

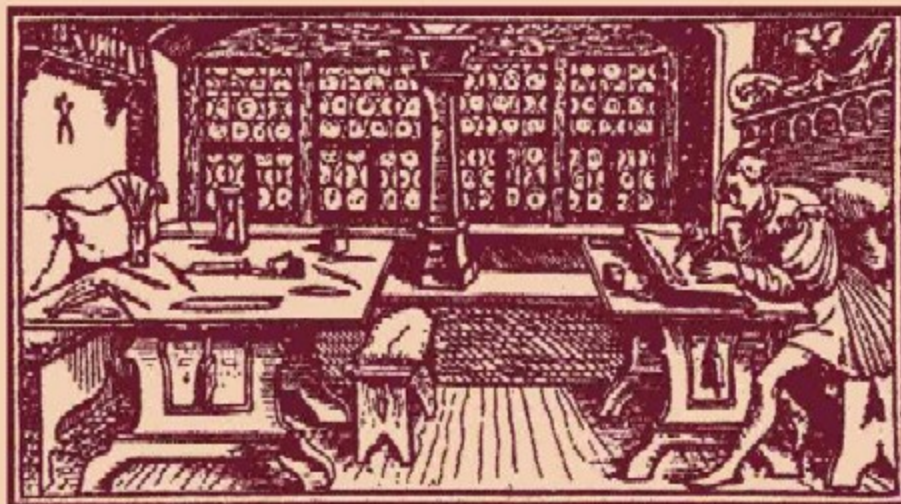
# STUDIA

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



2

**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

ANUL LI

2006

**S T U D I A**  
**UNIVERSITATIS BABEȘ – BOLYAI**  
**DRAMATICA**  
**TEATRU, FILM, MEDIA**  
**2**

---

**Editorial Office:** 400015 – Cluj–Napoca Republicii no. 24, Phone: 0264-405352

---

**CUPRINS – CONTENT – SOMMAIRE – INHALT**

***ARTICOLE & STUDII***

LAURA PAVEL, Postcommunist Romanian Playwriting – ‘Distantiation’ and Polemical Countertext.....	3
MIRIAM CUIBUS, Model și mimesis. Emma Bovary – Doamna Palidei Figuri (2).....	13
MIKLOS BACS, Conceptul de mască la Pirandello.....	35
MIRUNA RUNCAN, The Morphology of the Spectator (2) Reinventing the playwriting in Romania 2000: Reinventing audiences?.....	49
PETRE BĂCIOIU, Antonin Artaud și teatrul pur. Contextul istorico-literar și argumentele estetice.....	61
FILIP ODANGIU, Gramatica commediei dell’ arte. Note de lucru .....	73
DORU POP, New Educational Practices in Visual Arts and Liberal Studies.....	81
DIANA CHIOREAN, The Emergence of New Media and the Development of the Arts. Reality Concepts in the Digital Era.....	87
RAREȘ FLORIAN TILEAGĂ, Mythbusters .....	97

OZANA BUDĂU, Le detour par ailleurs culturel du texte indien. Le Mahabharata de Peter Brook .....	111
PAULA MĂHĂLEAN, Despre <i>acting power</i> de Robert Cohen.....	125
RALUCA SAS-MARINESCU, Teatrul și relațiile publice, azi.....	131

### **INTERVIU**

CRISTIAN RUSU, Space and Body. An Interview With the Stage Director Marc Bogaerts.....	145
--	-----

### **RECENZII, CRONICI, COMENTARII**

OZANA BUDAU, L'acteur est son corps dans la mise en scène de Robert Wilson : <i>Quartet</i> de Heiner Muller .....	153
SMARANDA BOLOVAN, Recitirea mitului în spectacolul <i>OEDIP Rege</i> de Mihai Măniuțiu.....	156
NARCISA PINTEA, Absurdul în viziunea lui Dabija: <i>Omul cu valize</i> de Eugen Ionescu ..	162
MIHAI GĂDĂLEAN, <i>Scrisoarea și Tompa</i> .....	168
PAULA MĂHĂLEAN, <i>Apocalypto</i> - judecăți contemporane din perspective subiective	172
MIHAT KONRAD, Darwin's: Adaptation .....	177
ROBERT ERDOS, Alfred Hitchcock's <i>ROPE</i> .....	179
CODIN SEBASTIAN POP, Și dacă ne-am aminti de... <i>Braveheart</i> .....	182
FLORIAN RAREȘ TILEAGĂ <i>Pianista</i> . Între Jelinek și Haneke .....	186

