions if you managed to capture him. However, Proteus would change shapes as often as possible to escape their grasp. Aristaeus was a god enamored with bees and their keeping, and sought from Proteus one of the greatest ways of accumulating more. Proteus told him to sacrifice cattle to the gods. Out of the rotting corpses of the cattle came great swarms of **bees**.

Source: <http://www.gods-heros-myth.com/godpages/proteus.html>

<sup>10</sup> Marshall McLuhan. Quote from: <http://en.wikipedia.org/wiki/Mcluhan>



that do not connect the past to the future, and thus move away from authentic possibilities of humane significance. On the other hand, there is the possibility that the flow of innovative schizoid impulses could cause a great deal more than a simple confusion or superficial structures.

However, all this absurdity and premeditated autarchy gives place for some critical consideration, mostly dealing with gratuity and its esthetic significance and also the polemic approach towards a work of art that intentionally preserves itself between its hyperreal walls. According to Baudrillard<sup>11</sup>, America has constructed itself a world that is more “*real*” than *Real*, and where those inhabiting it are obsessed with timelessness, perfection, and “objectification of the self”. Furthermore, authenticity has been replaced by copy (thus reality is replaced by a substitute). Those artists employing the artificial virtual worlds do it without offering a solution, a doctrine of salvation, a *soteriology*. As of the receivers, instead of having experiences, the spectator observes spectacles, via real or metaphorical control screens. Instead of the real, Barney is offering, by the very medium of the screen – “simulation and simulacra”, but he does it in full awareness.

Barney’s work subscribes to this index of simulated life perceived as more engrossing than “real life”, superfluity, of overabundance and it uncovers, paradoxically, a space of absence, of shortage. He plays with signs beyond their semantics, so that he situates himself beyond that threshold at which some arbitrary point as *sign exchange* becomes more complex, and that is, I believe where Barney’s *reality* shifts into hyperreality.

**Does the kaleidoscope of the artist’s body sustain a true, complete phenomenology of the self?** I am skeptical. I believe it stops somewhere in the denying moment of the dialectics. Hyperreality is significant as a paradigm to explain the American cultural condition, with its car and sports culture, that Barney assimilated so well, but does not transgress convincingly. Consumerism, deeply carved into the artist’s interiority and interface, because of its reliance on sign exchange value- is the contributing factor in creating hyperreality. And this „*tricks the consciousness into detaching from any real emotional engagement, instead opting for artificial simulation, and endless reproductions of fundamentally empty appearance*”<sup>12</sup>.

The body thus, in this greater paradigm, is converted into what Eco calls “*the authentic fake*.” The artist’s libido measures his authorship. On the same scale, his virility - as deliberate gender intensification - is transcribed into and as *creative act*. Still, this newly created cosmogony remains outside and cold, simulation and ceaseless intertextuality.

I will leave an open question as a conclusion, which could not be drawn otherwise that interrogatively: this manner of populating the *real* world with the specters that haunt us, this conversion of neurotic and psychotic formations into

---

<sup>11</sup> Stanford Encyclopedia of Philosophy. <http://plato.stanford.edu/entries/ baudrillard/>.

<sup>12</sup> <http://en.wikipedia.org/wiki/Baudrillard>

surrogate cultural activities, these representations that aim less at the need of awareness than at the awareness of need...”to what extent can all this create a space in which human beings will be able to meet with each other for the formulation of a comprehensive and all-inclusive form of communication?”<sup>13</sup>

The meeting is a reification (of both addresser and addressee) and it occurs exactly in the “space” of the constructed **body** of the artist, which is a shared gestus of fantasy and desire. The last word belongs to this protean and allusive body whose opulent ritual is **seduction**.

Be it through enthrallment, shock, sheer absurdity, or a take on a mythic evasion, Barney's work is definitely haunting.

### Annex

**Table of oppositions.** From: Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus*, 1982.

	<b>Modernism</b>	<b>Postmodernism</b>
<b>Socioeconomics</b>	Monopoly Capital Production Goods / Things Centralized Semi-Autonomous Culture	Multinational Capital Reproduction Services / Images / Information Decentralized Commodified Culture
<b>Poetics</b>	Emotions Subjectivity Character Plot Parody Art Object Autonomy High / Pop Distinct Detective Model Historical Temporal Organization Original Closed Form / Product Epistemology Universalizing Individual Style Order Author Readerly Metaphor Paranoia	Random Intensities Decentered Subject Caricature Labyrinth Pastiche Text Intertextuality Highpop Blend Sci Fi Model Historical(?) Spatial Organization Copy Process Ontology Localizing Free-Floating Codes Chance Discursive Field Writerly Metonymy Schizophrenia

<sup>13</sup> Vergine, pp. 12.

ARTIST'S BODY: THE ENDLESS METAMORPHOSIS AND ITS VERSATILITY...

Architecture	Le Courbusier / Wright	Portman / Venturi
Music	Stravinsky	Cage
Film	Hitchcock / Renoir	DePalma / Lynch
Painting	Van Gogh / Expressionism	Pop/ Photorealism
Dance	Duncan	Cunningham
Psychology	Freud	Lacan
Philosophy	Sartre	Derrida
Sociology	Marx	Baudrillard
<b>Miscellaneous</b>	Representation	Simulation
<b>Figurations</b>	Organism	Cyborg
	Biology	Immunology
	TB	AIDS
	Physiology	Biotechnology
	Reproduction	Replication
	Mind	Artificial Intelligence
	Labor	Robotics

## REFERENCES

- Barney, Matthew. *Matthew Barney: the Cremaster cycle* / Nancy Spector [curator]. New York: Guggenheim Museum, c2002.
- Cremaster 3. The order* [videorecording] / produced by Barbara Gladstone and Matthew Barney. New York: Palm Pictures, c2003
- Vergine, Lea. *Body art and performance: the body as language*. Milano: Skira, 2000.
- Warr, Tracey (ed). *The artist's body*. London: Phaidon, 2000.
- [http://www.guggenheim.org/exhibitions/past\\_exhibitions/barney/introduction/index.html](http://www.guggenheim.org/exhibitions/past_exhibitions/barney/introduction/index.html)
- <http://www.cremaster.net/#finalState>
- <http://www.theage.com.au/articles/2004/02/08/1075854124922.html?from=storyrhs&oneclick=true>
- Stanford Encyclopedia of Philosophy. <http://plato.stanford.edu/entries/baudrillard/>.
- <http://www.medienkunstnetz.de/works/cremaster3/>
- <http://www.pbs.org/art21/artists/barney/card1.html>
- <http://www.palmpictures.com/videos/theorderfrommatthewbarneyscremaster3.html>
- [http://en.wikipedia.org/wiki/Matthew\\_Barney](http://en.wikipedia.org/wiki/Matthew_Barney)
- [http://www.gamefaceonline.org/1\\_3\\_athletes.htm](http://www.gamefaceonline.org/1_3_athletes.htm)
- <http://www.ship.edu/~cgboeree/greeks.html>
- <http://www.pbs.org/art21/artists/barney/clip2.html>

DIANA CHIOREANU

## TEME ȘI CONCEPȚII FILOSOFICE ÎN OPERA LUI PEDRO ALMODÓVAR

AMALIA ȘOȘ

**ABSTRACT.** Amalia Soos graduated both journalism and philosophy studies, and is now a master student at the Faculty of Theatre and Television of the Babeș-Bolyai University of Cluj. Her article tries to follow the philosophical patterns in Pedro Almodóvar's movies, and to demonstrate the straight link between the deconstruction of the classical themes of the contemporary philosophical approaches and the film artist's visions and aesthetics.

De la Kant încoace nu există gânditor, filosof, artist care să nu-și fi format o concepție despre subiect și libertate. Programa filosofică a modernității are ca element central concepția kantiană a libertății, bazată pe autonomia voinței ființelor raționale. Teoria postmodernistă a problematicii subiectivității înseamnă redefinirea spectrului programatic al filosofiei.

Nu numai filosofia se vede însă față în față cu aceste probleme, ci și psihologia, sociologia și artele, întrucât acestea sunt o reprezentare a unui subiect, a unei relații intersubiective între artist și publicul său. Într-adevăr, imaginea kantiană a omului etic individual, ca siglă a umanității percepute ca substanță valorică, trebuie regândită, ea nu mai poate funcționa astăzi. Locul cetățeanului cosmopolitan a fost luat de subiectul care se dizolvă în procesele de globalizare, care se definește prin continuă mișcare și transformare.

Intenția mea, în studiul de față, este aceea de a identifica concepția filosofică ce dă viață filmelor lui Pedro Almodóvar, atât din punct de vedere scenografic, cât și regizoral. Ipoteza mea este că filmele lui sunt, și ele, în oarecare măsură, programe ale libertății și subiectivității, propunând un eu social, constituit în relațiile intersubiective cu Celălalt, nici pe departe unul transcendental și universal (cel puțin din perspectiva caracterelor portretizate).

Personajele create de el aparțin parcă unei lumi renegate până nu demult, și Almodóvar încalcă orice tabuuri sociale, culturale ori religioase. Acești oameni sunt considerați de o parte a societății ca fiind ciudați, ipocriți, scursuri de periferie, ei suferind chiar marginalizarea din cauza alterității lor: este vorba de travestiți, bisexuali, homosexuali, târfe sau lesbiene. Aproape toate filmele almodóvariene au narrative și protagoniști cel puțin neobișnuiți.

Ideea de societate propusă aici, în ciuda aparențelor, nu este una care funcționează după ideologia liberalistă, deși, după perioada dominației lui Franco,

ne-am putea aștepta la așa ceva. Almodóvar promovează valorile comunitariste care nu operează cu concepția kantiană a subiectului. Liberaliștii vorbeau despre subiect ca despre unul care se poate defini întotdeauna prin abstracție de dorințele, realizările, calitățile și bunurile lui.

Acest *eu*, spunea Michael Sandel, se situează la o anumită distanță de dorințele și caracteristicile proprii, capabil de a forma doar grupuri cooperative, nu constitutive. Explicația acestui subiect o dă John Rawls, imaginându-și o stare primară, unde ar trebui să alegem legile ce guvernează societatea înainte de a ști cine și ce fel de oameni vom deveni. Într-o astfel de situație, crede Rawls, legile dreptății ar fi cele pe care le-am alege, legi care nu presupun nici un fel de scopuri particulare, ci doar felul cum ar trebui să fim, dacă am fi ființe pentru care dreptatea este cea mai importantă virtute. Nu scopul ales contează aici, doar posibilitatea de a alege; putem fi liberi, autonomi în acțiune numai în situația în care identitatea noastră nu se leagă de scopurile și interesele pe care le avem la un moment dat. În cazul unui asemenea subiect transcendentale relațiile cu membri societății sunt privite de subiect de la oarecare distanță, fără a se implica emoțional. Michael Sandel reproșează ideologiei liberaliste tocmai această distanțare, pentru că noi cu greu ne putem imagina o societate care nu afectează profund eul. De fapt, Max Scheler critică și el la Kant faptul că a pus falsul semn al egalității între persoana socială și persoana în general, între persoana rațională și cea spiritual-individuală și că favorizată a fost ființa socială, neluând în considerare că orice persoană individuală este la fel de legitim și intimă, nu doar socială, cele două calificative reprezintă de fapt două părți ale ființei unitare umane. Conform teoriei liberaliste a lui Rawls bunurile noastre ne aparțin accidental, de aceea ele trebuie folosite de comunitate. Dar, întrucât nu există nici o legătură emoțională între membrii unei comunități, ce ar justifica utilizarea lor de către alții? Sandel a demonstrat că această convingere nu funcționează sau, mai bine spus, că idealismul kantian nu poate oferi soluții în societatea de astăzi. Ceva lipsește din sistemul lui Rawls, și anume subiectul emoțional, spiritual, care are preferințe, se atașează de unii oameni mai mult decât de alții, are simpatii și antipatii, de aceea pe unii îi ajută, se sacrifică uneori pentru ei, pe alții nu, după bunul plac.

După cum am mai spus, concepția despre subiect a lui Almodóvar este una comunitaristă, nici de departe una idealist-kantiană. Demonstrația tezei mele se află în sentimentul solidarității personajelor scenariilor sale. Emblematic în acest sens este *Todo sobre mi madre*, dar și *Tacones lejanos*. Manuela, personajul principal din *All about my mother* își găsește salvarea prin ajutorul acordat celorlalți. După moartea singurului fiu, căruia urma să-i dezvăluie secretul despre tatăl lui (un travestit, devenit femeie, pe nume Lola), măcinată de regrete și durere, Manuela pleacă spre Barcelona, pentru a-l căuta pe fostul soț, spre a-i confesa că a avut un fiu care a murit. Aici se întâlnește cu Rosa – o măicuță tânără, însărcinată și infectată cu HIV, cu un fost prieten – devenit femeie, pe nume Agrado, chiar cu renumita actriță Huma – o lesbiană care are o amantă dependentă de droguri. Manuela

găsește în acest univers mizer salvarea de propriile probleme. Fugind de amintiri, de ea însăși, de musturarea de conștiință, Manuela devine mama adoptivă a Rosei, îngrijind-o până la moarte. Se angajează ca asistentă a Humei, astfel că cele patru femei ajung să aibă o relație strânsă de prietenie: își povestesc secretele, se ajută, se susțin reciproc și, cel mai important, reușesc să depășească solitudinea. Manuela primește o a doua șansă: după moartea Rosei, copilul acesteia rămâne în grija ei. Manuela luptă ani întregi pentru a-l vindeca pe micuț de boala mamei sale, cu o forță maternă instinctuală.

Dragostea maternă revine, ca temă, și în *Tacones lejanos*, deși sub altă mantă. Becky Del Paramo, renumită divă-actriță nu și-a văzut fiica, pe Rebecca de cincisprezece ani iar, la revenirea ei în Madrid, descoperă că aceasta s-a măritat cu fostul ei amant. Rebecca, crescută fără mamă, a invidiat-o și a urât-o toată viața pentru celebritatea și succesul ei la bărbați. Când află că soțul ei și-a înnoit legătura cu mama ei, își ucide bărbatul. Becky nu este prototipul mamei perfecte, dar o va salva pe fiica ei, declarându-se vinovată deucidere, cerând, în schimb, un singur lucru, la care avea tot dreptul: să afle dacă într-adevăr Rebecca a comis crima. La fel cum Manuela a încercat să repare greșeala făcută față de fiul ei (căruia i-a ascuns adevărul despre tatăl acestuia), prin călătoria la Barcelona, în căutarea Lolei, și Becky a făcut ultimul gest cu putință în scopul îndreptării greșelilor sale de mamă. Profesia ei, lipsa de timp pentru educația copilului și lipsa manifestării de afecțiune, faima și cariera de succes o complexează pe Rebecca până la a deveni ucigașă la o vârstă deosebit de fragedă, pentru a-și ține mama lângă ea. Conștientizând vina ei în această devenire a fetei, Becky va fi în stare să se sacrifice pentru a-și demonstra iubirea de mamă.

Poveștile sună a melodrame, însă intenționalitatea lor este, pe de o parte, ironia, pe de alta deconstrucția idealismului. Subiecții nu au nici urmă de idealism. Un subiect *transcendental-idealist* descris de Kant sau Rawls nu ar fi capabil de solidaritate, de sacrificiu de sine, de iubire, obsesie și regrete. Aceste personaje sunt oameni totali, cu tristeți, dorințe, perspective și trăiri, dezamăgiri, viziuni, comportament specific, obsesii și resentimente. Cele două femei, Manuela și Becky, par să-i aducă omagiu imaginii Alcestei prin repetarea gestului de sacrificiu de sine.

În ceea ce privește aspectul celălalt, Almodóvar se joacă, în filmele sale, cu melodrama, pentru a parodia un anumit gust al publicului (cel ce venerează și astăzi telenovelele), dar și pentru a ilustra fenomenul pe care-l voi numi escapadă din cotidian. Prin nuanța melodramatică voită regizorul ia în derâdere faptul că mijloace ieftine (precum narativa melodramei) pot capta atenția unui public larg, săltându-l într-o altă dimensiune, a unui imaginar compensatoriu.

Almodóvar își propune să inițieze spectatorul în lumi mai puțin cunoscute, cu oameni nefAMILIARI multora dintre noi iar mesajul este, fără îndoială, al toleranței. Orice tip de om are o șansă în scenariile lui, șansa de a fi tratat în mod egal cu toți ceilalți. Pentru a ilustra aceste universuri ciudate, regizorul recurge la

tratamente scenice excesive prin culoare și decoruri, dar și muzică, pendulând între ritmuri melancolice, nostalgice și pesimiste. În cele două filme de care am vorbit, moartea nostalgiei sau a melancoliei este una temporară, readucând în spațiul dintre ecran și spectator dacă nu speranța, cel puțin aceste stări, opuse renunțării totale de tip donjuanist. Mai degrabă, personajele apar în ipostaza lui Sisif: singurul lor merit este că nu renunță la luptă, deși viața lor pare un joc *qui pro quo*. Scenariile și scenele colorate, vii au o forță extraordinară de a ține spectatorul la limita dintre identificare și indiferență; pe de o parte e mesajul nimicniciei ființelor umane, pe de alta refugiul oferit de *ce bine că nu eu sunt în locul lor*, susținut și de caracterele bizare, uneori marginalizate chiar și în societățile secolului XXI. Spațiul dintre ecran și spectator se reorganizează după sistemul de valori al acestuia din urmă, dacă aderă la clubul toleranței, va vedea în personaje oameni normali, egali, demni de respect, întrupări ale problemelor germinale umane. În acest caz, distanța emoțională dintre el și personaje se reduce semnificativ. Dacă reacția spectatorului față de mesajul toleranței este una ofensivă, de respingere, conexiunea cu narativa nu poate avea loc, filmul va rămâne o *ficțiune* indiferentă, fără mesaj.

Trecând de scenarii, teme și idei, în ceea ce privește regia, Almodóvar folosește tehnici de distanțare a publicului, tocmai pentru că filmele se vor a fi nu doar simple melodrame, ci opere de artă. Imaginile sunt foarte picturale, colorate excesiv. Decorurile sunt stilizate, uneori supraîncărcate. Toate acestea dau impresia unei teatralități care funcționează spre a reduce dramatismului, tensiunea narativei. Contrastul dintre scenele cu pronunțat caracter plastic, explozia de culori și poveștile ecranizate (uneori banale, alteori triste) are caracter autoreflexiv. Cu alte cuvinte, regizorul atrage atenția publicului asupra condiției filmului, asupra faptului că se uită la *ficțiune*, nu la viața reală. Impresia cu care rămânem după vizionare este cea a nefirescului, a irealului, a bizarului. Subiectele melodramatice ar permite identificarea spectatorului cu personajele, însă tehnicile regizorale împiedică acest lucru. Nu acțiunea este importantă aici, doar caracterele, sentimentele, concepțiile de viață și viziunea despre om. Tocmai de aceea, timpul nu este diegetic la Almodóvar. Amestecă amintiri, viziuni, vise și *realitate*, timpul obiectiv și cel subiectiv se întrepătrund, provocând spectatorul la mare efort în ordonarea secvențelor (cel mai ilustrativ în acest sens este *La mala educación*).

Altădată, Almodóvar dezvoltă concepția lacaniană a subiectului, conform căreia subiectul este limbaj, intersubiectivitate – limbajul e însă al Celuilalt, subiectul este imaginar, eul care vorbește e schizofrenic, realitatea ființei e instabilitate permanentă în funcție de context. În opoziție cu individualitatea unitară și total rațională a ego-ului cartezian, subiectul lacanian se constituie în procesul socializării, în sfera identificării-agresiunii, nu e vorba de individ, ci de un *divid*, spun filosofii. Eul se definește prin forța centrifugală a subiectului și cea centripetală a individuației, aservit mereu acestei stabilități realizabile în instabilitate.



Personajele almodóvariene devin ceea ce sunt în raport cu ceilalți, cu societatea care îi acceptă sau îi reneagă, ele însă nu pot fi catalogate ego-uri decât în context social. Comportamentul lor, idealurile, aspirațiile și viziunile despre viață sunt reacții la normele sociale, la mentalitatea celorlalți. Ei aleg forme de viață diferite pentru a se diferenția, pentru a-și găsi identitatea subiectivă, această alteritate fiind zugrăvită prin limbaj și comportament. Almodóvar renunță la tradiția europeană care convertește oamenii istorici în subiecte (în sens kantian sau cartezian), lăsându-le libertatea de individualizare. În engleză cuvântul *subject* are două sensuri: în primul, individul este supus altcuiva prin conducere și dependență (*subject to*), spune Michel Foucault, în al doilea, un soi de conștiință sau cunoaștere de sine îl leagă de propria identitate. Almodóvar renunță, în fond, la primul sens al subiectului și, într-adevăr, personajele sale par să fie independente de norme sociale.

Programul propus mi se pare unul al *eliberării*; cum spunea Foucault, *astăzi scopul nu este acela de a descoperi cine suntem, ci de a respinge ceea ce suntem*<sup>1</sup> (Kellék, 2002, p. 169). Putem spune despre temele almodóvariene, împreună cu Žižek, că ele sunt cât se poate de clasice, într-un anumit sens: sunt capabile de reconciliere cu sinele lor antonimic, pot echilibra forțele antagonice din ei. Încalcă un singur criteriu dintre cele descrise de Slavoj Žižek cu privire la subiectul lui Foucault: personajele almodóvariene nu sunt capabile de a-și tempera totdeauna instinctele, de a domina virtuos căile obținerii fericirii și plăcerii. Spectatorul devine parcă, în acest program de eliberare, om care ascultă poeme de Rimbaud sau Reiner Maria Rilke. Să nu ne imaginăm că îndemnul ar fi să ne schimbăm viața astfel încât să devenim inverși notorii, drogați sau travestiți, schimbarea vizează mentalitatea. În altă ordine de idei, este vorba de a accepta că nu trebuie să fim tipare sociale. Mesajul acestor filme sună banal, dar este justificat în măsura în care astfel de caractere sunt prezentate mereu discriminativ, inclusiv astăzi, în mass-media globală.

Pe lângă mesajul toleranței, lumea *de mahala* pictată de Almodóvar se vrea și pamflet la adresa acestor caractere, rupte parcă dintr-un poem al lui Villon sau Baudelaire: inverși, drogați, hoți, infractori sau rebeli. Acest cult al mahalalei mi se pare cu sens educativ, înscris în dinamica interpersonală banalizată – fapt ce explică asemănarea filmelor lui cu telenovelele. Acest *bavardage*, *verbiage*, acest dialog slow, inautentic este, spunea Heidegger, chiar fenomenul. Filmele almodóvariene convertesc în *fenomene* banalitatea, dialogul inautentic, fără profunzime, pentru că vor să prezinte existențe marcate de aceste aspecte. Cu alte cuvinte, mesajul este profund etic și moral: nu este etic să ne raportăm în societate doar la elite (mentale, comportamentale, normative), ignorându-i, judecându-i pe cei care se abat de la

---

<sup>1</sup>*A cél manapság talán nem is az, hogy felfedezzük, mik vagyunk, hanem inkább az, hogy elutasítsuk azt, amik vagyunk.*, traducere în lb. maghiară din Egyed Péter, *A filozófia szabadság-programja és a szubjektivitás-kritika – a posztmodern után*, in. Kellék, în română traducerea îmi aparține.

regulă, și nu este moral să ne prefacem că suntem înțelegători cu ei dacă nu putem renunța la prejudecăți.

Freud a avut un rol definitor în reanalizarea concepțiilor despre subiectivitatea personalității. Tot așa, concepția lui Jacques Lacan și a lui Felix Guattari despre subiect este strâns legată de activitatea lor în domeniul psihologiei, de experiențele psihoterapeutice. Secolul XX. a reușit performanța de a uni cele două teritorii, până atunci diferite, filosofia și psihologia. Cinematografia s-a servit de psihologie ca de sursă de inspirație majoră, cineștii fiind influențați cu precădere de teoriile lacaniene.

Pentru Lacan, nu subiectul este baza fundamentală a proceselor cognitive, el este una dintre numeroasele funcții psihologice și nu e nativă. *Fiind în plin-centrul a ceea ce percepem ca noi înșine, funcția devine invizibilă și nepusă la îndoială, neinterogată*<sup>2</sup>, spune Daniel Dayan (Mast, Cohen, Braudy, 1992, p. 181). Lacan numește această funcție *imaginarul*, termenul trebuie înțeles literalmente, e vorba de domeniul imaginilor.

Pedro Almodóvar își construiește personajele pe schema prezentată mai înainte, caracterele sunt unitare în măsura în care se definesc pe ele într-o unitate, sunt ceea ce cred ele că sunt. Îi vedem așa cum se văd: rebeli, invertiți, în căutarea identității sau ratați. *La mala educación* oferă exemplul perfect pentru *the mirror stage* descris de Jacques Lacan. Faza de oglindă este un proces în care se constituie *imaginarul*. Se întâmplă la vârsta de șase-optsprezece luni, atunci când copilul nu posedă în totalitate corpul său, nu poate umbla, nu se descurcă singur și nu poate vorbi, diferitele segmente ale sistemului nervos nu sunt coordonate încă. Pe de o parte, acest copil nu poate controla decât părți izolate ale trupului său, pe de alta, el se bucură din momentul nașterii de o maturitate vizuală precoce. În stagiul de oglindă, el se identifică pe sine prin imaginea vizuală a mamei sau a persoanei care ține locul ei. Prin identificarea aceasta, prin analogie cu trupul mamei, își percepe propriul corp ca un întreg unitar. Noțiunea corpului unitar este fantezie înainte de a fi realitate, o imagine parvenită copilului din exterior. Prin funcția *imaginarului*, diferitele părți ale corpului sunt unite încât să constituie un corp și implicit pe cineva, un *sine*. Dayan explică această identitate ca *un efect, printre altele, al structurii în care imaginile se formează: imaginarul*<sup>3</sup> (Mast, Cohen, Braudy, 1992, p. 182). Teoria reușește desacralizarea subiectului, întrucât aici eul, subiectul, ego-ul nu sunt decât imagini, reflecții. Lacan atribuie dispariției *imaginarului* starea de schizofrenie, pentru că, în starea aceasta omul își pierde noțiunea ego-ului său, în general noțiunea persoanei, dar și facultățile identificării. Mai mult, schizofrenia înseamnă pierderea ideii de unitate a corpului și a stăpânirii limbajului. De aici, Lacan atrage atenția asupra faptului că limbajul, limba nu poate funcționa fără un

<sup>2</sup> *Being at the very center of what we perceive as our self, this function is invisible and unquestioned.*, traducerea îmi aparține.