## POSTCOMMUNIST ROMANIAN PLAYWRITING - DISTANTIATION AND POLEMICAL COUNTERTEXT

LAURA PAVEL

**ABSTRACT.** The constant rewriting of mystifying utopias that belong to totalitarian era still has, today, an ethically and militant-politically role, to a certain extent expiatory, equally for historians, anthropologists, history-psychologists, specialists in imagology, sociologists and artists. The estrangement, distantiation, i.e. *Verfremdungseffekt*, in a post Brechtian sense, as well as the demystification done by current playwriting is an aesthetic strategy. One that bears with intended extra-aesthetic effects. A goal is that of redefining our ethnical, political and social identity, as reflected in the public conscience. The present essay advances several hypotheses on the Romanian "political" theatre and its alienation effect, taking under analytical scrutiny a few plays written after 1989 by some of the most important contemporary and present-day Romanian dramatists.

Among the utopical practices that came one after the other in time, the totalitarian *society utopia*, characteristic both to the modern and "recent" man, produced the imaginary recipe for an idealized future. It associated itself to an empty rethoric, the one of the inflationistic political discourse, that censured and mystified the "real" reality's data. Utopical imagination implies, according to the philosopher of the imaginary Jean-Jacques Wunenburger, an experience of *taming the possible*<sup>1</sup>. Through the utopical type of thinking, the individual pulls himself out of history and projects for himself an impervious world, or a perfect society, closed to the decay of temporality, to the arbitrary fluctuations of a common historical society. Fictionalizing and idealizing the past within ideological and fictional texts of former communist era is now being denounced and de-mythologized, but is it ever going to be enough? In this sense, the postutopian discourse after the fall of the Berlin wall, that is after 1989, stands for a polemical, ideological and aesthetic *countertext*.

The constant *rewriting* of mystifying utopias that belong to totalitarian era still has, today, an ethically and militant-politically role, to a certain extent expiatory, equally for historians, anthropologists, history-psychologists, specialists in imagology, sociologists and artists. The estrangement, distantiation, i.e. *Verfremdungseffekt*, in a post Brechtian sense, as well as the demystification done by current playwriting is an aesthetic strategy. One that bears with intended extra-aesthetic effects. A goal is that of redefining our ethnical,

---

<sup>1</sup> Jean-Jacques Wunenburger, *Utopia sau criza imaginarului [Utopia or the Crisis of Imaginary]*, translated into Romanian by Tudor Ionescu, Cluj-Napoca, Dacia Publishing House, 2001, p.93.

political and social identity, as reflected in the public conscience. The present essay advances several hypotheses on the Romanian “political” theatre and its alienation effect, taking under analytical scrutiny a few plays written after 1989 by some of the most important contemporary and present-day Romanian dramatists. Their playwriting can be classified as *political* because on one side it is symptomatic for the need of the excommunist countries' playwrights to re-think and aesthetically exorcize the traumatic totalitarian past. On the other hand, the plays are structured as revealing palimpsests. Both their intrigue and their “message” are based on an intertextual canvas infused by Bertolt Brecht's theses regarding the nonaristotelian aesthetics, the epical theatre, the distantiation effect and the technique of historicizing the events, along with their social and historical contextualization.

#### **Intertext and political parable**

The play entitled, with due reason, *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal* [*The History of Communism As Told for the Mentally Insane*]<sup>2</sup>, by Matei Vişniec – the title given by the author to a whole theatre volume that includes this text – proves the viability of the *political theatre* concept today, when the *reinterpretation* and the *rewriting* of the past are often programmatically politicized. The political theme of the drama is underlined by the spectacular, thriller type atmosphere, crowded with characters such as the ghosts of Stalin, Lenin and Trotzky. Matei Vişniec abandons this time the postexistentialist parables, those of a “generally human” signification, as it is to be found with the well-known *Caii la fereastră* [*Horses at the Window*] or *What Are We Going to Do about the Cello?* [*Și cu violoncelul ce facem?*]. As compared to these dramatic text, *The History of Communism As Told for the Mentally Insane* becomes a sample of nontypical political theatre, both a post Brechtian distantiation theatre and a “domestic” rom. One of the main intentions of the Romanian-French playwright Matei Vişniec is the social-historical contextualization of his parable. The political character of this parody of a totalitarian utopia is due both to theme and to the *pre-writing*, that is, to the programming of the audience reception. Consequently, the intended mutation is produced at the level of its emotional and ideological effect on the public.