<sup>3</sup> *...one effect, among others, of the structure through which images are formed: the imaginary.*, traducerea îmi aparține.

subiect, cu alte cuvinte limbajul nu funcționează în afara imaginarului. La acest aspect mă voi întoarce mai târziu, când voi discuta despre limbaj și comunicare.

În *La mala educación*, caracterele nu sunt decât ilustrații ale stagiului de oglindă. Filmul prezintă povestea a doi prieteni de școală, Enrique și Ignacio, care se întâlnesc după mulți ani, amândoi homosexuali. Enrique este producător de film, Ignacio a scris un scurt scenariu despre amintirile lor de școală. Apare aici motivul filmului în film, motiv întâlnit și în *Hable con ella*, la care mă voi întoarce și care este simbol al unui caracter *schizofrenic* al cinematografului. Enrique se hotărăște să ecranizeze povestea lui Ignacio, de aici însă narativa devine confuză, personajele joacă multiple roluri iar spectatorul nu mai știe, după un timp, ce aparține realității și ce este ficțiunea lui Ignacio. Cartea lui relatează cum Ignacio a fost abuzat sexual de părintele Manolo la școala catolică pe care o frecventau și cum preotul, gelos fiind pe legătura celor doi amici, l-a exmatriculat pe Enrique, cum cei doi copii se masturbau la film împreună etc. Pe lângă condamnarea acidă a abuzurilor din Biserica Catolică, filmul prezintă personaje cu multiple identități, în ipostaze schizofrenice. Ignacio a devenit între timp și Angel, un travestit, dar și Zahara, sora lui, care-l amenință pe părintele Manolo, cunoscând abuzul lui asupra lui Ignacio. Zahara pare să fie personaj din scenariul lui Angel-Ignacio, ucisă de un subaltern al lui Manolo, pentru că l-a șantajat pe acesta. Angel este cealaltă identitate, una feminină iar cei doi foști prieteni trăiesc aventura lor neconsumată în copilărie.

Finalul este unul exploziv-surprinzător, la filmări apare părintele Manolo, retras din cler, care spune o altă versiune a faptelor: Ignacio nu este, de fapt, Ignacio, ci fratele acestuia, împreună cu care Manolo l-a ucis pe adevăratul Ignacio pentru că era dependent de droguri și nu putea fi salvat. Manolo mărturisește că, detestând unde a ajuns Ignacio, drogat notoriu, s-a îndrăgostit de fratele acestuia, cu care a trăit marea aventură sexuală a vieții lui.

Întrebarea este cine suferă, de fapt, de schizofrenie? Este Ignacio, fratele – obsedat de a lua locul lui sau Manolo, poate toți sau nici unul? Aceste personaje par a fi pierdut noțiunea identității lor, nu mai știu cine sunt și își caută alte identități. Se închipuie în tot felul de ipostaze, joacă rol multiplu. Poate fi vorba aici de două aspecte ale mesajului filmic. Într-o interpretare, putem spune că Almodóvar a vrut să prezinte stadii ale schizofreniei, faptul că în lipsa unui eu unitar, a unui imaginar care construiește un subiect unitar, o viziune *totală* despre sine, indivizii se divizează între mai multe *identități*.

În altă interpretare, se poate afirma că povestea din *Bad education* susține teoria lui Mead, conform căreia socializarea nu presupune să oferi aceeași imagine tuturor din jur, un individ poate avea *mai multe fețe*, în funcție de cât arată din sine în diferitele relații interpersonale. Provocarea venind de pe ecran, nu este aceea de a descifra cine este adevărat, cine doar ficțiune și care-i adevărata poveste, ci de a înțelege semnificațiile latente în ea, de a reprezenta, cu ajutorul imaginarului, o fotografie unitară a filmului, o imagine unitară care se arată în oglinda ecranului.

Cinematografia narativă, implicit filmele almodóvariene se prezintă ca o cinematografie subiectivă. Filme de ficțiune, operele lui Almodóvar propun imagini care sunt percepute ca punctul de vedere al unui sau altui caracter. Daniel Dayan spune că acele cazuri când imaginea nu reprezintă punctul de vedere al nimănui (fie personaj sau regizor) sunt excepționale în cinematografia narativă clasică (Mast, Cohen, Braudy, 1992, p. 187). Imaginea este reafirmată ca punct de vedere al cuiva (poate chiar al spectatorului), astfel că ea devine impersonală, obiectivă, spune Dayan, pe durata intervalurilor dintre acțiunea filmului – ca priviri ale actorilor. Structural, filmele trec constant de la forma personală la cea impersonală, cinematografia narativă dă impresia subiectivității în timp ce niciodată, sau aproape niciodată nu este strict așa. În altă ordine de idei, putem spune că discursul filmic se prezintă ca un *produs fără producător, un discurs fără origine. Se vorbește. Cine vorbește? Lucrurile vorbesc pentru ele și, desigur, spun adevărul*<sup>4</sup> (Mast, Cohen, Braudy, 1992, p. 191).

După interpretarea propusă de Jean-Louis Baudry orice film de ficțiune, așadar și filmele lui Almodóvar, prin regie, proiector, ecran, vin adițional să reproducă punerea în scenă a peșterii lui Platon, prototip al tuturor transcendențelor și model topologic al idealismului, reconstruind situația necesară pentru stadiul de oglindă. Locul oglinzii este luat aici de ecran, de scena filmului. Oglinda, suprafața care reflectă este limitată, circumscrisă, pentru că, după cum spune Baudry, *o oglindă infinită nu ar mai fi oglindă*<sup>5</sup> (Mast, Cohen, Braudy, 1992, p. 310). Natura paradoxală a oglinzii-ecran este că reflectă imagini, dar nu realitatea; doar o parte a lumii se arată în ea. În proiecția cinematografică se pot identifica condițiile esențiale fazei de oglindă: suspensia mobilității și predominanța funcțiilor vizuale (exact ca în cazul sugarului). Punctul acesta de vedere explică mult invocata *impresie a realității* oferită de cinema. *Realitatea* mimată de filmele almodóvariene este, înainte de toate, una a eului, a *sinelui*, dar imaginea reflectată nu e cea a corpului ca atare, ci a lumii date deja ca sens. În astfel de cazuri, se pot distinge două nivele de identificare, spune Baudry. Primul este atașat imaginii însăși, derivă din caracterul portretizat ca centru al identificării secundare, purtând o identitate care trebuie măsurată și restabilită în mod constant. Al doilea nivel permite apariția primului și îl constrânge la acțiune.

Aici este singurul moment al analizei unde concepția subiectului transcendental poate fi pusă în discuție cu privire la filmele lui Pedro Almodóvar, dar ea este legată de percepția rolului de regizor și al artei, nu de caracterele portretizate. Camera se convertește în subiectul transcendental care adoptă legile, constituie și rulează obiectele în *lume*. Am ajuns înapoi la peștera lui Platon, analogie pe care o putem înțelege mai bine acum. Întrucât ecranul ne prezintă

<sup>4</sup> *...a product without a producer, a discourse without an origin. It speaks. Who speaks? Things speak for themselves and, of course, they tell the truth.*, traducerea îmi aparține.

<sup>5</sup> *An infinite mirror would no longer be a mirror.*, traducerea îmi aparține.

frame-uri de realitate și ea se definește ca subiect absolut, imaginile oferite spectatorului nu sunt decât reprezentări imperfecte, incomplete, ale unei *idei*, constituiri-copii ale unei lumi perfecte, ideatice. Așa cum oglinda assemblează corpul fragmentat într-un soi de integritate imaginară a sinelui, eul transcendental unifică într-un sens unitar fragmentele discontinue ale fenomenului, ale experienței trăite. Nu este vorba doar de înlocuirea subiectului transcendental cu autorul, spectatorul însuși poate fi în această postură, dacă percepe sensul unitar al filmului și nu doar fragmente disociate de *realitate*.

În acest sens, nu doar filmele lui Almodóvar, ci orice film narativ este suport și instrument al ideologiei, „*subiectul*” *se constituie prin delimitarea iluzorie a unei locații centrale – fie aceasta una aparținând unui dumnezeu sau oricărui alt substitut*<sup>6</sup> (Mast, Cohen, Braudy, 1992, p. 311).

Relevant este faptul că, prin creația acestei fantasmaticizări a subiectului, filmele almodóvariene contribuie la menținerea idealismului, în ciuda faptului că își aleg personaje care nu au nimic idealist, care reflectă o lume defectă, infectă, care nu au nici iluzia și nici speranța idealismului în viața lor. Filmele lui apar ca un fel de aparat psihic al substituției, corespunzând modelului definit de ideologia dominantă, în acest caz cea psihologico-filosofică pusă în aplicare prima dată de Freud.

Să ne întoarcem puțin la conceptul de libertate, propus în legătură cu individul-subiect social-intim, format în procesul intersubiectiv al socializării. După toate astea, dacă filmele almodóvariene mai propun un program al libertății, acela este, cred, cel descris de Norberto Bobbio, filosof care vede în rescrierea tezelor lui Kant o inspirație eternă, în sensul că, dacă are evoluția vreun sens, acesta este extensia drepturilor umane. În această interpretare, libertatea rămâne, prin dificultățile pe care le ridică, segment programatic constitutiv al filosofiei. Bobbio spune că *e mult mai bună o libertate mereu amenințată, însă expansivă, decât una protejată, dar incapabilă de evoluție. Doar o libertate amenințată se poate reînnoi. Libertatea incapabilă de a se reînnoi, mai devreme sau mai târziu, va deveni nouă sclavie*<sup>7</sup> (Kellék, 2002, p. 177).

În special scenariile lui Almodóvar expediază mesajul extensiei drepturilor omului și a libertății ca evoluție, toleranța este o formă care mărește spațiul consacrat libertății. Într-o banală melodramă, cum ar fi *Tacones lejanos*, imaginea care se impune este a toleranței față de greșeli și obsesii: pentru că noi, tot atât de imperfecti ca personajele, nu avem voie să judecăm sau să detestăm lumea lor, oricât de mahala ni s-ar părea.

În discuția despre libertate, așa cum este ea scanată de Almodóvar, trebuie să amintesc o altă teorie filosofică, și anume concepția lui Isaiah Berlin. Într-un

<sup>6</sup> *It constitutes the „subject” by the illusory delimitation of a central location – whether this be that of a god or of any other substitute.*, traducerea îmi aparține.

<sup>7</sup> Sokkal jobb egy mindig veszélyeztetett, ámde expanzív szabadság, mint egy védett, azonban fejlődni képtelen szabadság. Csak egy veszélyeztetett szabadság képes megújulni. Egy megújulásra képtelen szabadság előbb vagy utóbb új rabszolgasággá változik., traducere în maghiară de Egyed Péter, în română traducerea îmi aparține.

semnificativ studiu despre libertate, *Two concepts of liberty*, Berlin spunea că libertatea dobândită prin naștere este totdeauna negativă; îi privește pe toți în egală măsură. Libertatea devine pozitivă atunci când omul se hotărăște *să facă ceva cu libertatea lui*, mai clar această libertate implică responsabilitatea; o libertate pozitivă este, cu alte cuvinte, *personală*. Personajele filmelor almodóvariene își folosesc întotdeauna libertatea pentru a se afirma în fața altora ca *diferiți*, pentru a-și găsi o identitate, iar acest aspect ține de sentimentul responsabilității: tot ce fac ei va fi afirmat ca atare, acești oameni nu-și reneagă acțiunile și nu par altceva decât pot să fie. În concluzie, ei sunt profilați de o libertate pozitivă (în sensul dat de Berlin), pentru că s-au folosit de libertatea negativă (factică) cu conștiința că pot fi trași la răspundere.

*La mala educación* ne răsfață cu precădere cu imagini sexuale, aproape pornografice: vedem copii masturbându-se, travestiți și homosexuali făcând amor, preot cu priviri obsedate – dezvoltând un soi de *voyeurism* față de micul Ignacio. Nici din *Todo sobre mi madre*, *Matador* sau *Tacones lejanos* nu lipsesc scenele erotice, cu personaje tot atât de bizare: travestiți, ucigași în serie, femei de bordel. Mesajul toleranței este vizibil legat și de biografia regizorului spaniol, invertit declarat care, pe vremea lui Franco, a avut de suferit de pe urma orientării lui sexuale. Amintirea acestor persecuții l-a împins, probabil, la portretizarea unor caractere cum Angel-Ignacio din *Bad education* sau Agrado din *All about my mother*, scenele erotice având rolul de a consolida libertatea la care au dreptul, indiferent de orientarea lor sexuală.

Almodóvar este unul dintre principalii militanți în lupta, prin artă, pentru recunoașterea homosexualității, a travestiților, bisexualilor. Tehnica utilizată șochează, întrucât alege condensarea reductivă a textului prin intermediul imaginilor – reprezentări complete ale actelor sexuale, cu care mare parte a publicului nu e familiarizat sau nici nu se vrea a fi.

Discuția despre ideile filosofice ale lui Almodóvar ne duce la aspectele comunicării în aceste filme și mă constrânge să pun pe talerele balanței, pe de o parte, spațiul comunicațional dintre personajele filmelor lui Almodóvar, pe de alta, acțiunea comunicațională dintre autor-film și spectator. În primul caz, filmul *Hable con ella* este emblematic, astfel încât mă voi referi doar la acesta, pentru a demonstra după ce tipare funcționează comunicarea în scenariile almodóvariene.

*Hable con ella*, după cum arată și titlul, este un film prin excelență despre comunicare; procesul comunicațional devine temă centrală tocmai pentru a transmite concepția autorului despre acest aspect. După cum încă Aristotel definea, în *Politica*, omul, ființa umană, acesta este, prin fire, ființă socială, incapabilă de a trăi în afara societății. Societatea are însă alt aspect implicit, comunicarea, proprie numai omului, ca derivat al stării sociale. Am arătat faptul că, la Almodóvar, personajele sunt construite după modelul comunitarist al percepției omului, acest model corespunde viziunii aristoteliene, datorită simplului fapt că la conceperea lui Aristotel a servit ca inspirație. Pornind de la definiția individului-subiect, se realizează și schema comunicării în filmele almodóvariene.

Trebuie să reamintesc ceea ce am afirmat anterior, și anume teza lacaniană că limbajul nu poate funcționa fără un *subiect*, mai clar în afara imaginarului. Comunicarea vine, în aceste filme, să susțină imaginea personajelor-subiecte, să sublinieze alteritatea acestora față de alte personaje sau față de noi, spectatorii. Totdeauna dialogurile dintre protagoniști susțin ceea ce imaginile au prezentat deja, nu limbajul verbal are rolul definitiv, rolul lui e doar unul secundar. Limbajul culorilor, al caracterelor, al acțiunilor, într-un cuvânt cel nonverbal predomină în scenariile almodóvariene.

Hannah Arendt vorbea despre însușirea de *diferit*, de *alt-fel* a alterității ca despre o caracteristică potrivită oricărei existențe, clasificată încă din Evul Mediu în rândul universalilor, întrucât se referă la pluralitate ca atare. Definițiile noastre de la începuturile logicii se întemeiază pe două aspecte: genul proxim și diferența specifică – adică orice definiție este o implicată negație, o *altfel* de părere, denumire. Percepem existența în caracterul ei plural, diferențiat; specific omului este că se diferențiază de ceilalți sau chiar se clasifică în fruntea altora și își exprimă aceste diferențe. Prin acest lucru, omul nu este simplă componentă a lumii, ci este el însuși în lume. Diferența de ceilalți înseamnă identitatea fiecăruia dintre noi. Limbajul și acțiunea sunt modurile de exprimare ale acestor diferențe. Oamenii nu numai că sunt diferiți (ca sex, vârstă, naționalitate etc.), ei se diferențiază *activ* prin limbaj și acțiunile lor.

Schema este cu atât mai potrivită pentru personajele almodóvariene, cu cât ele sunt identități extrem de diferite uneori de oamenii cu care suntem obișnuiți. Comunicarea se constituie aici ca explicație a identității lor, explicație care vizează atât actorii lumii imaginate de regizor, cât și spectatorul. *Hable con ella* este o poveste unde singurul mijloc care face posibilă *viața*, adică dragostea, supraviețuirea, coexistența cu sine, cu speranța pare să fie fenomenul comunicării.

Benigno, personajul principal, este un îngrijitor la spital, care are grijă de Alicia, o femeie în comă de patru ani. Benigno, îndrăgostit de Alicia încă de pe vremea când o spiona făcând balet în sala din fața camerei lui, se angajează la spital să o poată îngriji. Benigno pare un psihopat prin excelență: niciodată nu a avut o relație cu o femeie, se simte atras și de Marco, alt bărbat care stă lângă o femeie în comă, Lydia. Cei doi bărbați se împrietenesc în sanatoriu, comunicarea dintre ei rezumându-se la expresia diferențelor dintre cei doi. Benigno îi povestește lui Marco despre Alicia, despre cum discută cu ea și-i relatează tot ce se întâmplă, de cât de bine se înțeleg ei și despre intenția lui de a se căsători cu fata de îndată ce ea își revine. Marco îi combate punctul de vedere, *vorbești cu plantele*, spune el, *dar nu te căsătorești cu ele*. Lui Marco îi lipsește optimismul care-l entuziasmează pe Benigno. Singurul mod de a ține în viață iubirea lui Benigno este un neîncetat dialog-monolog cu Alicia. Bărbatul are convingerea că Alicia îl aude și reacționează în subconștient la cuvintele sale. Merge la cinematograful să vadă filme pentru a-i povesti femeii (mesajul latent este clar legat de rolul artei, mai exact de rolul cinematografului și teatrului – luând în considerare secvența de teatru-dans de la început), îi citește reviste, îi povestește despre vizitatori.

Benigno este ilustrarea perfectă a rolului comunicării așa cum a fost el descris, pe de o parte de Hans Georg Gadamer, pe de alta de Emmanuel Lévinas. Pot spune că dialogul lui cu femeia în comă este o constrângere lăuntrică, izvorâtă dintr-un imens sentiment de singurătate și nevoie de afecțiune. Gadamer spunea că înțelegerea nu constă doar în dimensiunea logică a vorbirii, ea este un proces nesfârșit și general, noi nu înțelegem doar unilateral, ci totdeauna re-înțelegem, regăsim sensuri pentru mesaj: *Limba este centrul în care se petrece înțelegerea cu celălalt, a partenerilor și acordul în privința lucrului* (Gadamer, 2001, p. 287). Benigno, din constrângerea interioară de a se înțelege pe sine, de a se defini ca eu, poartă acest dialog cu Alicia, partener *imaginar* capabil să genereze sensuri noi pentru el. Înțelegerea hermeneutică are, în cazul lui, extensie până la existență, prin monologul lui vrea să explice de fapt esența firii, a existenței lui. Or, Gadamer susținea și el că hermeneutica nu are voie să fie doar logică, ea trebuie să aibă o dimensiune filosofică, axată pe existență, să lase posibilitate unor interpretări ontologice.

Tot conform teoriei lui Gadamer, în cazul lui Benigno Almodóvar construiește comunicarea imaginară dintre Alicia și îngrijitor astfel încât acesta, primind mesaje imaginare de la Alicia, se pune în perspectiva din care Alicia și-ar spune părerea – pentru a face posibil *dialogul*: întrebare-răspuns. Actul comunicațional înseamnă, pentru personajul principal, experiența vieții, a lumii. Gadamer definea vorbirea ca experiență a lumii, nu doar ca percepere și înțelegere a istoriei sau artei. Orice ființă este speculativă și în măsura în care se face înțeleasă, ea se diferențiază de ea însăși, devine limbaj care pronunță un sens. Tot așa, limba nu se împlinește prin afirmații, doar prin dialog. Înțelegere înseamnă pentru Gadamer participarea la o tradiție, la un dialog; există doar întrebări și răspunsuri, adevăruri general valabile nu sunt. Benigno poartă eternul dialog pentru a găsi mereu sensuri noi, care generează, la rândul lor, alte întrebări. Cred că pot afirma pe drept că el este un maestru al artei vorbirii autentice pe care Gadamer a numit-o dialectică. Comunicarea lui este vorbire autentică în măsura în care nu e intențională sau intenționată, e întâmplare pur și simplu, dominată de subiectivitate. Benigno este dominat de această comunicare cu Alicia, ca într-un joc unde regulile sunt bine fixate și jocul atrage jucătorii. Analogia cu teoria lui Gadamer devine și mai justificată aici, pentru că filosoful interpreta vorbirea dinspre categoria fenomenologică a jocului: *Deși spunem că „ducem” un dialog, cu cât un dialog este mai efectiv, cu atât conducerea acestuia ține mai puțin de voința unuia sau altuia dintre partenerii de dialog. Astfel, dialogul propriu-zis nu este niciodată acel ceva pe care vrem să-l purtăm. Este mai corect, în general, să spunem că ne nimerim într-un dialog, dacă nu chiar că ne trezim implicați într-unul* (Gadamer, 2001, p. 287). În această descriere menționa că întreg comportamentul jucătorilor nu este expresie a subiectivității, pentru că jocul este cel care se joacă cu ei. La fel cum dinamica jocului permite diferite expresii, fără a încălca regulile, tot așa comunicarea, definită de aceeași dinamică ludică (întrebare-răspuns) permite schimbarea unor sensuri cu altele, fără a găsi adevărul absolut. Regula jocului este



că nu există adevăruri absolute, ci numai relative. Benigno, atras fără voia lui în acest joc (cum am mai spus, dintr-o constrângere interioară), găsește adevăruri valabile doar lui, pe care le etalează și altora, pentru dezbateri. Marco nu e de acord cu viziunea lui, dar asta nu înseamnă că Benigno își va schimba părerea; diferența de opinie dă naștere însă altor reflexii și întrebări; o astfel de înțelegere a adevărului este un concept creator al adevărului. În procesul comunicațional astfel perceput adevărul nu este meritul omului, este un fapt ce se petrece cu el, de aceea nici nu poate fi decât unul relativ. Benigno este în posesia unui adevăr, a unei iubiri, a unor planuri, a unei înțelegeri a vieții și iubirii. Ceilalți nu văd lucrurile în maniera lui, ei au alte adevăruri, tot atât de valabile.

Almodóvar urmărește, prin figura lui Benigno, ilustrarea faptului că nu există adevăruri universale, tocmai pentru că suntem diferiți și facem parte din diferite tradiții sociale și culturale, în funcție de context înțelegem și interpretăm altfel. Comunicarea stă la baza oricărei expresii personale a diferenței, dar și a adevărului. Rolul nemijlocit al vorbirii în întâmplarea adevărului o probează și faptul că Benigno, prin nesfârșitul dialog-monolog reușește s-o salveze pe Alicia din comă. Nu direct comunicarea acționează ca salvare, dar violul bărbatului se vrea tot un gest al comunicării sentimentelor și o ilustrare-povestire a filmului văzut la cinematograful (din nou motivul filmului în film, la acest aspect mă voi întoarce). Violul, în urma căruia Alicia va rămâne însărcinată și va da naștere unui copil – eveniment care o trezește din comă, ca gest comunicativ pare să vină tot dintr-o constrângere lăuntrică, cum spunea Emmanuel Lévinas, limbajul rezultă din nevoia unui discurs interior. Tot dialogul lui Benigno reprezintă, în faptă, nevoia discursului lăuntric, de aceea dialectica din film se rezumă la dialogul sufletului său cu sine; nu dialogul cu celălalt este important.

Și în *Todo sobre mi madre* acest monolog interior are funcție de cunoaștere, de împăcare cu sine: Manuela poartă conversație cu ea însăși, pentru a se regăsi, pentru a înțelege viața și întâmplările din jurul ei. Drumurile spre Barcelona și înapoi cu copilul Rosei sunt ocazii pentru lungi monologuri – ca niște ritualuri inițiatice la triburile primitive.

Mi se pare tentant, pornind de la modelul descris de Lévinas, conform căruia comunicarea vine din constrângerea expresiei diferite a feței celuilalt, să găsec o scuză pentru atitudinea lui Benigno (violul); adică să cred că fapta lui a fost doar replica la cerințele feței Aliciei. Iată, Lévinas spunea că *a renunța la psihagogia, la demagogia, la pedagogia pe care retorica le presupune înseamnă a-l aborda pe Celălalt din față, într-un discurs veritabil. (...) Această eliberare în raport cu orice obiectivitate constă, pentru ființă, în prezentarea sa în chip, expresia sa, limbajul său. Altul în calitate de altul este Celălalt. E nevoie de relația discursului pentru a-l „lăsa să fie”* (Lévinas, 1999, p. 53). Interpretarea ar fi însă prea depravată iar eu mi-am propus să rămân în limitele obiectivismului în analiza mea; Benigno este, în fond, un psihopat care nu și-a pierdut capacitatea imaginărilor, căruia oglinda lacaniană îi arată lumea pe care el o vrea.