The insanity metaphor becomes, in the line of the epical and documentary theatre of Peter Weiss with his *Marat/Sade*, more than a pretext of *mise en abyme* of world's insanity and its inherent political excesses. The play within the play of the insane in *The History of the Communism as Told for the Mentally Insane* is neither a reflex of the old *theatrum mundi* motif, nor just an ostentatious phenomenon of theatricality. It is merely a consequence of the Brechtian considerations in *Little Organon for Theatre* [*Kleines Organon für das*

---

<sup>2</sup> *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal*, Braşov, Aula Publishing House, 2001.

*Theater*, 1948] and a theatrical strategy intended to provoke the alienation or estrangement effect. The manneristic, spectacular trait of the *parable* (rendered by Peter Weiss through the play of the mentally insane who *acts* the part of Jean-Paul Marat, the revolutionary, and, respectively, by Vişniec, where an equally insane character plays the part of Stalin), is little by little taken over by the *parody* of political theatre. The step afar of one's own emotions, the anti-catharsis proposed by Vişniec to the readers or to the audience do not manage to awake an attitude-meaning, as did happen for Brecht. Nor do these anti-cathartic reactions and other distancing theatrical strategies – somehow similar to the paradoxical phenomenon of “theatricality”, as theorised today by Josette Féral and by other analysts of “performativity” – stir any kind of revolutionary conscience. However, in today's postcommunist Romania such a revolutionary mood seems to be touched, as it were, by a bit of spleen and disillusioned mockery. This time, the use of *Verfremdungseffekt* is meant to mock the utopian logic, as well as the mystifying verbosity that made possible the totalitarian, concentrational type of universe. The deconstruction of utopical discourse through *Verfremdungseffekt* is to be found in other anthological drama texts by Matei Vişniec, such as *Spectatorul condamnat la moarte* [*The Spectator Sentenced to Death*], *The Prompter of Fear* [*Sufleurul fricii*], *Gufi's Land* [*Țara lui Gufi*] or *Decomposed Theatre* [*Teatru descompus*]. The psychodrama enacted in *The History of Communism as Told for The Mentally Insane* by the writer-character Iuri Petrovsky with the so-called mentally insane (that is, some “well-known counter-revolutionaries”, subdued to mere irony by the dramatist) starts with such symptomatic lines: “Utopia, you say. (...) Everything begins on your lips and ends in nothingness... Uuutoopia...”.

In an inspired neo-gothical image, filtered by a strange parodical lyricism, Stalin appears, at the end of the play, as no more than a pitiable ghost or a harmless patient in an insane asylum. Meanwhile, in the anti-militaristic, anti-heroic parody *Requiem*, the same terrible political criminal joyfully plays cards with Lenin and Trotzky. In *The Chekhov Machinery* – intertextual reply to Heiner Müller's *Hamletmachine* –, the meta-character Chekhov is both dead and alive, or, in other words, an alienating undead being. “But how do you manage, Anton Pavlovich, to come back each time after everybody leaves without anyone seeing you?” – the old Firs asks the archetypal character of the writer. He himself becomes, along with Beckett, the protagonist from *The Last Godot*, or along with the characters called Stalin or Lenin, a scary *live* character, Don Quixote-like. As a sort of imaginary ectoplasm, Chekhov humbly mingles among his characters. The author's resurrection means, in fact, his re-fictionalization, his investiture with a fictional life. In a postdramatic literature, that comes after the so-called *endings* (of history, of theatre itself), Vişniec's characters, whether they are political criminals, alienated authors or clowns with no ontological

identity, are all set under a neo-baroque sign: they do exist and they do not exist in the same time. The politics and the utopian discourse are finally dissolved in a sort of a metaphysical lyricism.

### **The Parody of the Shakespearean Canon**

The melancholic farse *Repetabila scenă a balconului* [*The Reoccurring Scene of the Balcony*]<sup>3</sup> borrows a bit from the idea-dramas and bitter pseudo philosophical comedies written by Dumitru Solomon before December 1989. It is not so much an intertextual parody based on Shakespeare's *Romeo and Juliet*, but a humoristical and serious, in the same time, meditation on the fiction/reality dissociation. The oscilation between reality and fiction is rendered within the artistical sphere first, and then in all the tribulations of the eternal loving couple *Romeo and Juliet*, treated as a sort of a commonplace literary motif. But then, the confruntation between reality and fiction is extended in the sphere of contemporary political tribulations. For example, the clash between the "Cryptocapulets" and "Montagushings" undoubtedly renders the post December conflict between the "Crypto communists" and the "historical parties". The protagonists of the apparently absurde farce – provided in fact with a final "moral" of Dumitru Solomon's – are, accordind to a somewhat Pirandellian distinction, "real" and "imaginary" characters. A and B belong to the first category, completely lacking identity, their initials being an allusion to the theatre of the absurd paradigm, and also confirming the verdict issued at a certain point by B: "...fiction has a name while reality is anonymous." Among the "imaginary" characters, there are Romeo, Juliet, The Nurse and eventually The Chorus, as a diaphragm between the mass of real people, manipulated as it were by the politicians, and a quasi occult court that controls the public's reactions.

As in Jean Genet's play *The Balcony*, where this architectural element amplifies the ontological illusion and the plans' mix-up, being a pulpit now and a brothel then, the balcony from *The Reoccurring Scene...* is not just a literary motif, always reoccurring, in the name of an intertextual poetics (the famous balcony of the tragical pair of lovers Romeo and Juliet). Although "real", it stands for "a holder of the imaginary", as the anonymous character, B, points out. The two valences of the balcony, that of object of insertion into reality and of catalytic element of plunging into imagination, presuppose two seemingly divergent stylistic keys: the lyrical, Shakespearean one, and the political burlesque satire associated to everyday life. The last one is also symbolic, after all, populated as it were by the aseptic anti-heroes A and B. There is a

---

<sup>3</sup> Dumitru Solomon, *Repetabila scenă a balconului*. [*The Reoccurring Scene of the Balcony*]. Play in one act followed by two conversations of the author with Marian Popescu, Bucharest, Unitext Publishing House, 1996.



pseudo-conflict between the two – dramatical and ontological at the same time – “species”, the real and the fictional ones. Both A and B, or Romeo, wish just as much to climb upwards to the balcony. The high political rank that the balcony states makes possible the accent put on its amphibious status, available for both the concrete and the fictional at the same time.

The fiction gives in fact the leverage over the Other (of the Real over the fictional universe and the other way round), becoming itself either a sort of strange land cleansed by the bellicose avatars of the heroes’ relationships or, on the contrary, a platform or an instrument of ideological manipulation. The nurse symptomatically speaks about an “international mafia of the balconies”, and B instigates from the height of it to xenophobia and violence in the name of a – horrible dictu – *new man*: “Let us unite against the contestors from irreality!” (...) “This freaking world made of lazy, coward, profiteer people and foreigners! (...) We must build another world! A new man! (...) Break their heads!...And their jaws!” Even Romeo and Juliet, stating their fear of the concrete world, arrive to the point when they say, alongside original Shakespearean lines – “Wherefore art thou Romeo?/ Deny thy father and refuse thy name;/ Or, if thou wilt not, bee sworn my love,/ And I’ll not be a Capulet” – some new ones as well, grotesque parodies as compared to the original tragic dialogue. Realizing the kind of gap created between their real and fictional world, Romeo cries: “Let us run, Juliet! The world is ugly. And real”. Actually, the mere love of the two, undermined by the conflict between the houses of Montague and Capulet, implies a power relationship. It is a love that risks to become an inevitably politicized cultural construct, altogether with the literature that, as in a postmodern palimpsest, is sewn upon their reoccurring story. Actually, the *raisonneur* named B tells, accompanied by the chorus, the action so as to arise the lucid reflection of the public, in the tradition of the epical theatre: “...The masses will divide in two!/ The Chorus: Capulet and Montague./ B: Republicans and Monarchists. Landlords and Tenents. Reformers and Profiteers. Avantgardists and Post-modernists”.