În privința spațiului comunicațional dintre autor-operă și spectator, modelul lui Habermas este de folos aici. Orice artă se vrea totdeauna un lanț de discursuri care își propune să activeze partenerul de dialog, să-l dirijeze spre un răspuns în primul rând modificator, nu doar interpretativ. Acțiunea comunicațională descrisă de Habermas este, în cazul filmelor lui Pedro Almodóvar, reprezentată de discursul filmic, care are ca scop modificarea reacției de răspuns ulterioare interpretării spectatorului, pentru că filmul, ca orice artă, nu este un schimb de mesaje formale organizate în discurs, ci un *dialog* aparte cu fiecare spectator. Habermas definea dialogul ca un fenomen unde *participanții pot nu doar să-și preia perspectivele acțiunii în mod reciproc, ci pot schimba perspectivele participantului pe perspectivele observatorului, transformându-le unele în altele* (Habermas, 2000, p. 139). Nu contează dacă acest răspuns este conștient sau nu, direct sau indirect, că se manifestă ca acceptare sau iritare, disconfort sau conectare, important este existența răspunsului, altminteri nu putem vorbi de caracterul activ-comunicațional al filmului. În sensul acesta de generare a sensurilor, a adevărilor, dacă vreau să folosesc formula lui Gadamer, discursul filmelor lui Almodóvar este dialog între ecran – spectator care funcționează după regulile jocului, este o *povestire* care dă naștere noilor întrebări și schimbă vechile răspunsuri, satisface nevoia de înțelegere actuală a cinofilului. În cazul operelor de artă, cel care caută să înțeleagă opera este cel care întreabă și totodată cel care răspunde, așadar pot spune și că filmul este un dialog între spectator și sinele acestuia. Niciodată nu înțelegem o operă de artă pe deplin, astfel încât *să știm* și atât, iată de ce persistă acest dialog cu noi înșine.

Tehnicile menite să producă această acțiune comunicațională sunt bine-definite la regizorul spaniol: ordonarea relațiilor dintre personaje încadrându-le în tipologii opuse clișeului cultural definit, tratamentul prin muzică nostalgic-melancolică, sexualizarea scenariilor, un soi de metatext reprezentat de culori și decorurile împoțonate sau mizerabile. Muzicalizarea e o temporară recuperare a lirismului și nu funcționează ca efect de suprafață; ea vine, cel puțin ca contingentă, să salveze lumea spectatorului, după tratamente de șoc aplicate agresiv și insolent (prin caractere, culori, narativă). Muzicalizarea nu restructurează textul filmic, ba chiar îl susține; dacă vorbim de reducere, puterea imaginilor se vrea primară rolului textului.

Mutarea accentelor se realizează de la un film la altul, semnificațiile se schimbă, însă tehnicile comunicaționale rămân. Muzica este deseori în raport de tensiune ironică cu narativa prezentată, decorurile, costumele sunt kitschoase. Unii acuză amestecul de grotesc și lirism în filmele almodóvariene, alții apelul la melodramă, chiar o vulgaritate deșănțată.

Nu poți acuza însă fără a ști cui se adresează aceste discursuri filmice, inedite în orice caz. În discuția despre spațiul comunicațional dintre produs și spectator, mă simt obligată să vorbesc puțin despre publicul vizat. Filmele almodóvariene promovează cultura kitsch, o cultură de masă, curățită de patrimoniul marii arte, sterilizată de elementele elitiste ale culturii. Prin urmare, publicul țintă se caracterizează

prin disponibilitate perceptivă și reflexivă, care se clădește pe această sferă a câmpului cultural, un câmp cultural care cuprinde elemente considerate minore până nu demult: melodrama ieftină, amalgamul de grotesc, ironie, poezie și dramatism. Acest public nu este însă cel al telenovelelor sau al filmelor de acțiune hollywoodiene, ci unul mai rafinat, venind tot dintr-o tradiție elitistă. Dialogul ecran-spectator este unul deosebit de activ, dar și ironic, generator de reacții ofensive tocmai mulțumită dozării de ironie și a tensiunilor dintre scenarii și felurile tehnici regizorale.

Am spus că voi reveni asupra motivului *film în film*, pe care l-am menționat anterior. Acest motiv l-am identificat în *Hable con ella* și *La mala educación* și mi se pare cu un rost bine definit. În primul rând, cred că, printr-o infinită extensie, ajungi să înțelegi că nu ești altceva decât un actor în cine știe ce film, așadar ai posibilitatea de a *modifica* acțiunea, de a-ți lăsa amprenta pe *joc*. Almodóvar însuși a declarat într-un interviu că una dintre marile tentații regizorale a fost să facă filme despre capacitatea diferitelor persoane de a juca teatru, de a fi *histrionii* cotidianului.

În al doilea rând, după cum am menționat, cred că acest motiv al filmului în film este simbolul unui caracter *schizofrenic* al filmelor almodóvariene. Afirmăția este abruptă, dar, întrucât publicul filmelor lui este cel descris mai sus, familiarizat cu kitsch-ul și valorile culturale nontradiționale, nu știu în ce măsură mesajul filmic reușește să treacă de scenarii și imagini, să fie înțeles din perspectiva regiei *de artă*.

Mi se pare un fenomen schizofrenic să încerci sensibilizarea spectatorului prin aceleași metode prin care el a fost odată desensibilizat. Or, Almodóvar, am mai spus acest lucru, prin discursul său, ține publicul la limita dintre identificare și indiferență; întrebarea rămâne cum poate funcționa această limită ca sensibilizator la public? Trebuie să precizez ce înțeleg aici prin sensibilizare: este vorba de acea forță a filmului care face spectatorii să-l iubească pe Almodóvar ca regizor. Să fie vorba de regia pretențioasă, care dezvoltă atâtea tensiuni pe diferitele planuri ale filmului?

Aspectul de schizofrenie al filmelor lui Almodóvar derivă tocmai din incompatibilitățile despre care am vorbit: două concepții opuse despre subiect, valorile kitsch versus film de artă. Întrebarea pe care o pun este: dintre toate acestea, care este sensul? Și nu pot răspunde decât că sensul se relevă în funcție de spectator, căruia Almodóvar pare să-i lase libertatea de a restaura peștera lui Platon.

## BIBLIOGRAFIE

- Aristotel**, *Politica*, traducere de El. Bezdechi, coperta de Ion Năstase, Oradea, Antet, 2000.  
**Gadamer, Hans-Georg**, *Adevăr și metodă*, traducere de Gabriel Kohn, Călin Petcana, Gabriel Cerel, Larisa Dumitru, copertă de Gheorghe Popescu, București, Teora, 2001.

- Habermas, Jürgen**, *Conștiință morală și acțiune comunicativă*, traducere de Gilbert Lepădatu, coperta de Stelian Stanciu, București, All Educațional, 2000.
- Heidegger, Martin**, *Lét és idő*, Budapesta, Osiris, 2001.
- Kant, Immanuel**, *Critica rațiunii pure*, traducere de Nicolae Bagdasar și Elena Moisuc, București, Iri, colecția Cogito, 1994.
- Lagny, Michèle**, *De l'histoire du cinema. Méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 1992.
- Leutrat, Jean Louis**, *Cinematograful de-a lungul vremii: o istorie*, traducere de Cornel Matei, București, All Educațional, 1995.
- Lévinas, Emmanuel**, *Totalitate și Infinit. Eseu despre exterioritate*, traducere de Marius Lazurca, prefață de Virgil Ciomoș, Iași, Polirom, 1999.
- A kortárs filmelmélet útjai*, antologie realizată de Kovács András Bálint, Budapesta, Új Palatinus Könyvesház, 2004.
- Film theory and criticism. Introductory readings*, antologie realizată de Gerard Mast, Marshall Cohen, Leo Braudy, ediția a 4-a., Oxford, New York, Oxford University Press, 1992.
- Gaze and voice as love objects*, antologie realizată de Slavoj Žižek și Renata Salecl, Durham și London, Duke University Press, 1996.
- Politikai doktrínák*, antologie realizată de Demeter M. Attila, Oradea, Partium, 2004.
- Egyed Péter**, *A filozófia szabadság-programja és a szubjektivitás-kritika – a posztmodern után*, în revista Kellék, nr. 22., Pro Philosophia Alapítvány, Cluj-Napoca, 2002.
- Gadamer, Hans-Georg**, *A husserli fenomenológia aktualitásáról*, traducere de Deczki Sarolta, în revista Kellék, nr. 22., Pro Philosophia Alapítvány, Cluj-Napoca, 2002.

## ROMANIA – FILM PENTRU BANI SAU BANI PENTRU FILM?

ALINA PAHONCIA

**ABSTRACT.** Alina Pahoncia has an MA in journalism at the Babeș Bolyai University of Cluj and followed several training programs in communication and photojournalism in France. In this study, she elaborates a large and complex analysis of the cinema industries, audiences and media response to film production in Romania, using sociological instruments and also critical and cultural perspectives. The goal of this paper is to prove the necessity of a deep change in the cultural policies concerning film making and distribution in Romania.

*Încă este foarte greu să faci film în România.*  
(Cristi Puiu, regizor)

**ARGUMENT:** La mai puțin de un an de la apariția cinematografului, în Bucureștii anilor 1896, avea loc prima proiecție de film din România. Operatorul francez Paul Ménu proiecta la sediul ziarului de limbă franceză *L'Indépendance Roumaine*, pe suport Lumière, imagini filmate în București și Galați. Deși se părea că fenomenul cinematografic autohton se năștea sub o zodie bună, de atunci și până astăzi filmul românesc își așteaptă încă perioada de glorie.

După ce, în anii trecuți, industria cinematografică din România a traversat o epocă de declin (în 1999 și în 2000 nu s-a produs nici un film de lung-metraj), în prezent se poate spune că asistăm la un „boom” în materie de producție de film românesc. Lucrurile se mișcă greu, dar regizorii români par să fie din ce în ce mai optimiști în ceea ce privește viitorul lor artistic.

### IPOTEZELE CERCETĂRII

- Producția de film din România este anihilată de succesele de box-office hollywood-iene.
- Filmul românesc pare să se redreseze pe partea de producție cinematografică, însă este în continuare foarte puțin vizibil la nivel de vizionări, încasări și festivaluri internaționale de film.
- Finanțarea producției cinematografice autohtone preponderent din surse publice va menține filmul românesc într-o stare de „amorțeală” și „mediocritate”.

### DESIGNUL DE CERCETARE ȘI METODOLOGIE

METODA de cercetare aleasă a fost interviul individual semistrukturat, o formă de cercetare calitativă care a presupus interviuarea a șase regizori de film

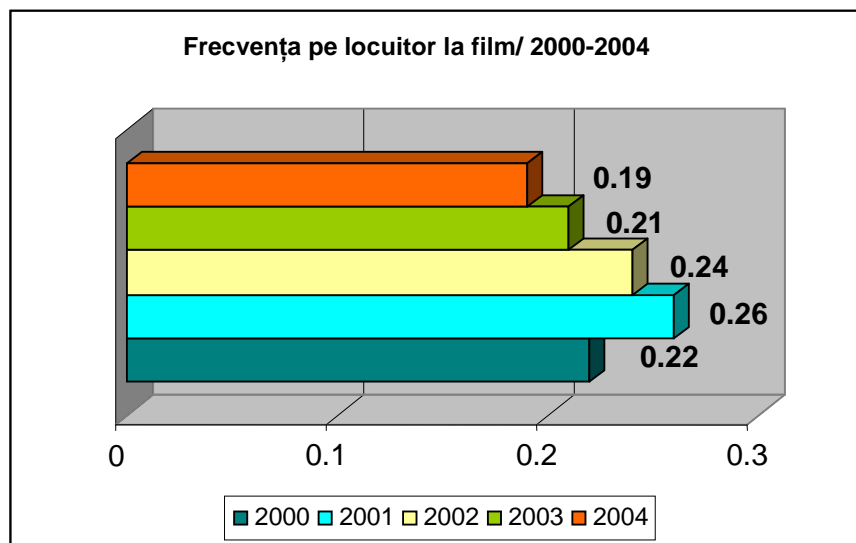
români (Cristian Mungiu, Florin Iepan, Dumitru Budrală, Florin Piersic Jr., Napoleon Helmiș, Tudor Giurgiu). Metoda a apărut a fi viabilă și destul de puțin costisitoare, întrucât regizorii se aflau la Cluj-Napoca cu ocazia Festivalului Internațional de Film Transilvania, ediția 2005. De asemenea, interviul semistrukturat cu regizori români a apărut a fi și o metodă de cercetare foarte relevantă pentru studiul de față, întrucât cei șase „subiecți” sunt foarte bine anorați în cinematografia românească, oferind o perspectivă intrinsecă a fenomenului.

### 1. Români și cinematograful – scurtă justificare teoretică

ROMÂNII nu sunt tocmai ceea ce am putea numi niște „cinefili împătimiți”. Astfel, intrările în sălile de cinematograf sunt pe o pantă descendentă în ultimii zece ani. Dacă în 1995, în România se înregistrau 16,6 milioane de spectatori în sălile de cinema, până în 2004, numărul acestora a scăzut drastic, ajungând la 4 milioane (vezi *grafic 2*). Cu toate acestea, se pare că stăm mai bine decât Croația, ultima în clasamentul țărilor din Centrul și Estul Europei, unde se înregistrează sub un milion de intrări în sălile de cinematograf pe an, dar mult mai prost decât Polonia, prima clasată, cu 33,4 milioane de spectatori în 2004.

Grafic 2

Frecvența pe cap de locuitor în cinematografe în România  
în perioada 2000-2004



Producția autohtonă de filme, în schimb, este în creștere comparativ cu anii trecuți. Cu 11 lung-metraje realizate în 2004, România se clasează la mijlocul plutonului țărilor central și est-europene, între Ungaria și Cehia, care dețin poziția de lider, cu 21 de producții, și Croația, care încheie clasamentul cu o singură producție în 2004.

„Cantitativ stăm bine. După 15 ani de stagnare, industria de film din România pare să se așeze pe un făgaș de normalitate, din acest punct de vedere. Calitativ, însă, lucrurile nu stau chiar atât de bine. Se pare că mulți nu au înțeles cum poate fi dată valoare culturală unui produs cinematografic. Rezultatele sunt evidente în producții lipsite de greutate artistică iar consecințele se văd la nivel de încasări”, spune Napoleon Helmis, regizor.

## **2. Fără bani, fără staruri, fără spectatori**

CARE sunt principalele cauze ale scăderii continue a numărului de spectatori în sălile de cinematograf? Cum poate un film românesc să atragă pentru a doua sau chiar a treia vizionare? Oamenii de film din România consideră că există multiple carențe care conduc la diminuarea interesului spectatorilor.

Problemele în materie de marketing și de distribuție sunt primele invocate. „În momentul de față, pare să ne preocupe mai mult câte filme facem pe an decât ce facem pe urmă cu ele”, spune regizorul Cristian Mungiu. Marile case de producție și de distribuție activează în Capitală. Aici se dă bătălia cea mare în materie de producție cinematografică. „Descentralizarea spre provincie ar fi o soluție. Pentru că lupta se dă pe bani și cu cât există mai multe variante cresc șansele filmului românesc”, este de părere regizorul Florin Iepan. Promovarea filmului românesc a pierdut teren în fața marilor succese occidentale de box-office. Un exemplu fericit este cel al ultimului film al regizorului Cristi Puiu. Proaspăt câștigător la Cannes, la secțiunea „Un certain regard”, *Moartea Domnului Lăzărescu* a fost vândut la doar jumătate de oră după gala de premiere firmei de distribuție «Tarton Films», care activează pe piața din SUA și din Marea Britanie.

Pe de altă parte, un film care nu atrage un număr suficient de spectatori în sălile de cinematograf este din start o investiție pierdută. Gestionarea resurselor financiare rămâne un aspect extrem de important, câtă vreme marea majoritate a producțiilor cinematografice se realizează cu sprijinul financiar al Centrului Național al Cinematografiei, care dispune de fonduri special alocate de la bugetul de stat. „Esențial pentru industria cinematografică din România este să se ajungă la momentul în care se poate asigura o finanțare privată suplimentară celei primite de la Centrul Național al Cinematografiei”, adaugă Napoleon Helmis.

O scurtă trecere în revistă a celor mai bine primite filme în România în 2004 clasează pe primele zece locuri filme produse la Hollywood (vezi tabelul 3).

**Tabel 3**

**Topul primelor 10 filme străine la nivel de număr de spectatori în România în 2004**

NR.	Titlul filmului	Spectatori	Premieră
1.	TROIA	249.949	<b>14.05.2004</b>
2.	PATIMILE LUI HRISTOS	216.998	<b>16.04.2004</b>
3.	STĂPÂNUL INELELOR – ÎNTOARCEREA REGELUI	214.870	<b>02.01.2004</b>
4.	ULTIMUL SAMURAI	121.525	<b>06.02.2004</b>
5.	HARRY POTTER ȘI PRIZONIERII DIN AZKABAN	120.056	<b>18.06.2004</b>
6.	OMUL PĂIANJEN	102.681	<b>09.07.2004</b>
7.	UNDE VEI FI POIMÂINE ( <i>The day after tomorrow</i> )	97.785	<b>28.05.2004</b>
8.	VAN HELSING	82.695	<b>07.05.2004</b>
9.	REGELE ARTHUR	66.313	<b>17.09.2004</b>
10.	SCARRY MOVIE 3	<b>65.902</b>	<b>05.03.2004</b>

**Tabel 4**

**Topul primelor 10 filme românești realizate în perioada 2000-2004**

NR.	Titlul filmului	Regia	Spectatori	Anul premierei
1.	GARCEA ȘI OLTENII	Sam Irvin	189.830	2002
2.	FILANTROPICA	Nae Caranfil	113.302	2002
3.	FURIA	Radu Munteanu (debut)	61.356	2002
4.	OCCIDENT	Cristian Mungiu (debut)	53.204	2002
5.	ORIENT EXPRESS	Sergiu Nicolaescu	50.908	2004
6.	VLAD NEMURITORUL	Adrian Popovici (debut)	24.499	2002
7.	SEXY HAREM ADA KALEH	Mircea Mureșan	14.515	2001
8.	TURNUL DIN PISA	Șerban Marinescu	12.222	2002
9.	ITALIENCELE	Napoleon Helmiș	9.717	2004
10.	MILIONARI DE WEEK-END	Cătălin Saizescu	9.250	2004



Un alt aspect care nu trebuie neglijat este faptul că filmul românesc postdecembrist nu mai are staruri. Există foarte puțini actori descoperiți după 89 care să fi ajuns la notorietatea pe care o aveau odinioară Amza Pelea, Stela Popescu, Alexandru Arșinel și care reușeau să umple sălile de cinematograf când apăreau pe afiș. Acum, sunt puțini actorii care „vând”. Relația dintre actor și regizor este firul-roșu al unui film. Produsul final este rezultatul mai mult sau mai puțin fericit al acestei colaborări. „Există o mare problemă în fenomenul cinematografic românesc. Foarte puțini regizori știu să lucreze cu actorul. E o enormă lipsă de comunicare și asta se vede pe ecrane”, spune actorul Ioan Fiscuteanu.

În acest moment, șansa cinematografului românesc pare să stea sub semnul realizărilor tinerilor regizori. „Ei sunt rapizi și se adaptează foarte bine la nou. Singura lor provocare este să găsească echilibrul între partea cultural-estetică și cea comercială”, este de părere Napoleon Helmis. „Trebuie să aibă loc un schimb între generații. E nevoie de sânge proaspăt în cinematografia română. Este vorba despre un sistem de valori creative care nu mai reprezintă prezentul și care trebuie schimbate”, adaugă regizorul Florin Iepan.

### 3. Filmul din două unghiuri diferite

PARE să existe o unanimitate de opinii într-o singură privință: e bine că s-a relansat producția de film în România. Cei mai mulți „lupi tineri” nu văd în cantitate soluția pentru a scoate din „amorțeală” filmul românesc. Chiar dacă, de la cinci lung-metraje produse în 1995 până la 11 în 2004, trendul ascendent este vizibil, e nevoie de mult mai mult (vezi *grafic 3*). Creșterea se observă în comparație cu anii trecuți, dar, dacă avem în vedere că cinematograful francez scoate pe piață peste 150 de lung-metraje anual, situația nu mai pare atât de fericită.

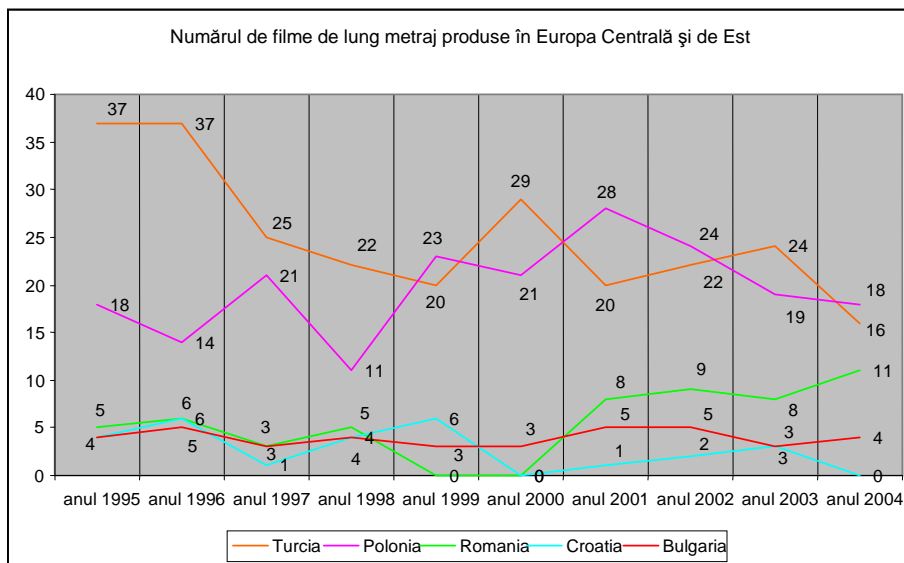
Cu toate acestea, după cum spuneam și anterior, se pare că stăm mai bine decât Croația la nivelul numărului de spectatori, ultima în clasamentul țărilor din Centrul și Estul Europei, unde se înregistrează sub un milion de intrări în sălile de cinematograf pe an, dar mult mai prost decât Polonia, prima clasată, cu 33,4 milioane de spectatori în 2004.

„Nu cred că, vreodată, numărul de filme produse va redresa intrările în cinematografele românești. E mai bine să ai două filme bune pe an decât 12 filme mediocre sau chiar proaste”, este de părere regizorul Cristian Mungiu.

„E greu de făcut o apreciere generală a situației în care ne aflăm acum, deoarece filmele care se fac în România sunt atât de diferite. Ceea ce pot spune este că mi se pare grozav că ne-am întors, după un an de absență, la Cannes. Partea proastă e că filmul românesc premiat la unul dintre cele mai importante festivaluri de film din lume a fost, într-o primă fază, respins de Centrul Național al Cinematografiei”, spune Cristian Mungiu.

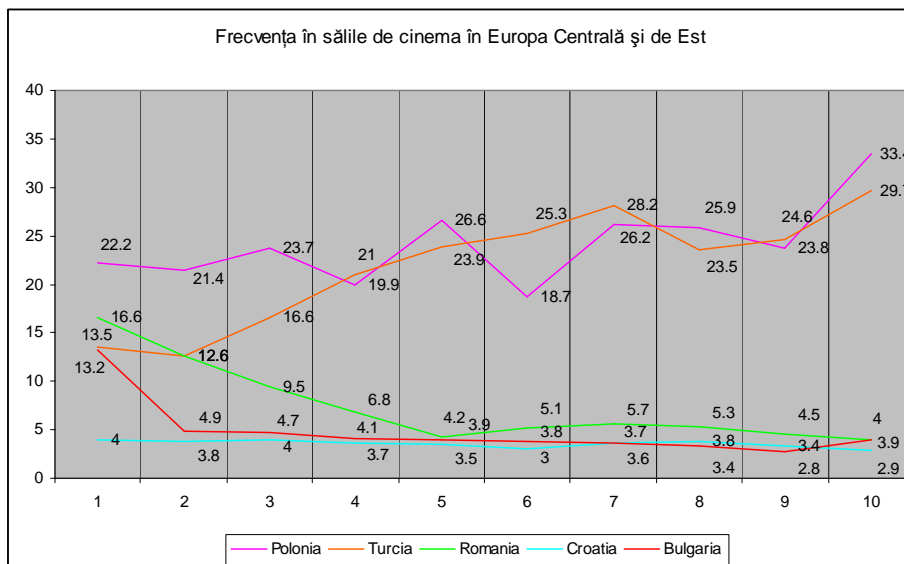
Grafic 3

Numărul de lung-metraje produse în Europa Centrală și de Est



Grafic 4

Frecvența în sălile de cinematograf în Europa Centrală și de Est



#### 4. Dilema filmului românesc: public sau privat

Ca în orice domeniu, și în industria cinematografică există proiecte perdante. Există doi judecători supremi ai filmului: critica și publicul, în condițiile în care calitatea unui film se reflectă în numărul de premii primite și în nivelul încasărilor.

Industria cinematografică are de ales între banii publici și sistemul privat de finanțare iar aici părerile sunt la fel de împărțite. Unii susțin că sistemul autohton de finanțare încă nu și-a articulat suficient pârghiile pentru a funcționa coerent fără un sprijin de la bugetul de stat. Alții cred că industria de film din România se mișcă înspre zona privată. De exemplu, pentru «Italienele» lui Helmis, Centrul Național al Cinematografiei a oferit o finanțare de 8 miliarde de lei iar restul banilor au venit de la sponsori. „Ca debutant, eu am fost cel care a organizat castingul. Am lucrat cu actori din generația mea, actori tineri, în general. Mulți dintre ei îmi sunt prieteni”, spune Napoleon Helmis.

Regizorul Florin Iepan a realizat peste 40 de documentare, toate finanțate din surse private. Ultimul său film „Născuți la comandă. Decreței” este unul dintre filmele-șoc care a tulburat recent publicul român, prin prezentarea experimentului social realizat ca urmare a decretului 770 din 1966, care interzicea avorturile. „În 2002, am aplicat la Discovery Campus. Proiectul a fost selectat și, timp de un an, sub îndrumarea a doi tutori de la Granada Television și HBO USA, am lucrat pe partea de cercetare, stil filmic, trailere etc. La sfârșitul anului reușisem să strângem și o parte din finanțare. Atunci estimasem un buget optim de 280.000 de euro. Filmul este o coproducție româno-germano-belgiană și, datorită acestui fapt, ne-a fost mai ușor să găsim bani. Aceasta este o regulă nescrisă: în cazul co-producțiilor costurile sunt mai mari. Dar cresc și șansele de a găsi finanțatori”, explică regizorul timișorean.

*Moartea Domnului Lăzărescu*, regizat de Cristi Puiu a fost respins într-o primă fază de Centrul Național al Cinematografiei, finanțarea fiind aprobată abia în urma unei contestații. Același soartă a avut-o și documentarul *Născuți la comandă. Decreței*, în regia lui Florin Iepan. „Statul nu trebuie să finanțeze integral un film. Producătorul este cel care trebuie să găsească o piață de «desfacere» pentru producția cinematografică. Festivalurile nu sunt singura variantă. Vânzarea de bilete în cinematografe, precum și transpunerea pe DVD-uri și casete video sunt variante viabile și profitabile”, spune Florin Iepan. Un documentar realizat cu buget minim a fost *Blestemul ariciului* al lui Dumitru Budrală. „E practic imposibil de calculat cât a costat. După doi ani de cercetare au urmat încă trei ani de filmare. Nu am primit nici un fel de finanțare din România. Puținii bani pe care i-am avut au venit prin intermediul unor fundații din SUA și Olanda”, explică Dumitru Budrală, regizor și director al Festivalului de Film Documentar Astra Film Festival.

Există și păreri radicale în acest sens: „Consider că ideea cea mai avantajoasă și mai profitabilă ar fi migrarea totală înspre sursele de finanțare private. Producătorul este cel care trebuie să se ocupe de găsirea surselor financiare necesare realizării unui film. Atâta timp cât vii cu o idee și cu un scenariu bun, se găsesc bani”, este de părere Florin Piersic Jr. „Filmul românesc a plecat din comuna primitivă.

Suntem ca o navă derutată, care abia a dat drumul la motoare. Dacă CNC-ul și Ministerul Culturii vor opri finanțarea proiectelor acum, când lucrurile încep să se așeze, ne vom întoarce de unde am plecat acum 15 ani”, Napoleon Helmis.

### **5. Ficțiunea ca mașină de lux**

MARELE perdant în producția cinematografică de dinainte și de după 89 a fost documentarul. Până în 89, tributar ideologiei comuniste, documentarul românesc a subzistat într-o formulă trunchiată, neveridică și instrumentalizată politic, iar în perioada postdecembristă, a rămas uitat într-un con de umbră.

Dincolo de valențele culturale, educative și informaționale, documentarul poate fi motorul unei afaceri profitabile. Documentarul ajunge la un public foarte larg iar, prin vânzarea către televiziuni, pe termen scurt și mediu, profitabilitatea filmului documentar este mai vizibilă pentru producător decât în cazul lungmetrajului de ficțiune. „Ficțiunea este o mașină de lux, pentru care se găsesc foarte greu piese de schimb. Trăim într-o țară nu foarte bogată, care nu-și permite luxul industriilor cinematografice occidentale. Documentarul este «motocicleta» care ne-ar putea scoate din impas”, spune Florin Iepan.

Una dintre cele mai mari probleme cu care se confruntă regizorii de film documentar este „marginalizarea” acestuia în actuala lege a cinematografiei. “În acest moment, asistăm la revirimentul documentarului în toată lumea. Doar la noi, nu există buget separat și nici o comisie specializată pentru acordarea de finanțare pentru filmele documentare. Și, din păcate, nu există nici un curent în favoarea filmului documentar. Dacă noua lege nu va stipula foarte clar care este locul documentarului, acesta va face mereu figurație în peisajul cinematic”, adaugă Florin Iepan.

Deși nu este atât de costisitor ca filmul de ficțiune, pentru că este lipsit de efecte speciale sau de actori celebri, documentarul poate dura ani întregi pentru că se construiește cu mult timp înainte să înceapă filmările propriu-zise, mai ales pe partea de cercetare. „Filmul documentar se «achită» într-o manieră mult mai onorabilă de condițiile cerute de CNC producțiilor cinematografice românești, cum ar fi «afirmarea identității culturale naționale și a minorităților naționale din România prin promovarea filmelor cinematografice în circuitul mondial de valori», mai spune Florin Iepan. „Cred că cea mai mare problemă cu care ne confruntăm acum este finanțarea documentarului independent”, adaugă și Dumitru Budrală.

### **6. De râsul Hollywood-ului**

DINCOLO de registrul simbolic și discursul complet diferit pe care le afișează cele două culturi cinematografice, diferențele relevante apar la nivel de bugete. Dacă americanii cheltuiesc sute de milioane de dolari în producții costisitoare, europenii par să fie mai «rezervați» cu banii.

Filmele românești se realizează cu bugete ce pot părea de domeniul hilarului pentru producătorii occidentali. „La Cannes am discutat cu mai mulți producători din Vest. Când le-am spus că bugetul la *Moartea Domnului Lăzărescu* a fost de aproximativ 350.000 de euro, au crezut că glumim grosolan. Pur și simplu

nu ne-au crezut”, spune Alexandru Munteanu, producătorul filmului care a câștigat premiul „Un certain regard” la Cannes în 2005. *Moartea Domnului Lăzărescu* face parte dintr-o serie de șase lung-metraje pe care regizorul Cristi Puiu intenționează să le realizeze și pentru care a prevăzut un buget de aproximativ 2 milioane de euro. „Am hotărât să începem cu *Moartea Domnului Lăzărescu*, deoarece era cel mai greu de realizat în ceea ce privește producția. Am petrecut 39 de nopți filmând în mai multe spitale. Filmul a fost făcut în timp-record. Preproducția a început la 1 octombrie, filmările s-au desfășurat între 6 noiembrie și 21 decembrie. Montajul a durat o lună iar mixajul de sunet s-a încheiat pe 15 aprilie”, spune Cristi Puiu.

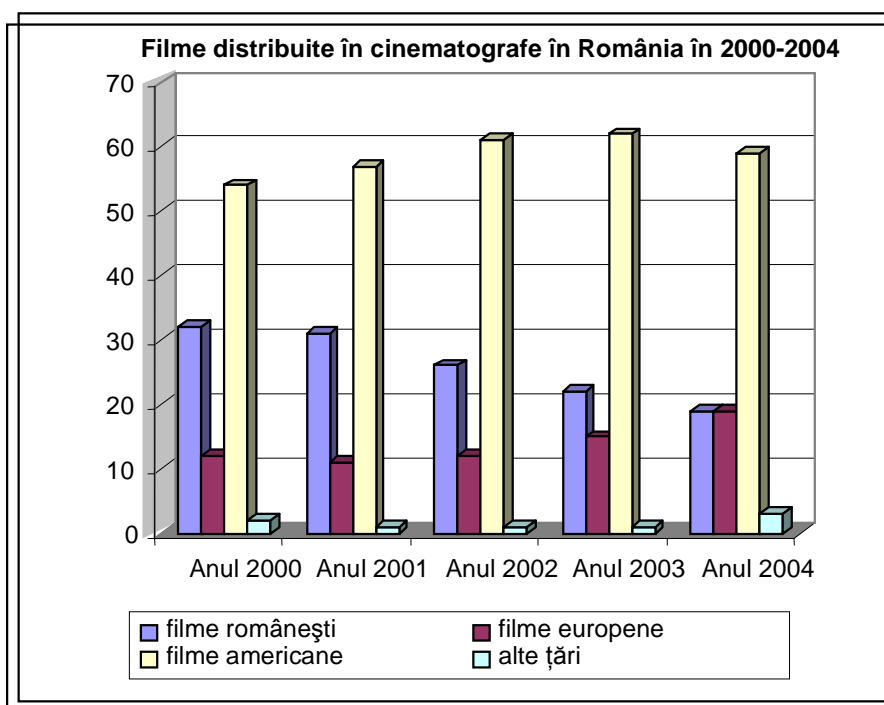
Și scurt-metrajul se poate dovedi un exercițiu destul de costisitor pentru România. Bugetele variază însă în funcție de complexitatea scenariului, de actorii folosiți și sursele de finanțare. Ultimul scurt-metraj al regizorului Cristian Mungiu a costat 40.000 de euro. «Banii au venit de la Fundația Culturală Germană Relations, cu sprijinul distribuitorului Bavaria Films. Am vrut să demonstrez că, dacă ai recunoaștere și standarde la nivel de finanțare european, se pot face filme și fără sprijinul statului român», spune Cristian Mungiu. O mare parte dintre fondurile care ar urma să fie obținute prin comercializarea filmelor pe DVD sau casetă video, se pierd datorită circulației ilegale a produselor cinematografice sau muzicale. „Cred că este cea mai mare problemă cu care ne confruntăm în prezent. E un fenomen care a luat amploare și care pare imposibil de stopat”, spune Florin Piersic Jr.

Filmele distribuite în cinematografele din România sunt preponderent americane. Mirajul Hollywood-ului se manifestă mai puternic decât oricând. După cum spuneam, românii nu sunt niște cinefili împătimiți. Iar atunci când în topul preferințelor lor se situează succese de box-office american, marele perdant rămâne filmul românesc. Din cele 422 de filme distribuite în cinematografele din România în 2004, aproape 60% sunt americane, 19% românești și aproximativ 19%, europene. (vezi tabelul și graficul 5)

**Tabel 5**  
**Filme de lung-metraj distribuite în cinematografele din România după țara de origine**  
**(perioada 2000 – 2004)**

Țara de origine	2000 %	2001 %	2002 %	2003 %	2004 %
<b>Românești</b>	<b>154</b> 31,9	<b>151</b> 31,1	<b>120</b> 25,9	<b>100</b> 22,1	<b>81</b> 19,2
<b>Europene</b>	<b>56</b> 11,6	<b>52</b> 10,7	<b>57</b> 12,3	<b>67</b> 14,8	<b>81</b> 19,2
<b>Americane</b>	<b>262</b> 54,2	<b>278</b> 57,4	<b>282</b> 60,9	<b>280</b> 61,8	<b>250</b> 59,2
<b>Alte țări</b>	<b>11</b> 2,3	<b>4</b> 0,8	<b>4</b> 0,9	<b>6</b> 1,3	<b>10</b> 2,4
<b>TOTAL</b>	<b>483</b>	<b>485</b>	<b>463</b>	<b>453</b>	<b>422</b>

Grafic 5



„Cred că sunt șanse mari pentru cinematografia românească. Există un val de tineri regizori, cu care vechile generații de actori lucrează mai greu, dar e un suflu nou, întrutotul pozitiv. Există și «garda veche», depășită, a regizorilor, care nu ne mai reprezintă și care ar trebui să se retragă”, Ioan Fiscuteanu, interpretul rolului principal din „Moartea Domnului Lăzărescu”

#### 7. Cât costă un festival de film

FESTIVALUL Internațional de Film Transilvania, care are loc la Cluj, a ajuns în acest an la cea de-a patra ediție. Proiectul TIFF, care în 2002 era privit cu o oarecare condescendență în mediile culturale din România, este acum cel mai important eveniment cultural al Clujului și singurul festival internațional de lung-metraj din România. „Ediția de anul acesta a fost mult mai solidă decât cele anterioare. Ne-am consolidat prestigiul, atât pe plan intern, cât și internațional, și asta se vede. Sălile cinematografelor au fost pline și asta ne bucură, pentru că un festival nu există fără public”, a declarat Tudor Giurgiu directorul festivalului.

Marele premiu a fost adjudecat de filmele *4* și *Whisky*, dar vedeta incontestabilă a acestei ediții a TIFF a fost filmul regizorului Cristi Puiu, *Moartea Domnului Lăzărescu*, care a primit cinci premii.

O dată cu «maturizarea» festivalului cresc și costurile. Dacă bugetul ediției de anul trecut a TIFF a fost de 430.000 de euro, anul acesta, TIFF-ul a costat în jur de 600.000 de euro. „O parte din bani au venit din partea sponsorilor, dar am primit sume considerabile și din partea Ministerului Culturii, Guvernului și a autorităților locale din Cluj-Napoca”, spune Tudor Giurgiu. TIFF a avut două vârste. Prima, trăită în primii doi ani, în timpul căreia festivalul s-a ancorat pe piața culturală și când numărul de spectatori și bugetul au fost destul de reduse. Linia de demarcație a reprezentat-o ediția de anul trecut, când bugetul festivalului și intrările la filme s-au dublat.

Anul trecut se vehicula ideea că, datorită amplorii pe care a luat-o, TIFF-ul nu va mai încăpea la Cluj, organizatorii luând în considerare mutarea lui în Capitală. „Este adevărat că efortul logistic este foarte mare, dat fiind faptul că toată echipa se mută la Cluj pe durata festivalului, dar nu se pune problema mutării lui. TIFF va rămâne la Cluj, dar ediția de anul viitor se va decala cu o săptămână pentru a nu se suprapune cu Festivalul internațional de teatru de la Sibiu”, mai spune Tudor Giurgiu.

Având printre invitați personalități de marcă ai cinematografiei românești și internaționale (actorul Gheorghe Dinică, regizorii Cristi Puiu, Cristian Mungiu, actrița Annie Girardot, regizorii Todd Solondz și Lukas Moodysson, actrița germană de origine română Ana Maria Lara), ediția de anul acesta a TIFF a fost și un succes de public, atrăgând peste 30.000 de participanți, dar și un succes instituțional. „O realizare importantă a ediției de anul acesta este că am trezit atenția autorităților și a Ministerului Culturii, care vor sprijini festivalul în viitor”, afirmă Tudor Giurgiu.

## **8. Lege sau tocmeală pe filme?**

LEGEA Cinematografiei nr. 630/2002 (modificată prin OUG 64/2003) reglementează organizarea, finanțarea și desfășurarea activităților din domeniul cinematografiei, precum și administrarea patrimoniului acesteia. În baza Legii Cinematografiei, Centrul Național al Cinematografiei acordă credite de finanțare rambursabile fără dobândă din Fondul Cinematografic. În acest scop sunt organizate concursuri de selecție a proiectelor cinematografice. Componenta comisiei de selecție se stabilește, pentru fiecare sesiune de concurs, prin ordin al ministrului culturii.

Pentru filmele de lung-metraj, CNC acordă până la 65% din valoarea devizului, din care până la 50% la începutul perioadei de pregătire a filmului iar diferența pe parcursul realizării proiectului. Pentru filmele de debut regizoral, până la 80% din valoarea devizului, din care până la 50% la începutul perioadei de pregătire a filmului iar diferența pe parcursul realizării proiectului iar pentru filmele de scurt metraj, documentare și de animație, până la 80%, din care până la 50% la începutul perioadei de pregătire, iar diferența pe parcursul realizării proiectului.

În 2005, valoarea fondurilor alocate pentru prima sesiune de concurs (care a avut loc în mai) în vederea acordării de credite financiare a fost de 80 de miliarde de lei. Următoarea selecție va avea loc în luna septembrie a acestui an. Pentru obținerea de credite rambursabile din partea Centrului Național al Cinematografiei, solicitantul trebuie să includă în bugetul de producție, următoarele cote maxime:

- 12,5% - pentru regia societăților producătoare;
- 10% - cheltuieli neprevăzute;
- 5% - onorariul pentru regizor;
- 4% - onorariul pentru producătorul executiv;
- 4% - onorariul pentru scenarist;
- 4% - onorariul pentru compozitor;

Executarea filmărilor trebuie să aibă loc, în proporție de două treimi, în România. Producțiile care se realizează cu sprijin din partea CNC, trebuie să menționeze pe genericul filmului și în materialele publicitare creditul acordat de Centrul Național al Cinematografiei. Rambursarea creditului acordat de către CNC se face din venituri rezultate prin valorificarea filmului, iar durata de rambursare a creditului fără dobândă nu poate depăși 7 ani.

### **Concluzii**

ROMÂNII nu sunt tocmai ceea ce am putea numi niște „cinefili împătimiți”. Cu toate acestea, în topul preferințelor (cuantificabile în numărul de intrări înregistrate în sălile de cinematograf) se situează succesele de box-office hollywoodiene care domină piața internațională de film. Din acest punct de vedere, România nu face excepție, înscriindu-se pe aceeași linie cu trendul global.

Pe de altă parte, cinematografia românească se confruntă cu multiple alte probleme care fac ca producția autohtonă să sufere, mai ales la nivel calitativ. Dacă producția de filme românești a înregistrat creșteri semnificative în ultimii ani, oamenii de film trebuie să facă față spinoasei probleme a surselor de finanțare (dihotomicul public/privat), scăderii interesului publicului român pentru filmul românesc, precum și moștenirii a jumătate de secol de comunism și cenzură, timp în care realizarea de film „pe bandă”, propagandistic, a anihilat mult din talentele firești ale timpului respectiv.

O altă discuție, destul de aprinsă în prezent, este cea legată de soarta filmului documentar românesc - marele perdant în producția cinematografică de dinainte și de după. Până în '89, tribut ar ideologiei comuniste, documentarul românesc a subzistat într-o formulă trunchiată, neveridică și instrumentalizată politic, iar în perioada postdecembristă, a rămas uitat într-un con de umbră. Dincolo de valențele culturale, educative și informaționale, documentarul poate fi motorul unei afaceri profitabile. Documentarul ajunge la un public foarte larg, iar prin vânzarea către televiziuni, pe termen scurt și mediu, profitabilitatea filmului documentar este mai vizibilă pentru producător decât în cazul lung-metrajului de ficțiune.



Discuțiile asupra modificării Legii Cinematografiei nr. 630/2002 (modificată prin OUG 64/2003) readuc în prim-plan sursele de finanțare ale filmului românesc, atribuțiile Centrului Național al Cinematografiei (organismul care acordă finanțările), precum și maniera în care se acordă aceste finanțări.

Regizorii români intervievați par optimiști. Deși au mai rămas încă multe de făcut, mai ales la nivel legislativ, cinematografia românească pare să se așeze, încet, pe un făgaș de normalitate.

### BIBLIOGRAFIE

- BARBER, Benjamin R., *Jihad versus McWorld, Modul în care eglobalizarea și tribalismul modelează lumea*, București, Editura Incitatus, 2002
- BAUDRILLARD, Jean, *La transparence du mal. Essai sur les phénomènes extrêmes*, Paris, Galilée, 1990
- BAUMAN, Zygmunt, *Legislators and Interpreters*, Cambridge, Polity Press, 1992
- CARTARESCU, Mircea, *Postmodernismul românesc*, București, Humanitas, 1999
- CORNELLIER, Bruno, *Su rl' hegemonie hollywoodienne, Dossier 2001*, disponibil la adresa de Internet [www.cadrages.net](http://www.cadrages.net)
- COHEN, Roger, *Europeans Bank French Curbs on US Movies*, London: British Film Institute, 1994
- JAMESON, Fredric, *Notes on globalization as a philosophical issue*, In Fredric Jameson and Masao Miyoshi (eds), "The Cultures of Globalization", Durham: Duke University Press, 1998
- NOWELL-SMITH, Geoffrey, *But Do We Need It? British Cinema Now*, Ed. M. Auty and N. Roddick. London: British Film Institute, 1985
- SEMATI, M. Mehdi, Patty J. Sotirin, *Hollywood's Transnational*, "Journal of Popular Film & Television"
- SCOTT, Allan J., *Hollywood and the World: the Geography of Motion Picture Distribution and Marketing*, "Review of International Political Economy", February 2004
- ZOYSA, Richard de, Otto Newman, *Globalization, Soft Power and the Challenge of Hollywood*, "Contemporary Politics", Volume 8, Number 3, 2002
- WARREN, Paul, *Le secret du Star System américain. Une stratégie du regard. Essai.*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1989
- WASSER, Frederik, *Is Hollywood America? The Trans-nationalization of American Film Industry*, "Critical Studies in Mass Communication", 1995
- YOSHIMOTO, Mitsuhiro, *Hollywood, Americanism and the Imperial Screen: Geopolitics of Image and Discourse after the End of the Cold War*, "Inter-Asia Cultural Studies", Volume 4, Number 3, 2003

ALINA PAHONCIA

- \*\*\* *Focus 2005, Tendances du marche mondial du film*, Observatoire Europeene de l'Audiovisuel, disponibil pe Internet, la adresa <http://www.cncinema.abt.ro/Studii.aspx>
- \*\*\* *Anuarul statistic al cinematografiei 2004*, Editat de Centrul Național al Cinematografiei
- \*\*\* Legea Cinematografiei nr. 630/2002 (modificată prin OUG 64/2003), disponibilă pe Internet, la adresa <http://www.cncinema.abt.ro>

## SPERJUR ȘI FALS ÎN ÎNSCRISURI NEOFICIALE: *ZELIG*

MIHAI GĂDĂLEAN

**ABSTRACT.** Mihai Gădălean is still a student in the final year of the Journalism Department of Babeș-Bolyai University, but he is also one of the editors and film critics of “ManInFest” theatre and film review, and is preparing his degree with a study about the conditions, context and style problems of the so called “mockudrama”. The article below is a case study on Woody Allen’s movie *Zelig*, seen as a perfect aesthetical and structural example of this new and so offering cinema category of productions.

Filmul pseudo-documentar (*fake documentary*) s-a conturat ca gen cinematografic în urmă cu mai bine de 20 de ani, o dată cu lansarea lui *Zelig*<sup>1</sup>, filmul lui Woody Allen din 1983, care spunea povestea lui Leonard Zelig, o personalitate a anilor 20, care ajunge să facă senzație în lumea întreagă prin abilitatea lui de a se transforma, fizic, în scopul asemănării cu oamenii din mediul în care se afla la un moment sau altul. Astfel, el poate deveni indian, negru, supraponderal, cu alură de mafiot, nazist – orice, mai puțin femeie. Medicul Eudora Welty e cea care-l tratează iar relația dintre ei ajunge să treacă dincolo de nivelul profesional.

În falsele documentare, pe lângă un „fir roșu” propriu-zis (acțiunea în sine, intriga etc.), construită pe șabloanele specifice documentarului – fie el de televiziune sau de circulație cinematografică – e de un deosebit interes felul în care această poveste este completată de „ce-a fost înaintea poveștii”, „cum s-a ajuns la punctul de început al celor prezentate aici”. Totuși, flashback-urile nu se pot realiza în modul obișnuit al peliculelor de ficțiune, adică încadrând *aceleași* personaje într-o anumită situație filmată (deci, construită). Și asta, deoarece, la fel ca prezentul filmic, și trecutul trebuie să fie factual (evident, în înțelesul falsei factualități care e ideea de bază a mockumentarelor). Așa că un trecut filmat nu poate exista decât dacă a fost filmat la modul spontan, fără intenția inserției lui într-un film (sau, cel puțin, nu în *acest* film). Dar, evident, „dovada” filmată nu e singura probă despre un trecut: se folosesc la fel de des imaginile de arhivă (fotografii), documente de arhivă, mărturiile filmate ale rudelor și prietenilor etc.

De ce ar fi interesant modul de conturare a biografiilor în mockumentare (care mod reprezintă, de altfel, și „ipoteza de lucru” a prezentului studiu de caz)? În

---

<sup>1</sup> *Zelig*, producție SUA, 1983, regizor și scenarist: Woody Allen. Distribuție: Woody Allen, Mia Farrow. Premiul Pasinetti pentru cel mai bun film la Festivalul de Film de la Veneția, nominalizări la Oscar pentru imagine și costume, nominalizare pentru cel mai bun scenariu original de comedie la Premiile Scenariștilor Americani. De fapt, genul mockumentary a fost precedat și anticipat, prin folosirea unor elemente de tip neficțional, tot de către unul dintre filmele lui Allen, *Take The Money And Run* (SUA, 1969), despre viața unui mărunț jefuitor de bănci, cu Woody Allen și Janet Margolin în rolurile principale.

primul rând, fără o documentare solidă asupra subiectului, fără un background consistent care să fie prezentat ca probă întru susținerea ipotezelor sale, documentarul nu are nici o șansă de a „sta în picioare”, de a fi valid în fața privitorilor săi, de a da veridicitate afirmațiilor și cazurilor pe care le aduce în fața publicului. La modul evident, dacă mockumentarul preia toate tehnicile folosite de documentar, e absolut necesar să se concentreze la fel de mult asupra construcției de background, dacă vrea același lucru, dacă vrea să „spună adevărul” (normal, adevărul falsificat pe care-l implică acest gen de film). În al doilea rând, biografiile reprezintă pentru mockumentare acel „ceva” pe care celelalte filme de ficțiune nu îl au în mod obișnuit. Pentru ficțiunile „ordinare” (în sensul de ne-mockumentare), biografiile sunt mult mai ușor de construit, pentru că își permit de multe ori să alunece în comicărie, în tragedie excesivă, ori în romantism dulceag, fără a avea pretenția realității faptelor prezentate. În cazul mockumentarelor, grija de a rămâne în picioare pe muchia dintre veridic și o ironie aparent nedisimulată trebuie să fie mult crescută, pentru că dacă se alunecă înspre una dintre ele, filmul poate fi, într-un anume sens, compromis ca gen cinematografic.

*Zelig* e un film spectacol. Nu numai că propune un erou-spectacol („the phenomenon of the 20s”), ci subminează un anumit tip de spectacol-documentar. Mai exact, e vorba despre acele documentare de tip serial, care se pot vedea destul de des și la televiziunile autohtone și care poartă titluri dintre cele mai sugestive: *Greatest Actors of Hollywood* sau *Cinema Legends* sau *Directors: Portraits* sau *True Hollywood Stories...* Și așa mai departe. E vorba, ca să sintetizez, despre acele seriale care portretizează, pe rând, figuri ilustrative ale lumii artistice (în general, legate strict de film), într-o aură „clasică”, puțin romanțată, puțin grandilocventă, în care subiectul documentarului este profund responsabil de succesul acestuia, dar în egală măsură „atacat” de soartă, de tentații, de ghinioane, de eșec.

Mockumentarul lui Allen începe tocmai cu sinteza. Alternând imagini de arhivă de la o paradă supra-populată de pe străzile New York-ului anilor 20 cu intervențiile „mărturisitoare” a trei personalități uriașe ale culturii americane (Susan Sontag, Saul Bellow și Irving Howe, încadrați, printre alții, în grupul numit *The New York Intellectuals*), se construiește esența unei epoci (apare acel *He* despre care încă nu știm nimic, fapt ce susține o excelentă manipulare a spectatorului!), prin imaginea proiectată pe fondul socio-istoric<sup>2</sup>.

Prin fraza *It certainly is a very bizarre story* (și, mai precis, prin acel *story* strecurat parcă neintenționat), Bellow semnalează startul documentarului propriuzis. Preambulul s-a terminat. Am văzut *the roaring crowds of the 20s*, am văzut

<sup>2</sup> **Sontag:** *He was the phenomenon of the '20s. When you think, at the time, he was as well-known as Lindbergh, it's astonishing.*

**Howe:** *His story reflected the nature of our civilisation, the character of our times, yet it was also one man's story. All the themes of our culture were there. Heroism, will, things like that. But when you look back on it, it was very strange.*

**Bellow:** *Well, it is ironic to see how quickly he has faded from memory, considering what an astounding record he made. He was, of course, very amusing, but at the same time touched a nerve in people, perhaps in a way in which they would prefer not to be touched. It certainly is a very bizarre story.*

(sau am auzit) că există un personaj principal (*he*), acum trebuie să vedem cine e acesta și ce relație are el cu mulțimea delirantă.

A fost odată ca niciodată. *The year was 1928*. Așa începe totul. Exact ca un basm. Și pe bună dreptate, deoarece *Zelig* este unul dintre cele mai „cursive” mockumentare, cu o structură narativă într-atât de bine încheată încât poate să „se scoată” ușor din plasa categorisitoare a acestui gen cinematografic. Dacă cele mai multe pseudo-documentare fie se răsfirează pe mai multe planuri narative (adică, pe mai multe personaje sau situații), fie merg – până la urmă – pe un fir roșu foarte puțin narativ (asemănându-se cu „căutarea” adevărului, ca într-o anchetă televizată), *Zelig* pornește de la bun început pe o pantă narativă aproape clasică: urmărește un destin (sau o porțiune a acestuia), de la un punct inițial fix până la un punct final la fel de fix. Fără a exagera, este un basm al timpurilor moderne (sau, mă rog, postmoderne), cu un erou în adevăratul sens al cuvântului, care are parte – ce structură mitică! – de înălțare, de cădere și de reabilitare, care trăiește drame și alienări atât de contemporane și de îmbibate cultural (și woodyallenian), încât justifică – prin perpetuarea lor – o Americă *à la carte*, supusă unor reguli mitice născute din „simbolicii” ani 20. Vorba lui Irving Howe: toate teme ale culturii americane se găseau în istoria lui Leonard – eroism, voință etc. – dar, la o privire retrospectivă, era o poveste stranie.

Filmul în sine are parte de același destin. Tentația lui Allen de a face un film american 100% (pentru a se integra mainstream-ului, probabil, asemenea personajului său) e violent compromisă de o aplecare (intrinsecă, la urma urmei) spre un spirit de detașare de ceilalți, spre o originalitate salvatoare și neîndobitocitoare. Da, *Zelig* – ca producție cinematografică – adăpostește teme americane esențiale (eroismul și voința), dar, la o privire retrospectivă, apare ca fiind straniu, tocmai pentru că iese (și formal și ca și conținut) din tiparele poveștii americane, ale „American dream”-ului.

În planul conținutului, deși cred că nu ar mai fi nevoie de nici un fel de dovadă a măiestriei lui Allen, cunoscute fiind aprecierile pe care le trezește cu fiecare film al său (cel puțin în sfera scenariului și a construcției de personaje și de caractere umane), *Zelig* stă ca un stindard (și, deopotrivă, ca un standard) în galeria nevrotică a originalității creatoare alleniene. Spre deosebire de personajele-trademark (scriitori sau creatori semi-faimoși, semi-talentați și semi-apreciați – dar psihotici!), Leonard Zelig este psihoticul prin excelență. E fenomenul Epocii Jazz, e faimos, talentat și apreciat (fără semi!). În fond, este cel mai Allen dintre toate alter-egourile autorului său: Woody nu a fost niciodată doar „semi” (chiar dacă și-ar fi dorit). A fost (și este) pe deplin celebru, pe deplin talentat și întru totul sau deloc apreciat. Și constant psihotic<sup>3</sup>!

Această viață în „alb sau negru” cerea un film alb-negru. Distorsiunile create de culori sunt aproape total îndepărtate din film. Ele sunt folosite cu strictețe doar în „dările de seamă” despre „legenda” Leonard Zelig. Și de ce se întâmplă așa? Răspunsul e foarte simplu: unicele dovezi ce pot fi puse la îndoială sunt cuvintele și părerile celor care l-au cunoscut (sau i-au studiat viața). Sunt singurele

<sup>3</sup> Replica lui Leonard după traversarea Atlanticului i se potrivește ca o mânășă: *I've never flown before in my life, and it shows exactly what you can do if you're a total psychotic.*

cu aspect de relativitate și singurele ce nu pot beneficia întotdeauna de veridicitate (cu excepția cazurilor în care sunt susținute de alt tip de dovezi, cum se va vedea în continuare). Culorile sunt subiective și sunt subversive. Cel mai adesea, contemporanii care sunt înfățișați în ele exprimă judecăți de valoare, păreri și opinii personale, viziuni detașate (și, în același timp, ne-obiective) asupra fenomenului *Zelig*. Acest artificiu este deosebit de eficient și de *sincer*, pentru că se deconspiră, își recunoaște esența: noi – cei colorați – vă putem da o idee despre ce a însemnat *Zelig*, vă oferim o potențială interpretare asupra lui, însă autenticul nu e în noi. Autenticul e în cele ce se pot proba.

Hm, deci... Dacă tot ne-am oprit la „contemporanii color”, să mai zăbovim puțin asupra lor. Cine sunt ei? În primul rând – și pe aceștia i-am amintit deja – sunt trei intelectuali new-yorkezi: Susan Sontag, Irvin Howe și Saul Bellow. Nu știm cum i-a tocmit Allen să apară în filmulețul lui, dar bănuim că prin aceeași dragoste nesfârșită și uriașă de New York – ca oraș în sine (vezi *Manhattan*) și ca adunare de suflete pestrițe și (mai ales) minți strălucite. În orice caz, cu preț sau fără, acești actori *impromptus* plusează enorm la „imaginea” filmului. De ne-am fi aflat în fața unui *blockbuster* (sau măcar a unui film de mase) lovitura dată ar fi fost în promovarea peliculei: uite cine joacă-n film, deci hai să-l vedem! Nepropunându-și „să se vândă bine”, utilizarea unor astfel de personalități „dă bine” (dacă-mi e permis să spun așa) la construirea identității de gen cinematografic. Pseudo-documentarul e definit de iluzia de realitate pe care o dă<sup>4</sup> spectatorului; care realitate, la rândul ei, necesită să fie probată cumva. Or, ce probează mai bine un lucru decât o voce autoritară (sau, mai degrabă, cu autoritate) care să decreteze: Așa s-a întâmplat. Acesta este adevărul! Mai mult, cine are mai multă legitimitate în fața publicului decât un grup de intelectuali care *există*, trăiesc bine mersi (cel puțin trăiau, la data lansării filmului...) în lumea *reală* a aceluia public. Evident, vorbim despre un anumit public, cel al lui Allen – și asta pentru că *target-ul* unui *Batman*, de exemplu, nu va reacționa în același fel (sau nu va reacționa deloc) la prezența unor intelectuali de marcă (repet, reali!) inserați – drăguții de ei – în pelicula de acțiune. Însă pentru publicul inteligent allenian și pentru (mock)documentarul care e *Zelig*, legitimitatea celor trei voci e de necontestat și – de ce nu? – de neînlocuit.

Sigur că portretul unui mare om nu trebuie să fie nicidecum construit doar de alți mari oameni. Legitimității trebuie să i se alăture și veridicitatea, prin scoaterea eroului din aura sa înaltă și coborârea (cel puțin din când în când) printre oamenii simpli. De aceea, voci care vorbesc despre Leonard aparțin și unui chelner care l-a servit într-o seară sau unei foste patroane de cabaret (Bricktop) care l-a cunoscut. Pentru același simț de veridicitate apar și interviurile contemporane cu Eudora Fletcher (medicul și, mai apoi, soția lui *Zelig*), sora acesteia (Meryl), precum și biograful eroului principal. Evident că, pentru un personaj fictiv (la urma urmei), și apropiații lui sunt fictivi (interpretați de actori). Ceea ce nu înseamnă că declarațiile lor despre acesta sunt mai puțin „reale” decât cele ale persoanelor reale.

<sup>4</sup> Îmi pare rău că limba română nu are un cuvânt asemănător cu englezescul *to convey* – sau, cel puțin, că nu găsesc eu acest verb...

Spectatorul nu trebuie să fi știut dinainte cum arată Eudora Fletcher sau ceilalți, deoarece – până la urmă – e vorba despre inițierea sa în viața unui personaj până atunci necunoscut și a celor ce i-au fost aproape (la fel de necunoscuți). E de ajuns să apară pe ecran imaginea Eudorei vorbind, cu privirea undeva lângă cameră (șinta imaginată a privirii devenind semnificantul pentru un potențial reporter) și cuvintele „Eudora Fletcher” inscripționate pe imagine, pentru ca acel spectator să creadă în existența unei anume E.F., gândindu-se: Ok, nu am mai văzut-o până acum, dar dacă așa scrie și dacă mi-o arată, atunci ea e!

În ceea ce privește imaginile „de arhivă” – adică cele scoase direct din epoca lui Zelig – filmul este un precursor pentru *Forrest Gump*. Mai exact, în planul „inserării” personajului principal (fictiv, să nu uităm) în fotografii sau în imagini filmate alături de unele personalități imense ale acelor ani. E vorba desigur de acele *home videos* de la San Simeon-ul lui William Randolph Hearst, unde Leonard și Eudora pot fi văzuți alături de Hearst însuși, Marion Davies, Charles Chaplin, Jimmy Walker, James Cagney și Carol Lombard sau golfman-ul Bobby Jones. Imaginile respective (majoritatea lor) există cu adevărat, însă fără personajele lui Allen și al Miei Farrow, introduse tehnologic și aproape perfect între celelalte. În aceeași categorie intră alăturarea Eudorei Fletcher cu savantul Nils Andersen, precum și filmările de la marea manifestare fascistă de la München și discursul lui Adolf Hitler care, deși nu la fel de „bune” tehnic, reușesc să transmită același mesaj – „*Zelig was here*”, încadrându-se de minune în structura de ansamblu și în sistemul de semne și coduri ale filmului.

Seria de înscrisuri (ne)oficiale este atât de bine pusă la punct și – la urma urmei – atât de exhaustivă încât spectatorul nu se poate abține să se întrebe, la un moment dat, dacă regizorul și producătorii au pus într-adevăr în joc un asemenea angrenaj de forțe și obiecte „false” și dacă nu cumva le-au preluat de-a gata dintr-o istorie reală (aceasta este de fapt și speculația celor implicați în realizarea filmului și interogația pe care vor s-o trezească în spectator). Rangul de semnificație a acestor înscrisuri crește proporțional cu numărul acestora: sunt fragmente din buletinele de știri difuzate în cinematografe (Hearst Metrotone News, Universal Newspaper Newsreel), caricaturi ale lui Zelig, articole din ziar, fișe medicale, înregistrări audio și video, fotografii de familie, medicamente experimentale, bancuri cu Zelig, film bazat pe viața sa, păpuși-cameleon, stilouri, cărți, șorțuri, jocuri, melodii tematice (*Chameleon Days*) și multe altele.

Imaginile de arhivă și interviurile cu personalități (fie că sunt persoane publice, fie că sunt oameni obișnuiți, intervievații dobândesc, în cadrul mockumentarului, statut de personalitate) reprezintă un palier de realism și de realitate care, tocmai prin educația pe care ficțiunea (sau, dacă preferați, Ficțiunea) o face spectatorului, își scad ele însele din veridicitatea – teoretic – intrinsecă sau luată ca premisă de lucru. Tocmirea unor actori pentru a interpreta anumite roluri de „oameni adevărați” (sau, cum s-ar zice, cu buletin) pare o tentativă de „falsificare” ușor de demascat pentru spectatorii învățați (fie că vrem să spunem inteligenți, fie că ne referim la cei „obișnuiți” cu Ficțiunea). Astfel încât năstrușnicul și *ludic* Allen pune la cale

una dintre cele mai ample și mai diversificate operațiuni de falsificare din lumea mockumentarelor<sup>5</sup>. Căci oare ce anume poate să dea mai mult sens realității decât obiectele. Legătura între acest sistem de obiecte și intenționalitatea „obiectivității” stă într-adevăr în această rădăcină comună (și sens comun) a cuvintelor. Realitatea înseamnă *palpabil*, înseamnă senzații dermice provocate de „lucruri” palpabile.

Simțul tactil nu este pus în funcțiune prin intermediul arsenalului de înscrisuri neoficiale (și false), ci mai degrabă este simulat prin stimularea mentală (și, de ce nu?, prin autosugestia) indusă spectatorului cum că *există posibilitatea* de a verifica autenticitatea obiectelor, cu o oarecare deosebire față de verticalitatea (în planul veridicității) a personajelor-personalități trecute prin filtrul camerei de filmat și – „tot ce e posibil” – prin filtrul ficțiunii. *Atingeți cu mintea!*, asta vrea să spună Allen privitorilor săi. La o adică, pot și eu să mă joc și să spun că aceștia sunt luați drept „Toma necredinciosul”: ei vor vedea apariția Domnului, dar nu vor crede în ea până la atingerea rănilor Sale. Spun „sunt luați drept”, deoarece ei niciodată nu vor acționa în acest fel, tocmai din pricina contractului pre-vizionare impus de genul mockumentar și încheiat între realizator și privitori („eu mă fac că-ți spun adevărul, tu te faci că mă crezi”).

O abordare în studiul mockumentarelor aparține cunoscutei specialiste Jane Roscoe<sup>6</sup>. Ea consideră acest gen de filme ca fiind o colecție de texte care alcătuiesc un continuum, pe parcursul căruia se distinge un anumit număr de „puncte”, denumite grade ale mockumentarului (trei grade principale sunt parodia, critica și deconstrucția). Atmosfera ludică a lui *Zelig* îl plasează pe acesta în prima categorie, cea a parodiei. Mai exact, fără a insista cu desăvârșire pe parodiarea tehnicilor documentarului, Woody Allen se concentrează pe ridiculizarea amuzată a „iconilor culturali”. Într-adevăr, aceasta era probabil întrebarea inițială care necesită un răspuns concis: de ce se apelează la sperjur și la colecția falsă de înscrisuri? E foarte simplu: Allen vroia să facă un film despre celebritate exact așa cum o privea el. Mai precis, percepând celebritatea ca pe un chin și ca pe un nonsens bazat pe un alt nonsens (numai în America un fenomen de tip omul-cameleon putea să dobândească asemenea proporții aberante!), în contrast cu complexitatea (și, în același timp, simplitatea) din spatele personajului faimos, nevroticului regizor pune în scenă absurdul spectacol al mediatizării exagerate. *Zelig* e poate unul dintre cele mai personale filme ale lui Allen, chiar dacă fără cea mai mică aparență de „personalizare”, aplicându-se din plin Americii contemporane în sine. Astfel că, aparența de timp trecut (și încheiat/uitat) dată de imaginile alb-negru de arhivă și de toate cele menționate mai sus este retezată de la rădăcină și detonată în prezent de o singură replică, aproape de finalul filmului: *When you think about it, has America changed so much? I don't think so...*

<sup>5</sup> E, într-adevăr, precursor în domeniul prefabricatelor non-filmice folosite în film pentru Christopher Guest în *A Mighty Wind* sau *Waiting For Guffman*, care însă nu reușește să dobândească o asemenea creștere în șirul și lărgimea acestor „produse”.

<sup>6</sup> <http://www.cinema.ucla.edu/visible/roscoe.html>, 15.05.2006



## I N T E R V I U

### *„Teatrul ideal e trupa permanentă”*

Întâlnire la Budapesta cu regizorul *Silviu Purcărete*

Interviu realizat de *Darvay Nagy Adrienne*

*Ultima oară ați venit la Budapesta cu montarea intitulată Cumnata lui Pantagruel. Spectacolul, făcut ca o coproducție a Companiei Silviu Purcărete din Lyon, a Teatrului Radu Stanca din Sibiu și a Teatrului Maghiar de Stat din Cluj-Napoca, a fost prezentat nu de mult cu mare succes la Roma, la ediția al XIV-lea Festivalului Uniunii Teatrale Europene. Cu actori din Ungaria prima dată ați lucrat acum, la Teatrul Katona József din Budapesta, în spectacolul Troilus și Cressida. Ce diferențe observați comparând teatrul din Ungaria cu munca trupelor maghiare din România, de exemplu cu cea a clujenilor cu care ați colaborat în fantezia-Rabelais?*

Nu știu cum e teatrul din Ungaria „în general”. După cele două-trei spectacole pe care le-am văzut în Ungaria, și care de altfel au fost prezentate tot de Katona, nu pot să emit o judecată generală. Mi se pare că actorii cu care am lucrat acum sunt foarte asemănători, în modul de lucru, cu aceia din România – și cu actorii români, și cu actorii din Cluj. Nu văd o mare diferență între actorii români și actorii maghiari.

*Cu care din teatrele românești cunoscute și în Ungaria seamănă mai mult Katona, cu cel care e membru al Uniunii Teatrale Europene, Teatrul Bulandra din București, sau cu Naționalul craiovean?*

Cred că mai degrabă cu Bulandra. Dar Teatrul din Craiova pentru mine este special, pentru că am lucrat foarte mult acolo și am un alt tip de comunicare: mult mai profundă și mai rapidă. Pentru că actorilor de la Craiova de fapt nu trebuie să le explic mai nimic, e de ajuns o mică interjecție sau un mic gest și ei știu deja despre ce este vorba. La Budapesta cea mai mare problemă a fost lipsa comunicării verbale directe, faptul că totul se discuta cu ajutorul interpretului, ceea ce făcea evident procesul mai lent. Trupa Teatrului Katona József este, de altfel, infinit de deschisă, cooperativă, niciodată n-am simțit împotrivire. Probabil tot din cauza situației specifice, anume că pe plan verbal nu ne înțelegeam, dar mi s-au părut mai puțin ludici decât actorii români. Prima dată întrebă și după aceea fac. Dar poate că și asta depinde de teatru. Și în România se întâmplă ca actorul să vrea mai întâi să înțeleagă totul amănunțit, și abia după să înceapă să-și compună rolul. Deci nici asta nu se poate generaliza asupra întregului teatru maghiar.

*Am căutat primul număr al revistei Semnal Teatral, între timp desființată, în care s-a publicat un interviu cu dumneavoastră, tocmai înainte să plecați la Limoges pentru a ocupa postul de director la **Centre Dramatique National**, unde ați lucrat între 1996 și 2002. Structura teatrală franceză – bazată pe o rețea de teatre gazdă, fără trupă stabilă, dar finanțate de stat – se consideră din ce în ce mai mult un fel de model de urmat în Europa de Est. După șase ani de directorat în Franța, ce părere aveți despre structura franceză?*

Hai să spun în alt fel: după zece ani de muncă în Franța, și bazându-mă nu doar pe experiențele de acolo ci și pe cele din altă parte, fiindcă am lucrat în multe locuri în lume, eu personal mă simt mult mai bine într-o astfel de structură: în teatrul de repertoriu, cu o companie permanentă, unde oamenii se cunosc, formează o echipă, au o viață împreună, e o familie, cu scandalurile și cu iubirile ei. Mi se pare că e mai adevărată, mai utilă și mai fertilă, pentru ceea ce, în capul meu, ar trebui să fie teatrul. Acum zece sau cincisprezece ani și eu ziceam la fel, că România ar trebui să aibă un regim instituțional asemănător cu cel din Anglia, Franța, cu trupe de ocazie... Asta am spus și în acel interviu, așa-i?

*Nu chiar. Ați spus că starea ideală se găsește undeva la mijloc.*

Bineînțeles, adevărul e la mijloc, doar că acest „la mijloc” nu prea există.

*Și depinde și de bani...*

Depinde numai de bani, de fapt aici este toată problema. Deci, idealul ar fi trupa permanentă. Dar nu eternă. Flexibilitatea, mișcarea este firească, se poate pleca de acolo liniștit, se poate reveni, pot veni membrii noi, există posibilitatea schimbării. Și, ceea ce este extrem de important: membrii ar trebui să fie bine plătiți! Pentru ca oamenii talentați să nu fie în situația să se rupă din loc din pricini bănești, ori să rămână numai fiindcă se tem de mișcare. Acum, se mulțumesc cu salariu modest dar sigur timp de zeci de mii de ani, în speranța că odată vor primi o mare lovitură, acel rol de teatru sau de film care le va aduce faimă.

În schimb, în Franța există un sistem care mi se pare destul de pervers: sistemul intermitenților. Dacă un actor realizează un anumit număr de ore de lucru, primește un ajutor de șomaj foarte substanțial în restul anului. Așa că cineva are toate motivele să a se gândească: ”jumătate de an muncesc și jumătate de an stau acasă și primesc același salariu.” Situația e perversă, pentru că există cazuri în care unor actori, care deja au îndeplinit acest număr de ore, nici nu le mai convine să mai lucreze. Pentru că, eventual, dacă lucrează mai prost plătiți pentru un mic rol, venitul general le scade. Și atunci, pentru bani mai puțini, preferă să stea acasă.

*Ceea ce este foarte prost pentru arta.*

Pentru artă sigur că e foarte prost, dar pentru buzunarul omului e mai bine. Din cauza asta am spus că eu, în mod egoist, mă simt mai bine într-un loc cu trupa stabilă.

*Trupă stabilă are și Teatrul Național din Craiova, de al cărei nume e legată reputația dumneavoastră internațională. Ajunge să ne gândim la câștigătorul premiului cel mare la festivalul de la Edinburgh, cu Ubu Rex cu scene din Macbeth; sau la cealaltă montare cu faimă internațională, Titus Andronicus, care a avut succes răsunător de la Tokyo până Melbourne și de la Avignon până la Sao Paolo; dar putem menționa și Phaedra, realizată în coproducție cu Wiener Festwochen, care după patru ani de la premieră, trecând pe la patruzeci de festivaluri (din care la cinci a fost găsit cel mai bun) a ajuns și în Ungaria. Ce părere aveți acum, în 2005, despre festivalurile internaționale și despre Uniunea Teatrelor Europene? Sunt oare la fel de importante azi precum au fost imediat după '89?*

Cred, că sunt indispensabile pentru supraviețuirea teatrului, care trece prin momente grele peste tot în lume: există mai puțin public, există tot mai puțini bani, trupele sunt în criză iar festivalurile sunt un fel de jaloane, de repere importante... „Jucăm la Roma!”. Adică sunt un fel de certificat al valorii. Sigur că festivalurile internaționale însemnau ceva la începutul anilor '90 și înseamnă mai puțin acum. Firește, nu mai e aceeași situație care exista după căderea cortinei de fier când, în primul rând, era interesul uriaș al Europei bogate față de cea din Est; de tipul... „uite, știu și ăștia să facă ceva!”. Interesul era real față de spectacolele venite din România sau din Ungaria sau din Rusia etc. Între timp, interesul ăsta, în mod natural, a scăzut. Ba chiar, la un moment dat, multe lucruri au suscit o reacție adversă. Dar mai există totuși aceste festivaluri importante. Care însă se adresează unui public limitat, fie format amatorii de teatru împătimiți, fie format din specialiști. La urma urmelor, este singura forma de export, de difuzare internațională a spectacolului. Altminteri, fiecare teatru ar juca numai acasă la el – izolat și uitat.

*Acesta e motivul pentru care e atât de importantă intrarea în Uniunea Teatrelor Europene, de exemplu pentru Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca, a cărui cerere de admitere n-a fost discutată la Roma?*

Din păcate, la ultima adunare generală n-am putut fi prezent; dar după cum știu, între timp s-au ivit atât de multe probleme încât, din cauza lipsei de timp, trebuia amânat cazul teatrelor doritoare de a adera, de aceea nu s-a vorbit nici despre teatrul clujean. Dilema de față a Uniunii Teatrelor Europene este că numărul membrilor a ajuns la limita critică, și nu se poate estima câte teatre mai pot să intre. Fiecare discuție dezbate numărul de membri la care ar trebui limitat ori chiar redus grupul...

*Această organizație este atât de elitistă?*

Nu e vorbă de elitism! Există ca un club...

*Și cluburile sunt locuri elitiste, cercuri închise.*

Într-adevăr, funcționează după modelul unei convenții europene, ca orice club care a fost fondat în scopul de a ușura cumva contactele reciproce. Habar n-am cât de „închisă” sau deschisă este Uniunea Teatrelor Europene, dar în momentul de față reunește douăzeci și nu știu câte teatre, și se dorește o limită, pentru că altfel devine greu de mânuit, și atunci își pierde consistența relațiilor. Asta e o întrebare fără răspuns.

*În 1995 dumneavoastră aveți rezerve destul de serioase față de Europa unită. Mai cu seamă față de producțiile vestice, despre care ați recunoscut că spectatorii pot găsi în ele „grandioase momente ale intelectului, rafinementului, frumuseții”, dar acestea sunt totuși „numai producții”, și nu „teatru”.*

Esența e exprimată de cuvânt: ‘producție’, este un produs industrial pe care trebuie să-l faci cât mai bine. Lucrul în teatru, după părerea mea, e ceva mult mai viu, mult mai omenesc. Scopul de a produce o marfa de bună calitate e una, iar ideea de a trăi o experiență artistică, intelectuală, alături de un grup, e alta. Firește că întotdeauna dorim să prezentăm spectacolul la cel mai înalt nivel posibil; creația artistică e însă o procedură mult mai complexă, mai palpantă. Ori ei ce fac? Iau cei mai buni actori, cei mai buni scenografi, cel mai bun regizor etc. – ce e mai bun din toate, după care se pregătește o producție excelentă, care e cel mai bine ambalată, prezentată ca un produs comercial de cea mai bună calitate. Teatrul în proces, dimpotrivă, este o schimbare constantă, o evaluare, e ca viața. Sigur că asta este un punct de vedere ”reacționar”. Reacționar și nostalgic.

*Într-un fel e „o suită de oglinzi deformate ale nostalgiei”, sugerate în **Cum doriți, sau noaptea de la spartul târgului de la Craiova?***

Da. Exact așa.

*Ce credeți acum despre Europa unită?*

As vrea să fiu „european”. Ideea în sine mi se pare absolut în regulă și foarte adevărată, deși realizarea ideii are de înfruntat niște greutăți și pe plan economic și pe plan politic. Încetul cu încetul se va împlini însă, și este totuși minunat că granițele artificiale vor dispărea și omul va putea călători când și unde dorește el. Pe mine cel mai mult asta mă atrage.

*Acum zece ani ați spus că abia se poate ieși în țările Uniunii cu pașaport român. Azi e mai ușor, așa-i?*

Nu este deloc mai ușor, ba chiar e mult mai complicat decât înainte. Mult mai umilitor...

*Pentru Dumneavoastră?*

Eu am și pașaport francez, deci îl folosesc pe acela, dar pentru prietenii mei din România e uneori foarte umilitor să treacă granița.

*Și acum locuiți permanent la Paris? Aveți acolo o trupă?*

„Permanent” nu, pentru că sunt mereu pe drum. Însă familia mea trăiește acolo, adresa mea e pariziană și acolo plătesc impozitul comunal. Și n-am nici un fel de trupă. Am o „companie”, Companie în sensul franțuzesc al termenului, adică o structură administrativă, o firmă compusă dintr-un calculator, un administrator și din mine. Am o subvenție a ministerului, din care susțin această companie. Iar banii primiți îi folosim ca să ne găsim parteneri și colaboratori pentru a realiza proiecte comune. Subvenția nu mi se acordă ca să fac măcar un singur spectacol, măcar o monodramă; ci pentru a realiza de exemplu în coproducție cu Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca și cu Teatrul Radu Stanca din Sibiu și festivalul din Sibiu *Cumnata lui Pantagruel* Compania menționată este deci doar o structură administrativă. În nici un caz nu înseamnă trupă. Firește că sunt actori pe care îi cunosc bine și mă străduiesc să lucrez cât mai mult cu ei, dar n-am nici un actor angajat.

*Să vorbim puțin despre Shakespeare! În mult pomenitul interviu din '95 am citit că dacă ar trebui să plecați pe o insulă pustie, v-ați lua pentru drum Shakespeare.*

Interesant, acest lucru mi-a fost amintit de curând de cineva la Budapesta, nu mai știu de cine, și de unde l-a scos. Oricum, aceluși coleg sau colegă a dumneavoastră i-am răspuns că dacă m-aș duce pe o insulă pustie, nu m-aș cufunda în Shakespeare, ci m-aș mulțumi să stau la soare. Bine, să vă răspund serios: pe vremea aceea n-am vrut decât să sugerez că, dacă tot restul vieții mele n-aș putea monta decât piese antice grecești și Shakespeare, aș face-o cu bucurie, fiindcă în aceste piese se găsește tot ceea ce trebuie știut despre omul de etern. Cred asta în continuare.

*Ați montat nenumărate piese ale lui Shakespeare: ați făcut senzație ca regizor debutant, în 1974 la Piatra Neamț, cu Romeo și Julieta, sau în cei doisprezece ani petrecuți în București, la Teatrul Mic, cu Richard al III-lea. Ca să nu mai vorbim de succesele internaționale de după '89: Titus Andronicus la Craiova, Visul unei nopți de vară montat de două ori de Dumneavoastră, în Oslo și în Limoges; apoi, nu de mult, a fost prezentat și la Festivalul Shakespeare de la Gyula Cum doriți... de la Craiova... Ce mai era?*

Am montat **Furtuna** în Anglia și în Portugalia și **Poveste de iarnă** în Bergen din Norvegia...

**Furtuna** a fost jucată în 1995 în Nottingham Playhouse în limba originală, iar la deschiderea Teatrului Național din Porto în portugheză. Este însă prima oară când montați **Troilus și Cressida**. De ce ați ales tocmai acum această piesă?

Piesa de fapt n-a fost aleasă de mine, ci mi-a fost recomandată de Zsámبéki Gábor care știa că se poate face o bună distribuție în Katona, iar eu am acceptat. E o piesă foarte complicată și complexă, dar nu este ca **Hamlet**, pe care o montezi când ai un mare actor care te provoacă să-ți amintești piesa. **Troilus și Cressida** este o adevărată piesă de trupă, pentru care îți trebuie o echipă bună cum este cea a Teatrului Katona József.

*Până acum am văzut aproape numai spectacole construite pe trupă întreagă. Nu plănuiești **Hamlet** undeva din cauza unui mare actor?*

Deocamdată n-am nici un plan cu **Hamlet**, dar bineînțeles se poate întâmpla cândva. În Ungaria însă nu cunosc actorii.

*Nici nu mă gândeam s-o montați ca invitat, ci mai degrabă în România, cu colaboratorii Dumneavoastră constanți, eventual la Craiova.*

La Craiova nu de mult s-a făcut un **Hamlet** în regia lui Tompa Gábor. Dar până acum nici în altă parte nu m-am întâlnit cu un actor care să-mi fi amintit de Hamlet.

*Uitându-mă la **Cum doriți...** de la Craiova, mi se pare că montările Dumneavoastră ar avea acum parcă mai mult sentiment.*

Nu cred, nu sunt diferit de cel dinainte. Să înțeleg că cele mai vechi vi se păreau mai reci?

*Da, parcă puțin mai reci. Acesta este, firește o afirmație foarte subiectivă, pe care am formulat-o mai ales după „confesiunea” din Cum doriți...*

S-ar putea să fie așa. De exemplu despre **Phaedra** de acum câțiva ani mi-au spus mulți că e rece, dar mie nu mi se părea așa, ci dimpotrivă. Am considerat-o unul dintre spectacolele mele cele mai emoționante.

Asta este! Deci, e un punct de vedere absolut subiectiv. Sigur că tu faci ceva, vrei să fie perceput într-un anumit fel, iar ceea ce se vede e totul altceva!

(Interviu apărut în revista maghiară de teatru *Criticai Lapok* numărul 12/2005)

## CRONICI ȘI RECENZII – BOOK – REVIEWS

### Lumea gândacilor

Numai prostii – cam asta sugerează tonul și gesturile cu care Bezerédi Zoltán, interpretul lui Tersit își colorează monologul, recitat dintr-o carte cu un cinism crud. Tot ce urmează să vedem, sfârșitul unui război de un deceniu, prima dragoste a doi tineri, durerea despărțirii lor, sau moartea unui erou, sunt puse între ghilimele de un asemenea prolog. Tersit, acest funcționar cu ochelari și paltonul șifonat, devotat alcoolului, stă întins sub patul lui Ajax, de unde își scuipează cuvintele. Cinismul său nu este lipsit de motive: nu găsim în *Troilus și Cresida* lui Purcărete un om care să nu fie ori prost, ori atroce prin fapte sau gând, ori vanitos, ori perfid, ori pervers, ori prea slab, ori sufletește schilod, cum este însăși Tersit. Nici un erou, adică. Dacă precedentă montare Shakespeare a lui Purcărete, *Cum doriți sau noaptea de la spartul târgului* de la Craiova a fost jucăușă și plină de nostalgie deși cu un ușor

sau iubirea aproapelui, sinceritatea sau fair-play-ul nu doar că nu au șansa de a aer de neliniște, în *Troilus...* avem o lume în care calitățile umane cum ar fi dragostea deveni reguli morale generale, ci pierirea lor nici măcar nu e considerată tragică – căci nu există suflet care să le simtă lipsa.

Protagoniștii acestei piese nu sunt cei ai căror nume le citim în titlu. Troilus și Cresida sunt doar niște bieți asistenți, marfă de schimb în business-ul numit război. Știm acestea de la Shakespeare. Ceea ce știm de la Purcărete este că nici cei care poartă războiul, regii, fiii de rege, fiii de zeu și ceilalți războinici nu au rol principal, sunt doar paiate îndrumate de o mână perversă. Tersit avansează din postul de clown în postul de regizor al evenimentelor. Aparent fără vreo putere, el comentează întâmplările și suportă bătăile celor puternici, scoțând printre dinți



Ulise (Hajdúk Károly), Agamemnon (Újlaki Dénes), Menelau (Elek Ferenc),  
foto Szémann Tamás, cu permisiunea KonTextus.hu

## RECENZII

înjurături și observații pline de vitriol. Cinismul său însă nu înseamnă îndepărtare de gunoiul lumii. Ca să mai schimbe rutina plicticoasă a războiului, poate doar din sete de a avea mai multă acțiune, sau poate din invidie într-un moment de neatenție își scoate brâul și intră în cortul lui Ahile unde se află frumosul Patrocle. Să-l violeze, putem deduce din felul în care acest cort, improvizat din paturi suprapuse și niște cearșafuri, se mișcă exact cum se clatină în scenele de amor al invincibilului grec cu tânărul său iubit (amor care e dulcele motiv al lui Achile de a nu participa la lupte). Să-l stranguleze, ne dăm seama când Achile scoate din cort trupul neînsuflețit al lui Patrocle, cu brâul în jurul gâtului. Moartea lui chiar va schimba războiul: e motivul pentru care Ahile iese pe câmpul de luptă. E motiv de a-și vărsa ura, motiv de a-l provoca pe cel mai de seamă adversar, pe Hector, motiv de a-l ucide în loc de a-l înfrunta „grecește”. Neînarmatul Hector e prins de myrmidonii lui Achile, vietăți care în locul capului au primit de la Helmut Stürmer măști de gaze stilizate, cu trompete lungi. Ei îl doboară, iar Achile îi scoate ficatul cotrobăindu-i lung în burtă și ridicând în sus prada sângeroasă. Nagy Ervin compune imaginea unui elegant animal de pradă, în plină glorie. Urmează un vals cu fantoma lui Patrocle, un dans macabru pe scena vag luminată de sus, plină de sânge.

Pe cât este de apocaliptică scena de final, atât de ordonată e scena lui Stürmer la începutul spectacolului. Împărțit în două de o perpendiculară pe linia între scenă și sală și aranjat într-o simetrie perfectă, spațiul de joc ne arată tabăra troienilor în dreapta spectatorului și pe cea a grecilor în stânga. Ca un azil, locul unește în aceeași încăpere dormitorul și grupul sanitar: înghesuit, cu paturi suprapuse, în mijloc cu două șiruri de

chiuvete așezate cu spatele unul spre celălalt – războinicii celor două echipe se pot uita ochi în ochi pe timpul toaletei de dimineață. Pe care o și vedem. Grecii intră în scenă trufași și încrezuți dar în lenjeria intimă care le dezvăluie imperfecțiunile corpului. O burtă bine dimensionată după zece ani de război, două picioare prea slăbănoage pentru un luptător, o prestanță coruptă de bătrânețe, dar pe fiecare față expresia mulțumirii de sine. Purcărete știe să caracterizeze întreaga oaste cu această singură imagine. De partea cealaltă imaginea nu este deloc mai bună. Pandarus, servit în pat cu micul de dejun și medicamente de Cresida, căutându-și nenumăratele sticle de vin. Patul reprezintă sfera privată care este mereu nefirească sau agresată de lumea de dinafară. La fel cum Ahile își ia în pat un bărbat, la fel cum acel pat devine locul crimei, la troieni patul e locul unde Cresida își primește pentru întâia oară curtezanul îmbrăcat până în dinți în uniformă, iar bătrânul Pandarus, bucuros că i-a reușit lipeala, se culcă peste cei doi. Unchiul concurează cu Tersit în perversiune, ambii actori – Haumann Péter în rolul lui Pandarus și Bezerédi Zoltán în rolul lui Tersit – conducând cu mâna sigură figura omului care se adaptează oricărei situații, gășind un beneficiu (sau plăcere) chiar și pe seama aproapelui.

Relația Troilus-Cresida este singura afecțiune „normală”, singura care include doi oameni apropiați de un sentiment reciproc, ceva mai mult decât atracția carnală. Atașamentul în sine înseamnă un punct vulnerabil, cuplul diferă de celelalte personaje prin fragilitate. Troilus e jucat de Keresztes Tamás, adolescentin, cu privire speriată, puțin mai scund decât partenera lui, un băiețuș ridicol pe lângă tovarășii de oaste. Cresida este singura femeie pe scenă. Două actrițe,



## RECENZII



Troilus (Keresztes Tamás), Pandarus (Haumann Péter); foto Szémann Tamás, cu permisiunea KonTextus.hu

Olsavszky Éva și Czakó Klára joacă rolul lui Priam și Calchas, personaje asexuate sugerând lipsa de putere de care ar trebui să dispună ca rege și preot, pierderea funcției simbolice. Rolul Andromacăi e tăiat din spectacol, iar acest Hector (interpretat de Lengyel Ferenc) e o brută, cu nimic mai nobil decât ceilalți, un personaj care nu va avea parte de moarte eroică și plânsetele unei femei. Mai gravă decât lipsa soției lui Hector este lipsa unei Elene adevărate. Purcărete îi dă lui Paris o... jucărie. Înfășurată de la cap până în picioare în tifon, Elena arată ca o mumie. Nu are acțiuni proprii, se lasă cărată, aranjată după voia lui Paris, care o răsfăță ca un copil păpușa nouă și scumpă. Nu i se vede nici cea frumusețe faimoasă, pentru care bărbații se luptă. Dacă o mai scoatem din ecuație pe Cassandra – jucată de Tóth Anita, o actriță fragilă, cu ochi mari –, unica femeie cu o apariție cu adevărat feminină rămâne Cresida. Rezes Judit, cu părul blond, îmbrăcată în fustă scurtă lăsând să i se vadă picioarele lungi ca ale unei gazele, încălțată cu bocanci că doar e război...

Parcă nici schimbul nu se face de dragul lui Calchas, ci pentru a avea o femeie în tabăra grecilor. Diomede o ridică peste chiuvete, o pune pe pat, și fiecare, de la bătrânul Nestor până la Patrocle o apleacă pentru a o săruta.

Cresida mai întâi se lasă cu neplăcere, apoi se culcă de bunăvoie. Îi dă lui Diomede zălogul primit de Troilus – Purcărete picură parodia și în cele mai „sfânte” momente: în loc de batistă, acest zălog e o coadă de iepure scoasă de sub cămașă, atât de lungă încât îi atârnă până la buric lui Troilus –, din robinet începe să curgă sânge în loc de apă. Imaginea nu e un clișeu extras din filmele americane. E un element din peisajul vizual și sonor al ororii.

Spațiul compus de Stürmer are calitatea de a-și dezvălui secretele rând pe rând, fără a ne lăsa să ne săturăm de imagine. Împărțirea simetrică de la început ne obligă să percepem locul ca un spațiu previzibil și în acest sens sigur. La o a doua privire se vede însă că cele două părți se întrepătrund undeva în spatele celor două uși și jumătăți de zid, formând un spațiu comun. Iar în

## RECENZII

meciul amical între Hector și Ajax, masa de cină se așterne peste granița de chiuvete, care astfel se dovedește a fi doar o formalitate. „Nebuni – și voi, și ei!” Separarea dispare apoi complet, partea din mijloc a scenei se rotește cu nouăzeci de grade, stricând simetria celor două tabere. Ușile se deschid din nimic spre nimic, sentimentul de siguranță oferit pentru fiecare de propria sa tabără nu mai există, locul devine imposibil de definit. Costumele – comice până acum prin aluzia la echipamentul jucătorilor de rugby – se umplă de noroi și sânge, sunetul vioi al trompetelor se schimbă într-un vâjâit, un vuiet continuu, nefiresc, lumina pălește.

Tersit și Pandarus poartă o discuție jovială pe ruinele acestei lumi. „Strașnic leac pentru durerea din oasele mele!” – găfăie satisfăcut Pandarus, iar vorbele sale se înțeleg la propriu, căci Tersit tocmai îi face un masaj cu pălincă. N-au treabă. Doi

gândaci care ar supraviețui la fel de nevățamați, și apocalipsei.

### **BOROS KINGA**

*Teatrul Katona József, Budapesta*

*Shakespeare: Troilus și Cressida*

*Regia: Silviu Purcărete*

*Decor, costume: Helmut Stürmer*

*Muzica: Vasile Șirli*

*Cu: Olsavszky Éva, Lengyel Ferenc, Keresztes Tamás, Mészáros Béla, Takátsy Péter, Barnák László, Czako Klára, Haumann Péter, Ujlaki Dénes, Elek Ferenc, Nagy Ervin, Tóth Zoltán, Hajduk Károly, Kun Vilmos, Kocsis Gergely, Bezerédi Zoltán, Krisztik Csaba, Tóth Anita, Rezes Judit, Rakotomalala Myriam*



Pandarus (Haumann Péter), Cressida (Rezes Judit); foto Szémann Tamás, cu permisiunea KonTextus.hu

### Proiecționistul lui Dumnezeu

Doi Weneri au marcat cinematografia germană după război: Rainer Werner Fassbinder și Werner Herzog. Amândoi, regizori inclasabili și iconoclaști. Primul s-a sinucis printr-un stil japonez de muncă (41 de filme în 17 ani!), agrementat cu excese de tot felul, încât infarctul și moartea la 37 de ani n-au mai surprins pe nimeni Al doilea face filme de aproape o jumătate de secol, pelicule inegale ca valoare, dar greu de uitat.

Două au fost și curentele mistice apărute în Renania medievală. Iudaismul a inaugurat aventura spirituală prin mișcarea *Hasizilor* (*Evlavioșilor*). După o jumătate de secol Meister Eckhart și discipolii săi, Johann Tauler și Heinrich Suso, dădeau replica din partea creștinismului. Influența *Hasizilor* germani asupra cinematografului s-a limitat la *Golem*. Personajul tipic expresionismului german apare pentru prima oară în scrierile lui Rabi Eleazar din Worms. Cât privește relația între arta nr. 7 și gândirea eckhartiană, ea constituie subiectul celor 250 de pagini ale volumului scris de regizorul Radu Gabrea, *Werner Herzog și mistica renană*, apărut în 2004 la editura **Capitel** din București.

Herzog face parte din categoria cineaștilor dificili. Nici Meister Eckhart nu rămâne mai prejos, lucrările sale nefiind pe deplin înțelese până astăzi. De aceea, cartea de față, în mare parte o teză de doctorat, nu te lasă s-o parcurgi cu ușurință, descurajarea provenind uneori și din ariditatea academică a unor capitole, cum ar fi chiar primul dintre ele, *În căutarea unei metode (metaforă și discurs filosofic în cinematograful)*. Considerațiile filozofice *in extenso* făcute aici asupra metaforei cinematografice aveau deplină justificare în teza de doctorat, dar sunt mai puțin potrivite într-o carte cu profil

cinematografic. Din fericire următoarele capitole răscumpără răceala teoretică de început.

Pentru a demonstra similitudinile între mistica lui Meister Eckhart și opera lui Werner Herzog, Radu Gabrea alege perioada „*celi mai mari originalități profund germane a poetului și filosofului mistic Werner Herzog*” (1962-1976). „*Noi avansăm teza că cinematografia lui Werner Herzog - pentru perioada în care vorbim de acea componentă a fascinației și a influenței conjugate cu imaginea și cuvântul - încearcă și reușește de multe ori să provoace o stare de extaz, o întâlnire mistică cu ideile sale într-o formă analoagă cu cea a predicilor misticilor germani din secolul al XIII-lea*” (pagina 89). Demonstrația se construiește pe patru filme: *Semne de viață, Și piticii au început de mici, Marele extaz al sculptorului Steiner și Kaspar Hauser*. Disecate cu minuție, ele relevă lumea de simboluri și metafore ale cinematografului herzogian, grija cu care Werner Herzog își alege mijloacele pentru a transmite mesajul filmic. Gabrea face o paralelă incitantă între filme și imageria Evului Mediu. Unul din argumentele autorului o aduce în atenție pe Hildegard von Bingen, mistica germană de secol XII. Viziunile acesteia au fost transferate pe un suport vizual (*Lucca Kodex* - din care volumul oferă patru splendide miniaturi în reproduceri color de o calitate excelentă!) în același mod în care viziunile omului de film capătă concretețe pe celuloid. Gabrea pare să sugereze o similitudine între miniaturile medievale și conceptul de *story board* din zilele noastre. Ambele constituie o prezentare vizuală a unui eveniment în succesiunea elementelor sale - o viziune descrisă prin viu grai în primul caz, un scenariu în cel de al doilea. Analogia se naște firesc dacă ne reamintim

că era audiovizuală nu începe odată cu cinematograful și televiziunea, ci e contemporană, oricât ar părea de ciudat, cu oamenii cavelor. Integrându-ne în spiritul cărții, putem să stabilim o analogie între miniaturistul din vechime și regizorul inspirat. Amândoi joacă ipostazele unui proiecționist al lui Dumnezeu, nefăcând altceva decât să transfere în audiovizual ceea ce le-a fost revelat.

Herzog, un mistic? Da. Însă titlul cărții invită la considerarea unei filiații directe între curentul medieval și opera cineastului. Aceste legături presupun un repertoriu comun de simboluri, motive, idei - unice și proprii celor doi termeni ai analizei - și recognoscibile în aceste două forme de manifestare culturală. Aici însă demonstrația autorului nu mai este atât de convingătoare.

Viziunile preotesei teutone Hildegard von Bingen nu apar din senin, ele continuă o tradiție anterioară. Să comparăm textul viziunilor cu literatura apocaliptică iudaică și creștină, canonică și apocrifă, cărțile de viziuni ș.a.m.d. Vom descoperi aceeași imagerie, același limbaj metaforic, aceeași „*teologie a imaginilor succesive*” (primul capitol din Ezechiel sau Apocalipsa lui Ioan sunt exemplele cele mai la îndemână). Înseamnă că sursa ideologiei artistice herzogiene trebuie împinsă mult mai departe în timp decât secolul misticii renane. Extrem de interesante ni s-au părut considerațiile referitoare la simbolistica roții, a cercului, în manuscrisul amintit mai sus (pagina 115), totuși modul în care acest motiv este asociat cinematografului lui Herzog dă naștere unor afirmații contradictorii, de genul: „(...)cercul, ca semn al **perfectunii și împlinut semn al divinității**, reprezentat de roata cosmică la Hildegard von Bingen, devine aici metafora automobilului care se învârteste fără a se putea opri, imaginea însăși a **iraționalului, a absurdității**

*oricărei întreprinderi umane*” (pagina 181, sublinierea n.). Tocmai acest transfer de sens ar pleda mai degrabă împotriva unei influențe în sensul implicat de carte. Sugestivă ni se pare și analiza raportului predicator mistic/ auditoriu „*în ceea ce privește fascinația erotică transferată într-un discurs ce nu oferă nici un subiect erotic și nu acordă, aparent, nici o importanță sexualității*” (pagina 92). Dar o analogie între sărăcia reprezentării iubirii bărbat - femeie în predicile lui Meister Eckhart și vidul de sexualitate din filmele lui Werner Herzog e hazardată. În literatura creștină, tendința se manifestă încă de la Apostolul Pavel (în opoziție cu literatura vechi-testamentară și cabalistică, de exemplu). Iar în cinematografie putem aminti exemple precum Dreyer, Eisenstein sau Kubrick (pentru unele din filmele sale), regizorii români din secolul XXI (Mungiu și Puiu), autori mai degrabă reținuți în ce privește sexualitatea filmică, fără a fi influențați de Meister Eckhart. Neîndoios, analizele dedicate misticii renane, ca și a filmelor avute în vedere sunt interesante, **luate separat**. Deranjează faptul că, adesea, legătura între cei doi termeni ai demonstrației nu este suficient de clară. Dovedirea conexiunii între film și mistica renană se face anevoie: aproape deloc pentru *Semne de viață*, incidental pentru *Și piticii au început de mici*, mai convingător pentru *Kaspar Hauser*.

Stabilirea sursei de inspirație a unui creator nu e întotdeauna o treabă ușoară. Am putea spune despre un regizor pe val, precum Lars von Trier, că datorează mult lui Carl Dreyer (influență recunoscută deschis de către LvT). Cum acesta din urmă se revendică de la austeritatea protestantă, am fi tentați să stabilim o legătură directă între filmele lui von Trier, tentația Dogmei (decelabilă încă din anii '80 cu *Epidemic*, apoi în 1994 cu *Împărăția și Breaking the Waves*, pentru a continua cu Trilogia

## RECENZII

Americană) și protestantism. Dar Trier s-a născut într-o familie evreiască și s-a convertit ulterior la catolicism, ceea ce nici nu simplifică și nici, cu atât mai puțin, nu explică lucrurile.

Cartea de față are un titlu înșelător. Întocmai ca într-o scriere inițiativă, cititorul află secretul abia din ultimele rânduri: „(...) între mistică renană (...) și filmele lui Werner Herzog există un mare număr de elemente comune. Dar, cum am mai subliniat, asta nu înseamnă că există o influență directă a acestei mistici asupra filmelor lui Herzog” (pagina 226).

*The truth is in the eye of the beholder.* Cititorul se va lăsa ori nu convins de efortul demonstrativ al autorului. Dincolo

de acesta, demersul este lăudabil. Împreună cu *Tarkovski*. *Filmul ca o rugăciune* de Elena Dulgheru, cartea de acum propune o interpretare filmică prin prisma fenomenului religios, abordare destul de rară în filmologia română. Chiar dacă nu acceptă provocarea, cititorul are pretextul de a pătrunde în universul unui cineast, dacă nu genial, atunci în mod sigur aparte. Se demonstrează, dacă mai era nevoie, că filmul nu este ruda săracă a teatrului, ci o artă cu drepturi depline, poate chiar „cea mai importantă dintre arte”.

**HORAȚIU DAMIAN**

### Coridorul, traversa și experimentul „Recitirea”

De aproape un deceniu, în toate intervențiile sale publice, unele mai în doi peri, altele mai așezat-explicite, Alexandru Dabija își declară despărțirea (uneori, în joacă, numită chiar divorț) de teatrul dominat de imagine-metaforă; de excesul de teatralizare, egal cu o suprasarcină cultural-codificatoare, adesea făcând irespirabilă atmosfera propice transferului de semnificație-emoție către colectivitatea asumată ca public. Unele spectacole din ultimii ani au făcut ceva valuri, altele mai deloc; unele i-au produs probabil lui însuși bucurii, de la altele, zice legenda, a luat-o el însuși la fugă. În mare, fiind un membru marcant al generației sale, care cuprinde stele de mărime certă ale regiei românești, Dabija e totuși perceput mai degrabă ca primul manager teatral revoluționar de după 1990 (structurând și dinamizând în etape limpezi Odeonul, cu toate cruntele vicisitudini ale...istoriei noastre recente) și ca un critic drastic, peripatetic și ușor cinic al

stărilor de fapt actuale, estetice și de politică culturală. În miezul faptelor, poziția sa e, pentru mulți dintre jurnaliștii teatrali cu pretenție, benignă mărginașă, mereu în lucrare, în speranță, ca a lui Dorinel Munteanu în fotbal.

În festivalul național, din nou, la o singură zi distanță, un *Așteptându-l pe Godot* literal, la care am plecat la pauză, jurându-mi, împotriva imensei iubiri și neclintitului respect care mă leagă de actorii minunați din rolurile centrale, că nu mai intru la nici un *Godot* până mor. Asta e, îmi asum, alături de un sfert din publicul care a golit scena Operei Române, idiosincrazia și refuzul, în pofida marelui respect pe care îl am pentru cei doi actori centrali. E un refuz definitiv. Numai că a doua zi, înfrângându-mi profesionist handicapul, am primit drept bonus revelația însăși.

Da, acum chiar înțeleg cu întregul organism nu ce vrea să spună, ci ce vrea să facă Dabija de aproape un deceniu. Un

## RECENZII

teatru a cărui sfântă modestie să ne întoarcă în propria noastră curățenie, cu oameni și despre oameni; un teatru care să excludă farafastâcul intelectualist, supunându-se și supunându-ne unui travaliu intelectual cu adevărat prețios, acela al (măcar) socraticii cunoașteri de sine. Un teatru care o are cu Daimonul fiecăruia, nu cu luciferismul citației de miteme. Un teatru care nu stigă narcisic „*Mândru mi-s...*” (era un banc, cândva, dar nu-l încape hârtia), ci care scormonește în nevoia noastră de a ne investi în celălalt, recunoscându-ne fragilitatea, condamnarea și șansa.

Un asemenea teatru e, cu siguranță, foarte greu de făcut, chiar și atunci când ai un program, indiferent de esteticile, tehnologiile și chiar de suportul textual care îți stau la îndemână. Fiindcă nu e suficient să ai o idee de citire (temă de regie). E nevoie și să ai o echipă care să nu fie doar docilă, ci și fizic-intelectual capabilă să traverseze actul ascetic în mod foarte asumat. Cu o comparație oarecum deplasată, ceea ce își propune Kordonski să facă în *Inimă de câine*, revenind la text și la super-permanența actricească, dar ratând tocmai pentru că n-are asceza de a se topi pe sine coerent în construcție, lipind ample și plicticoase metafore-imagini, inutile și artificial-redundante (taifunul roșu, de cârpă, al istoriei, corul din Aida cu interstiiții din Internațională, steluțele rotitoare și puzderia de cornulețe de lună, plus porumbei dansatori, din final) face Dabija dintr-o răsuflare, în *Trei Surori*.

Producția de la Ploiești e, ce să-i faci?, construită pe scenă. În nouă zile de festival, măcar o dată asta face sens. Publicul e ordonat în oglindă, la mijloc rămânând doar un soi de șosea, de coridor îngust, de vreo doi metri jumătate, pe care Ștefan Caragiu a aliniat cu finețe, față în față, prețioase și nu prea mari obiecte de mobilier: un gheridon, un bufet de epocă cu strict necesare obiecte

de recuzită, niște scaune, o canapea rafinată de început de secol. Avem de-a face, cum vom vedea, cu un „spațiu de trecere”, mărginit de panouri discrete care se pierd în perdelele laterale ale scenei, sugerând la curte scara casei vechi (intrarea în apartament și ieșirea pentru cel de dedesubt, al doctorului Cebutiikin), iar la grădina camerele propriu-zise ale apartamentului, sufragerie, dormitoarele familiei). Ansamblul acțiunii se petrece în această zonă de un imens și bâzâitor du-te, vino, din ce în ce mai inutil pe măsură ce drama se consumă. Ceva inexplicabil se petrece în acest coridor, în care distanțele dintre personaje ori dintre acestea și public rar depășesc trei metri. Ceva în bună măsură magic, dacă n-ar fi în fapt produsul unei foarte profunde și foarte trudite meserii.

În primul rând, mai toți membrii echipei, cu excepția Luciei Ștefănescu (în Amfisa), a lui Alexandru Pandeale (în Ferapont) și a lui Nicolae Urs (Cebutiikin) sunt oameni care, în medie, abia dacă au depășit cu puțin treizeci de ani. Apoi, între ei domnește indigerent de vârstă, o armonie interpretativă bazată pe inducția de stare, pe ceea ce este sub cuvinte, nu în cuvinte, pe ceea ce s-a petrecut în afara situației, nu în situația aparentă; în ei înșiși, de dincolo și de dicoace de coridorul de trecere. Încărcătura aceasta de tensiune conținută explodează cu un comic irezistibil, ori cu un tragism cu atât mai palpabil pentru spectator cu cât absența soluției e o evidentă, la fiecare pas. Actorii se încarcă generos unii pe alții, își transferă propriul control către partener într-o bătaie de geană și, într-un soi de baschet de primă ligă, fac din fiecare punct înscris pe tabla de scor a emoțiilor noastre o platformă de detentă pentru următorul atac.

Efectul, dinamic și atunci când pozițiile sunt pentru o vreme fixe, ca în actul trei, e copleșitor. Cele trei surori se mișcă parcă sub vraja cinematică a Mașei, Elena Popa,

## RECENZII

această miraculoasă actriță cu energie de centrală nucleară, totdeauna strălucitor alta, de la spectacol la spectacol, care de cinci ani are numai biruințe uluitoare, întâi la Sfântu Gheorghe, apoi la Ploiești, și pe care marea comunitate de judecători, cronicărime și arbitri se încâpățânează să o împingă lent spre pensie fără s-o observe; mă rog, nu e nici primul nici singurul caz. Surorile își declină subtil și deșirant fiecare propria istorie personală, îmbibată cu poncife, auto-iluzii dar și sinceră suferință, revelându-și exasperanta asemănare/identitate cu fiecare dintre noi. Oxana Moravec, Olga, înalt-uscată, generoasă, trestie care, pe măsură ce se lasă înfrântă, pe atât își imprimă pe chip un surâs crud, al acceptării disciplinate. Ada Simionică, o Irină mai lucidă decât te-ai aștepta, dar și mai măcinată de propriul prag între vârste, căzând în catastroficele-i decizii ca într-o fântână, cu capul în jos. În fine Mașa, cu un soi de nevrotică stăpânire a propriei senzualități neexplorate, țâșnind în puseuri demolatoare, care șterg dintr-un gest orice împotrivire și aneantizează orice ipocrizie; dar și alunecând depresiv, într-o clipă, în crunta mlaștină a singurătății fără scăpare. Nu-mi amintesc să fi văzut o asemenea Mașa, nici o asemenea putere de control scenic, și când vorbește și când populează fizic tăcerea, de foarte, foarte multă vreme, dacă am văzut vreodată.

În fapt, toți interpreții își reconstruiesc personajul la vedere, aparent fără nici un artificiu: Adrian Ancuța, în Kulîghin, sincer fascinat de propria nevastă, egală cu propria prestație publică, consecvent auto-orbit, a cărui blândețe onctuoasă e asupritoare; Mihai Calotă, un Tuzenbah care știe și vede tot, și care face din conștiință un soi de inevitabilă sinucidere; Karl Baker, un Solionîi neobișnuit, a cărui poză romantică e mult redusă de o încărcătură gravă, adevărată, de frustrare

și confuzie ofițerească. Ioan Coman, un Verșinin ambiguu, pe muchea dintre manipulat și manipulator și paradoxal, mereu suspect de naivă sinceritate. Și, în fine, Tudor Smoleanu (alt actor excepțional, pe care nimeni nu vrea să-l privească cu convenita atenție, de ani buni), Andrei, un amestec amețitor de mediocritate durută, senzualitate găunoasă, placiditate afumată și fragilitate sangvină, ca o tumoare dechisă fără anestezie. Într-un crescendo aproape insesizabil în trecerile sale, Nadia Sălăgean, în Natașa, cucerește spațiul dramei pas cu pas, într-un amestec la fel de subtil ca și al partenerului său, cu care abia dacă apucă să se atingă fulgurant: de obicei un personaj pată de culoare, al cărui grotesc contrapunctiv motivează decăderea familiei, aici Natașa distilează subteran hotărârea de a se însăpâni, în fine tușe de ipocrizie, transparente uimiri și feline strecurări, pentru a culmina într-un duel brutal, mitocănesc dar iute ținut în hățuri cu Olga, o dezlănțuire de crivăț.

*Trei surori* al lui Dabija de la Ploiești e unul dintre experimentele – paradoxal imposibil de a fi catalogat drept experiment, câtă vreme spectacolul e de-un realism declarat, în litera și spiritul termenului – cele mai drastice pe care le-am văzut în anul care a trecut. Dincolo de tratamentul coerent de adaptare a textului, dincolo de studiul lăuntric și regenerativ al întregului ansamblu de situații, psihologii și semnificații, nu are decât o singură metaforă „plastică”, și aceea abia perceptibilă dacă nu reușești să te distanțezi de incandescența jocului actoricesc. La debutul actului doi, după un heblu de-o clipă, Natașa intră dinspre grădina purtând în brațe o traversă lungă din cârpe reciclate, din aceea căreia în sud i se pune „de țol”. Și o întinde tacticos pe toată lungimea coridorului de trecere care e spațiul de joc. Supralicitând

## RECENZII

cu finețe și cu acoperire textuală completă, la începutul celui de-al treilea act, al incendiului, ea revine în aceeași poziție, întinzând peste traversa anterioară încă una, de această dată de plastic. „Ca la noi acasă!”, mi-a povestit cineva c-a exclamat un copil la premieră. Dacă nu-i adevărat, e bine găsit, cum zice o vorbă italienească. Toți, dar absolut toți actorii echipei au de rezolvat, pe parcursul celor

trei părți până la final, nu doar propriile personaje, ci și relația personajului cu această agresivă metaforă suprapusă, un biet obiect mitocănesc care ne populează casele, viețile, coșmarele. Merită, vă asigur, să urmăriți la o a doua sau a treia vizionare, numai această temă de (invizibilă) regie.

MIRUNA RUNCAN

### ***Birth* sau cum se naște o controversă**

În cinematografie și nu numai, a șoca a devenit aproape o regulă. Opțiunile sunt nelimitate: poți să transpui pe ecran povești gigantice care au nevoie de aportul a 1500 de oameni, poți să folosești efecte speciale năucitoare sau, mai simplu, poți să abordezi un subiect legat de măria-sa *tabu-ul*. Cum ar putea clasică poveste de dragoste să se sustragă acestui fenomen? Mereu actuală, reinter-pretată permanent, aceasta pare a căpăta mai mult farmec cu cât e mai neobișnuită. Ingredientul principal: incompatibilitatea celor doi protagoniști care fac parte din eternele clase sociale diferite, mai nou tind să fie de același sex sau diferența de vârstă e atât de mare, încât în discuție apare pe undeva cuvântul pedofilie.

Din această ultimă categorie face parte cel mai recent film al lui Jonathan Glazer, *Birth*. Nici primul, nici ultimul din seria acestui gen de filme, *Birth* și-a întrerupt periplul pe ecranele cinematografelor undeva prin festivalurile internaționale de film ale anului trecut. Cu atât mai trist cu cât în spatele dramei science-fiction se ascunde o poveste de dragoste care merită să fie urmărită, cel puțin pentru că se combină aspecte geniale cu gafe aproape copilărești.

Sub influența dictonului ușor uzat

„Careful what you wish for” (nu, nu e vorba despre vreun blestem dezlănțuit), yorkeze Anna (Nicole Kidman), care în pragul unei noi căsnicii se confruntă cu un băiat de 10 ani, David (Cameron Bright) care pretinde că e fostul soț reîncarnat. Filmul urmărește în continuare oscilațiile emoționale ale ei, bulversată nu atât de fenomenul reîncarnării, cât de posibilitatea de a retrăi dragostea de altădată.

Premiat și contestat în egală măsură, *Birth* are un farmec aparte care stă în combinația superbeii coloane sonore (vinovat e deja cunoscutul Alexander Desplat) cu pauze de tăcere absolută, pe cât de lungi pe atât de sugestive. Efectul e o poveste imprimată cu o apăsătoare atmosferă de doliu și îndoială. Aceasta te cuprinde ca spectator și e cu atât mai incitantă cu cât la final, nici personajele nu ajung la o concluzie privind sensul adevărat al evenimentelor. Replica cea mai reprezentativă concentrează perfect jocul contradicțiilor: „I'm not Sean because I love Anna”. Povestea e susținută de un „dream-team” actoricesc, așa cum a fost numită distribuția. De la rolurile veteranelor Lauren Bacall și Nicole Kidman (cu una dintre cele mai bune prestații actoricești din carieră) până la tânăra speranță, Cameron Bright.



## RECENZII

Punctele slabe, căci sunt și dintr-acestea, țin de scenariu. Spre exemplu, filmul debutează cu replica răposatului Sean, fost om de știință, cum că nu ar putea crede niciodată în reîncarnare. Totuși, odată ce este aparent reîncarnat, acesta nu își analizează deloc situația, rezumându-se la a o „bântui” pe Anna, reamintindu-i câte un detaliu din fosta existență comună. Iar dacă acesta nu era teren de exploatat... OK! Jean-Claude Carrière are peste 70 de ani, dar Milo Addica a scris, printre altele, *Monster's Ball*!

Cu puncte bune și mai slabe, *Birth* nu a scăpat de eticheta simplistă: „filmul cu Kidman pedofilă”. Cele două scene atât de controversate, sărutul dintre Anna și micul Sean și scena din cadă, sunt mai inofensive decât un jurnal de știri și, să

fim sinceri, se află undeva la limita dintre relevanță pentru poveste și publicity-stunt. Reclamă binevenită, dacă ne gândim că cel mai reprezentativ film din cariera lui Glazer ar fi *Sexy beast*!

Oricum am lua-o, povestea iubirii care traversează dimensiuni pentru a se împlini rămâne totuși fermecătoare cel puțin pentru faptul că nici personajele nu sunt convinse dacă asta se întâmplă de fapt și totul într-un ritm desprins parcă de ritmul lumii acesteia. *Birth* e o terapie la efecte speciale, prin liniștea care „vorbește” și reprezintă o alternativă la mult prea previzibilă poveste de dragoste cu care ne-am obișnuit.

**DELIA ENYEDI**

### “Chicago” între film și Broadway

Cântă. Dansează. Mirarea cronicarilor de film și a publicurilor cu privire la prestațiile muzical-coregrafice ale actorilor/actrițelor de la Hollywood îmi amintește de poveștile pe care le-am auzit legate de trecerea de la filmul mut la cel sonor și la mirarea care îi stăpânea pe cinefilii acelor vremuri auzind că "Garbo vorbește!".

Musicalul a încetat să mai fie o afacere profitabilă, cu vreo douăzeci de ani în urmă, în perioada de gratie a star-sistemului filmul musical pierzându-și farmecul și spectatorii. Abia în 2001 se reface tradiția musicalului la nivel global, prin provocarea la care răspunde Baz Luhrman, creând filmul *Moulin Rouge*, considerat de unii cronicari-critici drept doar o reprezentație kitch, care nu face decât să adune în aceeași oală clasicismul, voluptatea, star-sistemul, post-modernitatea sau influențele de Bollywood, însă adevărata valoare a filmului constă în

regenerarea unui gen filmic, musicalul, și cum altfel se putea face asta decât șocând, într-un fel sau altul, provocând discuții, comentarii, care să promoveze filmul și stilul respectiv, și cine putea să o facă mai bine sau mai (a)original decât Baz Luhrman, cel care a avut nebunia de a-l ecraniza pe Shakespeare, în variantă modernă, unde Mercutio e un personaj de culoare și homosexual, Romeo se luptă cu Tybalt, nu cu spade așa cum s-ar aștepta lumea, ci cu pistoale, iar decorul pare mai degrabă demn de Florida americană decât de Verona italiană; și în toată această nebunie actorii recită precum pe scenele teatrelor londoneze, în strictă concordanță cu textul shakesperian.

Dar să nu ne abatem de la povestea noastră, care e povestea filmului musical. După povestea iubirii care învinge toate obstacolele, dar care nu poate învinge moartea, Rob Marshall, un regizor relativ necunoscut publicului larg a fost invitat să

## RECENZII

recreeze opera unuia dintre cei mai interesanți regizori de musical, Bob Fosse și respectiv a spectacolul său *Chicago*. Marshall a decis să respecte aproape în totalitate linia pe care a impus-o Fosse în spectacolul de Broadway însă câteva diferențe, inerente au apărut și cu aceasta am ajuns la scopul acestei dezbateri, anume asemănările și deosebirile care se nasc între film și spectacolul de Broadway.

Să luăm în primul rând receptarea. Diferențele care apar aici sunt evidente, dacă în cazul spectacolului de Broadway receptarea fiind directă, legătura publicului cu scena, fiind una nemijlocită și incredibilă, creându-se aceea senzație de acum și aici pe care filmul nu va reuși niciodată să o producă (cu toate dezvoltările tehnologice de care beneficiază cinema-ul), în cazul filmului, chiar dacă sunt ind(c)use, și aici, scene în care se sugerează, ori se induce imaginea unui teatru de Broadway, cu/fără spectatori după caz, feed-back-ul spectatorilor de film este unul mult mai puțin perceptibil. Iar dacă acest răspuns există el vine mult după ce actorii, regizorul, cameramanii și toți cei implicați în producția filmului și-au terminat expunerea de calitate, astfel comunicarea este una instabilă și cu variații.

Spectacolul lasă un mult mai mare spațiu închipuirilor și imaginilor mentale proprii, prin scenografie și prin transpunerea poveștii în moduri diferite în cele două medii, filmul și teatrul. În cadrul spectacolului de teatru, tu ca spectator ești nevoit să creezi, în propria-ți imaginație contururile cabaretului în care se cântă sau a închisorii și a gratiilor, a tribunalului și de ce nu chiar și a anumitor personaje, în vreme ce în film toate aceste elemente îți sunt oferite pe tavă, tu trebuie doar să le culegi, nu îți mai este dată șansa sau poate neșansa de a-ți folosi imaginația. Pentru a lăsa o

scenografie tipică celei de teatru, ar trebui să fii un regizor puțin cam sărit de pe fix, sau cu o încredere deplină în forțele sale, cum e cazul spre exemplu al lui Lars von Trier, și nu e cazul aici al lui Rob Marshall. Și ca să nu rămânem pe uscat, să exemplificăm: dacă în cazul spectacolului, scena era locul de desfășurare a tuturor acțiunilor din piesă, în cazul filmului există câte o scenografie diferită pentru fiecare scenă, există camera în care Roxie îl ucide pe Fred Casely, există cabaretul în care cântă Velma, există închisoarea, cu celulele, există tribunalul ș.a.m.d, în vreme ce în spectacolul de Broadway, decorul e același: scena, pe care uneori apar niște scaune (ca în piesa Cell Block Tango, ori în scena procesului) sau o scară metalică. Însă trebuie admis că realizarea unui spectacol de teatru asemeni unui film, cu toate personajele și decorurile ar însemna o gaură foarte mare în buget.

Apoi în diegeza filmului există ruperi clare între ceea ce reprezintă povestea, teatrul, lui Roxie și a Velmei, și ce e musicalul; în vreme ce în spectacol acest lucru nu este clar. Aceste numere muzicale sunt proiectii ale lui Roxie, văzute de cele mai multe ori prin perspectiva ei, poate și ca o prelungire a dorinței ei de a deveni cântăreață-dansatoare. Filmul pe lângă omagiul pe care i-l aduce lui Bob Fosse, respectând aproape în întregime punerea sa în scenă, are anumite influențe, din musicalul anilor '50 spre exemplu, în scena în care Roxie cântă numărul "Roxie"; sau flashurile pe care le utilizează regizorul pentru a crea imaginea efectului media produs de Roxie Hart, sau combinația de musical și stand up comedy, în prologul numărului "Roxie". Atenția pentru detalii pe care o oferă în film nu se găsește și în spectacolul de Broadway, prim-planurile, mișcările de cameră, planurile largi nu pot fi luate în considerare într-un spectacol, în care

## RECENZII

spațiul tău de spectator e fix, iar raportarea ta la scenă și la ceea ce se întâmplă pe scenă este foarte puțin flexibilă. Însă avantajul acestui tip de vizionare, teatrală, este acela că nimeni nu îți dirijează privirea și ești liber să alegi ce vrei să vezi din ceea ce se întâmplă pe scenă, ceea ce reprezintă, trebuie să recunoaștem, o provocare grea pentru performeri, pentru că nu au voie să greșească nici un pas ori o notă, pentru că nu pot ști cine și unde se uită în orice moment al spectacolului.

Un lucru care merită menționat este includerea prin diferite cadre a imaginii teatrelor în film. Numerele în care e inclus publicul de teatru e ca un stimulente probabil pentru cei care văd filmul la cinematograful sau acasă, pentru a nu resimți lipsa unei comunicări directe. Mai există o explicație, regăsită și ea pe parcursul filmului, cum ar fi în numărul "Razzle Dazzle", în care asemeni unui spectacol de box, niște fete poartă pancarte care îndeamnă publicurile la aplauze. Un lucru asemănător se întâmplă în showurile de televiziune, în care de multe ori auzi aplauze sau râsete din publicurile plătite să stea în studiouri, sau aplaudaci în limbaj comun, tocmai pentru a induce publicurilor de acasă sentimentul dorit. Și de aici s-ar putea deduce un mesaj al filmului, acela al influenței mass-mediei asupra eveni-mentelor și modul în care le distorsionează sau utilizează după bunul plac. Însă există mai multe filme cu acest subiect, unul dintre cele mai controversate fiind *Natural Born Killers* (1994) al lui Oliver Stone.

Și am ajuns la partea cea mai evidentă, cea a actorilor. Comparație post pe post a actorilor-cântăreți-dansatori între spectacol și film. Roxie Hart, câștigă Renee Zellweger, interpreta din film (deși reprezentarea ei nu e una excepțională) în fața lui Charlotte D'Ambroise, care deși extrem de aplaudată de publicul de la show-

ul de Broadway, pentru mine nu a prezentat o revelație. Pentru rolul Amos Hart, câștigă John C. Reilly, interpretul din film, în fața lui P.J. Benjamin, pentru o mult mai interesantă și veridică personificare a soțului înșelat și invizibil. De altfel probabil singura scenă care a avut un impact la fel de puternic în film și în spectacol este Mister Cellophane, probabil singurul moment din film și spectacol în care am empatizat cu bietul sot înșelat și părăsit.

Matron "Mama" Morton, câștigă Queen Latifah în fața unei reprezentării interesante, însă nu suficient de convingătoare a Annei L. Nathan, interpreta din spectacol. Cântărețele nu știu să joace? Cine gândește așa ar trebui să vadă rolul pe care îl face Queen Latifah în acest film... Nu trebuie extinsă această apreciere asupra tuturor cântă-rețelor cu aspirații de actrițe; încercările unele peste altele ale lui Jennifer Lopez de a deveni actriță s-au lăsat de cele mai multe ori, dacă nu chiar întotdeauna, cu dezastre cinematografice și de box-office.

Deși nu aș fi crezut că am să spun asta, înainte de a vedea filmul nu-mi imaginam ce rol ar fi putut crea Richard Gere pentru avocatul fără scrupule care cântă și dansează, însă a creat un rol extrem de interesant și de fascinant de urmărit de-a lungul intrigilor țesute. Așadar învingător prin knock-out, în rolul lui Billy Flynn e Richard Gere, în fața unui rol mult mai palid al lui Wayne Brady, care a fost primit de către publicul de teatru cu aplauze frenetice, cu toate că eu sincer nu am prea înțeles de ce...

Una dintre cele mai interesante apariții în spectacol a fost aceea a lui Mary Sunshine, interpretată de D. Sabela Mills; în film rolul i-a revenit lui Christine Baranski, mult mai fadă. Nu au constituit un impediment machiajul mult prea puternic și prea țipător și nu a contat nici dezvelirea sinelui, când spre sfârșitul spectacolului și-a dat jos hainele de scenă și s-a dovedit a fi un bărbat, pentru a aprecia capacitățile de

## RECENZII

soprană dovedite de-a lungul celor două numere cântate de ea/el în spectacol (A little bit of good, We both reached for the gun).

Mai rămâne de discutat personajul colectiv, care în spectacol sunt în general aceleași persoane pentru mai multe roluri, în film beneficiind de un număr mult mai mare de actori, sau de figuranți după caz, și pentru o mai mare veridicitate. Cu toate acestea, reprezen-tațiile din spectacol, în special cele din momentele de cântat-dansat sunt superioare celor din film, deși acestea sunt mult mai bogate și mai explicite vizual. Cel mai interesant număr de musical colectiv îl reprezintă Cell Block Tango, care în film e mult mai slab; în primul rând datorită cântărețelor-dansatoare care performează pe scenă. Dacă în film au un decor mult mai dezvoltat, în spectacol fiind folosite numai niște scaune, spectacolul e însă mult mai interesant. Actrițele-cântărețe-dansatoare au fiecare câte un accent tipic și extrem de credibil, nu ca balerina rusoaică din film care o interpretează pe Katalin Holinski, al cărei accent de unguroaică are mai degrabă sonorități moscovite decât budapestane; fiecare reprezentantă are un accent diferit, fie că e de ghetto al negrilor, fie că e de sud-american, sau de maghiar...

And we saved the best for last... Catherine Zeta-Jones face un rol bunicel pentru calitățile sale de actriță, probabil cea mai bună interpretare a ei, jucând-o pe Velma Kelly, a și primit un Oscar pentru cea mai bună actriță într-un rol secundar în urma rolului din Chicago, însă un rol mult mai bun îl face Terra C. MacLeod, interpreta Velmei din spectacol. Aflată la debutul pe Broadway, dar cu un background în musicaluri (inclusiv rolul Velmei pe scenele din Paris și Montreal), pentru mine personal reprezentând cel mai puternic element din tot ce a reprezentat spectacolul Chicago. Mai mult nu știu ce argumente aş putea aduce pentru a fi relevant... Este o părere extrem de subiectivă, și bazată pe o

experiență unică, însă dacă ar trebui să aleg un singur lucru care m-a impresionat în tot show-ul (aici includ și filmul) atunci ar fi această Terra C. MacLeod și nici măcar nu pot să explic de ce!

Filmul mi-a plăcut, fără nici o îndoială, are spirit, are stil și mai ales are un regizor (coregraf, pe deasupra) talentat și bine pregătit; însă fără nici un dubiu am căzut sub vraja musicalului de Broadway, o absolută perfecțiune coregrafică și muzicală; iar dacă ar trebui să adun toate elementele componente ale fiecăruia dintre tipurile de spectacol (fie că e cinematografic ori teatral) balanța preferințelor ar înclina destul de evident înspre musicalul de Broadway, iar motivele pentru această opțiune le-am descris mai sus. Mi-am încheiat pledoaria.

În încheierea filmului și de altfel pe tot parcursul lui, există trimiteri foarte clare la spectacolul de Broadway, la interacțiunea între scenă și public. Ei bine, însă, în acest act final, asemănările sunt mai mult decât evidente, cu orchestra care este pe scenă, cu imagini ale publicului, cu Velma și Roxie aruncând flori în public încât pentru un moment chiar ai fi crezut că ești undeva, nu pe Broadway, ci pe West 49th Street, la Ambassador Theater și că pe scenă tocmai s-a încheiat o reprezentație de musical. Și să fiu a naibii dacă asta e altceva decât un omagiu adus lui Fosse și spectacolului creat de el.

Sau cum spune francezul: Le roi est mort, vive le roi!

**RALUCA IACOB**

## CARTEA ÎN TEATRU

**OLIVER SACKS, *Omul care își confunda soția cu o pălărie,*  
Humanitas, 2004**

Nu un roman, nici o culegere de eseuri, nici un tratat de specialitate nu au fost, din punctul de vedere al cronicarului, bucuria majoră de lectură a fostei (ce păcat!!!) vacanțe de vară. Cu toate că nu i-au lipsit tot felul de delicii, din toate genurile. Ci acest best seller care a împlinit douăzeci de ani (prima ediție datează din 1985) și care, asemenea micilor sau mai marilor culegeri din anii '60-'70 ale lui Konrad Lorenz, a lăsat urme groase și pline de fructe în arta ultimilor decenii, pe bună dreptate. Cred (și parcă-l aud pe amicul Žižek mustăcind de plăcere) că Hitchcock era un mare vizionar atunci când afirma că venim dintr-un secol atât de nebun încât cea mai "normală" și mai gustată aventură de receptare este întâlnirea cu patologicul.

*Omul care și-a confundat soția cu o pălărie* nu e, și Sacks insistă adesea asupra acestui fapt, o "carte cu nebuni". E o culegere de istorisiri scrisă la persoana întâi și ieșită în mod nemijlocit din experiența clinică a unui neurolog, nu a unui psihiatru. Un neurolog care evident n-a plecat de la ideea că se va umple de bani povestind situații, destine și bătălii terapeutice cu care s-a întâlnit și pe care le-a avut de înfruntat în câteva decenii de experiență clinică directă. Ținta lui, la origini, deloc de pus la îndoială, a fost aceea de a atrage atenția asupra umanității profunde și vibrante care zace zăvorâtă sub lacățele groase ale leziunilor cerebrale. Scriitor născut nu făcut, de un rafinament al observației și de-o căldură

stilului care trec dincolo de orice ornament, Sacks își alăcuiește istorisirile la marginea invizibilă dintre studiul de caz profesional, pentru specialiști (de aici și amplele note de subsol în care citează cazuri asemănătoare ale altor medici celebri, intră în polemici cu confrăți, plonjează în explicații teoretice scurte dar necesare etc.) și publicistica de popularizare; cu particularitatea că această a doua limită e grațios descojită de orice emfază și de orice intenție propagandistică. Intențiile sale sunt, pentru marale public, constante și asumate deschis: a-i sensibiliza pe semenii săi "sănătoși" către o schimbare radicală de atitudine și a-i ajuta nemijlocit pe cei care, în familiile lor, se confruntă cu drama (greu de cărat) a unui bolnav neuro.

Nu e de aceea de mirare că, într-o lume în care interesul față de ideile generale și față de experiențele personalizate e deschis și constant, nopțile insomniace ale acestei Sheherazade în halat alb n-au fost doar utile la nivel academic, ci au ademenit câțiva artiști dintre cei mai celebri la a le utiliza sau prelucra: Harold Pinter a scris o piesă, *A Kind of Alaska*, Peter Brook a scris un scenariu pe care l-a montat, chiar plecând de la cazul titular, Michael Mann a produs un film la Hollywood, *Awakenings* (cu Robert de Niro și Robin Williams, ambii nominalizați la Oscar), plecând de la un caz căruia Sacks i-a dedicat o carte separată cu același titlu, publicată în 1975, dar asupra căruia revine și în volumul de față.

**DIANA COZMA, *Dramaturgul-practician, Casa cărții de știință, Cluj, 2005***

Diana Cozma, clujenii știu bine, dar colegii din alte orașe probabil o ignoră, este lector de actorie la Facultatea de Teatru și Televiziune din Cluj. Are, însă, și o diplomă de filolog, și un doctorat în literatură comparată, ceea ce schimbă oarecum lumina asupra autorului-profesor, într-un peisaj dominat de mitul practicienilor - dascăli care...se vând cu atât mai bine pe piața academică cu cât coada de cometă a condiției de star (real sau artificial, prezent sau îngropat în uitare) le însoțește măcar o perioadă cariera didactică. Într-o lume universitară conservată comod în modelul de secol XIX al clasei de maestru, Diana Cozma face figură aparte, de educator de actorie profesionist, deschis către multiplele vecinătăți ale teatrului. Ceea ce – s-o recunoaștem – e o condiție, încă, extrem de incomodă.

Cartea de față e o excursie complexă pe o idee nici ea cu totul confortabilă: și anume că o bună parte din operele dramaturgice ale modernității europene vin dinspre autori a căror "literaturitate" e dominată de regândirea din lăuntru a actului scenic, altfel spus dinspre "practicieni", fizici sau imaginari. Mi-e greu să spun dacă avem de-a face cu un volum de estetică teatrală, sau cu unul de reinterpretare a literaturii dramatice ca poiesis al teatralității in actu. În orice caz, demersul – fără să se dorească nici o clipă unul exhaustiv – e convingător și foarte bine condus.

Relația dintre "manifeste" și manifestările conservate în cuvântul dedicat scenei e una complexă și adesea plină de capcane. E și motivul pentru care o parte substanțială, cea dintâi, a cărții, e dedicată limpezirilor teoretice cu privire la raporturile dintre text, context și înscenare. Secțiunea următoare se apleacă asupra tezelor și ipotezelor de lucru, într-o devenire mai

puțin sinuoasă și contradictorie decât am crede, ale unora dintre cei mai reverberanți gânditori teatrali practicieni ai secolului de curând încheiat: Grotowski, Barba, Ionesco, Brook. De la mijloc încolo, surprinzător, volumul propune o serie de capitole-eseu dedicate unor "eroi" ai poiesisului teatral întrupat, respectiv Molière (ca precursor la modernității teatrale europene), Carlo Gozzi (ca precursor al unei gândiri "living"), Alfred Jarry, Brecht și apoi Ionesco, în fine lui Brook (cu concentrată atenție pe experiența plonjeului în eul profund, din *Omul care și-a confundat soția cu o pălărie*). Paradoxal, cartea Diane Cozma e, în același timp, o invitație mai degrabă specializată la reordonarea meditațiilor noastre asupra "acțiunii teatrale" directe, dar și o lectură plăcută, inventivă și deloc morocănoasă, dedicată oricui e interesat să reviziteze, fără prejudecăți, spațiul din spatele și de dedesubtul "scenei înseși". Modernitatea teatrală europeană se dovedește astfel încă foarte vie, foarte prezentă și plină de surprize.

**MILENA DELEVA, *Technological Park Culture. Bulgaria, a case study prepared by Milena Deleva, Policies for Culture (European Cultural Foundation & Ecumest), Amsterdam/Bucharest/Sofia, 2005***

*European Cultural Foundation* cu sediul la Amsterdam și *Ecumest* (binecuvântatul ONG care ne ține treji pe toți cei curioși cu privire la soarta reală și actuală a culturii în lume) cu sediul la București au împreună un proiect comun, de câțiva ani de zile, pe care îl desfășoară cu o încăpățănare de tot respectul: *Policies for culture*, rețea de informare și lobby cu privire la acțiunile complexe de reflectare, structurare și sprijinire a politicilor culturale în spațiul european. Există o

publicație, pe care toți doritorii de informație în acest câmp o pot primi periodic pe net, există proiecte pilot implementate în câteva țări central și est europene, a căror menire este aceea de a implica societatea civilă într-un efort de revigorare sănătoasă a actului de cultură. Există, în fine, expresia tipărită a unor asemenea inițiative.

De pildă, această cărticică, publicată în engleză și bulgară, în urma unei acțiuni complexe gândită și pusă în practică de o echipă susținută de *Policies for Culture* în Bulgaria. Însuși faptul că proiectul TPC (**Technological Park Culture – Bulgaria, 2001-2003**) a fost gândit ca un sistem de deschidere a canalelor de comunicare și acțiune între operatorii culturali, universități și autoritățile publice în scopul ordonării țințelor și regăsirii unei atitudini coerente în managementul cultural te umple de invidie. Nu fiindcă *Ecumest* și *ECF* n-au ales pentru asta România, fiindcă probabil ar fi ales-o dacă ideea ar fi trecut prin mintea unui român care să creadă și să susțină un asemenea proiect. Ci, firește, fiindcă e greu previzibil nu numai ca acest român și echipa lui să existe, ci și ca partenerii (autorități și operatori culturali, ba chiar universitari reuniți într-un asemenea generos efort) să fie la noi interesați. Adică să aibă convingerea fermă, dovedită de cărticica studiu de caz sintetizată de Milena Daleva, că un asemenea demers reprezintă nu numai o necesitate ci chiar o urgență.

În fine, pe scurt, cartea prezintă punctat, ca într-un suport de curs, motivațiile și țințele proiectului, structura lui (bazată pe studii sociologice, mese rotunde cu teme precise, referitoare la cine sunt și cum ar trebui să acționeze decidenții asupra politicilor culturale, constituirea unor forumuri de schimburi de idei și viziuni, etc.) ca și concluziile la care s-a ajuns scanând spațiul bulgar. Pentru ceea ce este, atâta câtă este, suma operatorilor din societatea civilă

și autorităților culturale românești, cărticica publicată de *Policies for culture* ar trebui să reprezinte măcar un model posibil.

**DAVID ZINDER, *Body- Voice – Imagination. A training for the Actor*, Routledge, NY/London, 2002**

*“Spre deosebire de carte, în care nu ai altă soluție decât să produci o listă cu exerciții, unul după altul., într-un fel de ordine lineară, un workshop este un proces organic pe mai multe niveluri, care are adesea de-a face cu mai multe paliere ale aceluiași val. Mai mult, noile exerciții sau variațiuni ale celor vechi se adună în crescendo, astfel încât încercarea de a le scrie pe toate pe măsură ce se adună seamănă cu previziunea Alicei dinspre sfârșitul călătoriei sale fantastice în oglindă: cu cât alerg mai repede, cu atât stau mai ferm pe loc. Mai e și un “clenci 22” de tip pirandellian aici: încercarea de a “imortaliza” în scris ceea ce e esențialmente un travaliu de creație artistică înseamnă să condamni acest travaliu la o viață în afara timpului – adică la o formă de moarte”.*

Cartea fascinantului regizor și profesor ale cărui montări de pe scena Teatrului Maghiar de Stat din Cluj au putut fi urmărite în ultimii ani de publicul nostru (*Flacără Albă- Flacără neagră*, după *Dybuk* de Anski, nominalizare pentru cel mai bun spectacol și premiul pentru cea mai bună acțiune la Gala Uniter 2003, *Bacantele* după Euripide 2004, și sperăm că lista va continua și în anii ce vin) e, în fond, un manual de actorie scris cu adâncime, farmec și un soi de modestie fulgurantă, simptom pertinent al unei înălțimi de spirit dintre cele mai puțin obișnuite.

David Zinder își asumă net filiația de

## RECENZII

la Michael Chekhov și Joe Chaikin, și propune cititorului mai degrabă o excursie documentară, foarte personală, în universul formării actorului. Trupul, vocea și imaginația, și mai ales tehnicile de a declanșa și de a pune în operă logica internă care să le dea acestor trei instrumente organicitatea expresiv simbolică, jocul dintre concretețe și concept, iată mizele unei lucrări pline nu doar de referințe substanțiale ci și de orizont exemplificator, direct legat de experiența de-o viață a autorului. Ce e cel mai frumos aici, în așteptarea unor noi spectacole pe scena românească, și poate a unei traduceri pe care volumul ar merita-o din plin, e că lectura însăși are un efect revigorant, de spectacol în construcție.

**MARIANNE MCDONALD, Sing  
Sorrow. Classics, History and  
Heroines in Opera, Westport,  
Connecticut, Greenwood Press, 2001**

În poza de pe supracopertă Marianne McDonald se sprijină de splendida sa harfă. Profesoara de la University of California San Diego își dedică această voluminoasă și neobișnuită carte copiilor ei (șase la număr), despre care aflăm că... “au învățat-o semnificația muzicii”. Ce caută un specialist în clasicii greci în lumera operei? Ei bine, caută o delectare cu ținte precise, bazată pe o ipoteză de lucru pe cât de seducătoare pe atât de matematic demonstrată: aceea că în modernitatea europeană tragicul, în esența sa adânc umană/teatrală, se refugiază pas cu pas – pentru o bună bucată de vreme – în arta artelor, opera.

Altminteri, cartea despre care vă povestesc e una pe cât de frumoasă ca înfățișare și conținuturi semnificative pe atât de complexă, de riguroasă și de simpă. Îți aduce întrucâtva aminte, în mod fericit, de

eseurile lui Alice Voinescu de acum mai bine de jumătate de veac despre hermeneutica și circulația figurilor-mit feminine în cultura modernă, *toute proportion gardée*. Primim de la Marianne McDonald un prolog de intenție și metodă, un capitol introductiv asupra raporturilor dintre nașterea operei și utilizarea textelor clasice, pentru a plonja ulterior în descrierea și analizarea, în capitole studiu de caz a șapte opere diferite, din șapte perioade și aparținând unor contexte culturale și estetice diverse, pe care le leagă între ele numai recursul la clasicii greci. Așa cum și alte studii ale profesoarei californiene ne-au obișnuit, nu numai structura literară (aici literară și muzicală) sunt supuse interpretării, ci se fac referiri directe și substanțiale la spectacole contemporane care au dat viață acestor “texte de referință” (inclusiv imagini din acestea). Ne vom întâlni astfel cu *Întoarcerea lui Ulise în patrie* de Monteverdi, *Dido și Aeneas* de Purcell, *Ideomeneo* de Mozart, *Troienele* de Berlioz, *Elektra* lui Richard Strauss, *Oedipus rex* al lui Stravinsky, *Medeea* lui Teodorakis și, surpriză, *The Gospel at Colonus* de Leo Breuer și Bob Telson (“spirituals opera”, ca să inventăm un termen înrudit cu rock opera, bazată pe material muzical afro-american gospel și soul). Cum vedem, partituri dintre cele mai rar frecventate pe scenele de operă cu care avem noi de-a face, pentru care tot ce e înainte de *Nunta lui Figaro* sau după Puccini e egal cu o aventură în jungla amazoniană.

Cartea profesoarei de la San Diego nu e nici pe departe una specioasă sau dedicată exclusiv amatorilor și practicienilor de operă. E o...încântare disciplinată pentru curioșii culturali, o necesitate pentru oamenii de teatru de orice fel și un desert rafinat pentru amatorii de muzică. Dacă faci parte din toate aceste trei categorii, te poți simți de-a dreptul privilegiat. De la *Opera, the Second Death* a



## RECENZII

lui Slavoj Žižek și Mladen Dolar n-am mai avut o asemenea experiență reconfortantă, menită să demonstreze că artele spectacolului n-au intrat încă la muzeul figurilor de ceară. Mă rog, cel puțin la ei, aștia despre care noi, europenii snobi și provinciali, zicem că ... “nu au metafizică”...

**CARIDAD SVICH, Trans-global readings. Crossing theatrical boundaries, Manchester, Manchester University Press, 2003**

O antologie aproape copleșitoare de interviuri (în fapt niște discuții înregistrate și transcrise, ori de-a dreptul chat-uri pe net, efectuate pe parcursul a mai bine de șase ani) cu artiști de tot soiul (actori, performeri, regizori de teatru și artiști video, plasticieni, dansatori, autori dramatici și de poezie, esești, artiști manageri de companii etc. Interviurile nu îi aparțin doar editoarei (masternad și ulterior doctorand la MU) ci și mentorului ei, Michael Cerveris, și altor interviuatori cu interese comune. Pe toți îi unește generozitatea unei teme dintre cele mai fertile: motivațiile, temele și perspectivele specifice actelor creatorare ale timpului nostru, din unghiul traversării frontierelor dintre arte – pe de-o parte – și dintre civilizații – pe de alta. În pofida suspiciunilor pe care și

le-ar putea crea din start o antologie, cartea se dovedește nu doar un proiect unitar, iar substanțialitatea sa e dintre cele mai neobișnuite.

Structurat pe patru secțiuni, *Traversând Media, Traversând cultura, Traversând limbajul și Traversând corpul*, volumul introduce punctele de vedere și, adesea, sistemele de gândire (dintre cele mai profunde) ale unor creatori neobișnuiți, unii mai celebri (cel puțin la noi, din auzite, cum e Richard Foreman, Peter Gabriel, Peter Sellars sau Nick Philippou), alții mai puțin sau complet necunoscuți în spațiul românesc, dar nu mai puțin fascinanti. În această ordine de idei, doar spicuiind, aș pune un spot de lumina pe dialogul cu Mikel Rouse, intitulat “*Între tehnologie și emoție*”, pe cel cu Dijana Milosevic și Kathy Randels de la Dah Teatar, intitulat “*Lumină în miezul întunericului*”, pe cel cu Susan Yankowitz intitulat “*În căutarea unei limbi comune*”, ori pe cel cu Darron L. West intitulat “*Sunetul activ*”.

Ca să țin piept conservatorilor și să le cresc, cititorilor, apetitul față de forța reflexivă a unei marginalități sănătoase și chiar perspective, voi mai spune doar că, după ce volumul se deschide nu cu una ci cu două introduceri teoretice (Caridad Svich și Michael Cerveris), el beneficiază și de o “*Postfață: Scriitura contemporană dramatică și noua tehnologie*”, semnată nici mai mult nici mai puțin decât de... Patrice Pavis.

Rubrică realizată de MIRUNA RUNCAN

În cel de al LI-lea an (2006) *STUDIA UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI* apare în următoarele serii:

matematică (trimestrial)	dramatica (semestrial)
informatică (semestrial)	business (semestrial)
fizică (trimestrial)	psihologie-pedagogie (anual)
chimie (semestrial)	științe economice (semestrial)
geologie (trimestrial)	științe juridice (trimestrial)
geografie (semestrial)	istorie (trei apariții pe an)
biologie (semestrial)	filologie (trimestrial)
filosofie (semestrial)	teologie ortodoxă (semestrial)
sociologie (semestrial)	teologie catolică (trei apariții pe an)
politică (anual)	teologie greco-catolică - Oradea (semestrial)
efemeride (semestrial)	teologie catolică - Latina (anual)
studii europene (trei apariții pe an)	teologie reformată (semestrial)
	educație fizică (semestrial)

In the LI-th year of its publication (2006) *STUDIA UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI* is issued in the following series:

mathematics (quarterly)	dramatica (semestrial)
computer science (semesterily)	psychology - pedagogy (yearly)
physics (quarterly)	economic sciences (semesterily)
chemistry (semesterily)	juridical sciences (quarterly)
geology (quarterly)	history (three issues / year)
geography (semesterily)	philology (quarterly)
biology (semesterily)	orthodox theology (semesterily)
philosophy (semesterily)	catholic theology (three issues / year)
sociology (semesterily)	greek-catholic theology - Varadiensis (semesterily)
politics (yearly)	catholic theology - Latina (yearly)
ephemerides (semesterily)	reformed theology (semesterily)
European studies (three issues / year)	physical training (semesterily)
business (semesterily)	

Dans sa LI-ème année (2006) *STUDIA UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI* paraît dans les séries suivantes:

mathématiques (trimestriellement)	dramatica (semestrial)
informatiques (semestriellement)	affaires (semestriellement)
physique (trimestriellement)	psychologie - pédagogie (annuellement)
chimie (semestriellement)	études économiques (semestriellement)
géologie (trimestriellement)	études juridiques (trimestriellement)
géographie (semestriellement)	histoire (trois apparitions / année)
biologie (semestriellement)	philologie (trimestriellement)
philosophie (semestriellement)	théologie orthodoxe (semestriellement)
sociologie (semestriellement)	théologie catholique (trois apparitions / année)
politique (annuellement)	théologie greco-catholique - Varadiensis (semestriellement)
éphémérides (semestriellement)	théologie catholique - Latina (annuellement)
études européennes (trois apparitions / année)	théologie réformée - (semestriellement)
	éducation physique (semestriellement)