Referring to the balcony in Rome, from where Mussolini used to talk, and to the one in Bucharest, from where Ceaușescu held his speeches, and then to the balcony from the University Square in Bucharest and to those who talked from there in 1990, the playwright notices that the balcony is, mainly, a “political space”<sup>4</sup>. In *The Reoccurring Scene of the Balcony*, it becomes a meta character, a dramatic agent that starts not only the irrealization of the so-called real characters, A and B, but the infusion of reality administered to the fictional characters. The mirroring structure of the intrigue, as in a Matrioska game, is given by the multiplication of micro conflicts until they become superimposed and interchangeable. The paradoxical farce of Dumitru Solomon

---

<sup>4</sup> *Interviu ca o conversație* (cu Marian Popescu), in the above quoted edition, p. 80.

is a play in a play... in a play, having the stress shifted from the literary love story towards the contemporary political polarizations in 'real' life, and once again back to the political one, facing the struggle between the advocates of both reality and fiction.

Embedding, within the first frame of the play, a (metafictional, actually) second rate world that pretends to be *real*, the playwright builds, in connection with the precarious intrigue, a theatrical essay. The latter seems to verify Toma Pavel's thesis on the 'disguising' of the real ego, of the *I*, into a fictional one, and the minimalistic distancing positioning amongst the two<sup>5</sup>. *Repetabila scenă...* is – along with some well known polemical rewritings of Shakespearean texts, such as Ionesco's *Macbett*, Charles Marowitz's *Hamlet Collage*, *An Othello*, *The Shrew*, Edward Bond's *Lear* and *Bingo*, Tom Stoppard's *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* and, in Romania, *Vărul Shakespeare [Cousin Shakespeare]* by Marin Sorescu, or, in the Romanian playwriting after '89, *Emanciparea prințului Hamlet [The Emancipation of Prince Hamlet]* by Alina Mungiu and *Postludiu sau Ro & Ju au picioarele reci [Postlude, or Ro & Ju Have Cold Feet]*, by Mihai Ignat – an intertextual farce, that aims at politically reinterpreting the canonic literature of the past. Dumitru Solomon's play is equivalent to an original hermeneutic and, somehow, even a didactical act altogether. The author's non typical desire is to show the massive political potential of the apparently apolitical work of Shakespeare, declared, in full modernity, the peak of the Canon throughout times.

### The PostBrechtian parody of catharsis

In the preface of the theatre volume *Doamna Bovary sunt ceilalți [Madame Bovary is the Others]*<sup>6</sup> - entitled *Un spectator de școală nouă [A New School Spectator]* –, the author of the years 90's Horia Gârbea invites the public to an intertextual experiment. The intention is to give new dimensions, after all, to the dramatic fiction's ontology itself, and especially to the ontology of the fictional Character. The latter is to be understood, in a post Pirandellian sense, as a living and irreducible entity, in front of which the author seems to be more of a humble scribe than anything else. On one hand, relationships and dramatic situations are brought into the present

<sup>5</sup> See Toma Pavel, *Fictional Worlds*, translated by Maria Mociorniță, preface by Paul Cornea, Bucharest, Minerva Publishing House, 1992, p.145.

<sup>6</sup> Written in 1987, Horia Gârbea's play, undertitled "theatre text", was partially read at the Universitas Literary Club. It was published in 1993, in the volume with the same title, by Phoenix Publishing House, in The Years 90's Collection. The volume also includes *Cleopatra a VII-a [Cleopatra the 7<sup>th</sup>]*, *Stăpânul tăcerii [The Master of Silence]*, *Pescărușul din livada de vișini [The Seagull in the Cherry Orchard]*. It is staged in 1996 at Levant Theatre Playhouse, directed by Carsten Wiedermann, Germany, and republished in the collection *Cine l-a ucis pe Marx? [Who killed Marx?]* at Vinea Publishing House, in 2001.

while sanctioned by the cultural past and therefore canonic. On the other hand, famous characters, belonging to different authors (Shakespeare, Caragiale, Chekhov, Flaubert, Ibsen), brought together within the same textual (and stage) space, seem to have an autonomous fictional life. This is where their paradoxical freedom seems to come from, a freedom to complete each other or to organically enter into conflict. In Horia Gârbea's opinion, "we cannot afford the luxury of abandoning the characters and their illustrious lines that the civilization provided us with". The aim of the author, that superior compiler endowed with the acute skeptical, postmodern, Borges-like conscience of life understood as a pre-written text, is to "choose characters, schemes, types of language and then let them work on their own". Thus, the text itself seems to create as many fictional worlds, where, as in *The Seagul in the Cherry Orchard*, characters as different as Nora, Uncle Vanea, Zoe, The Gravedigger, The Prefect, Nicolai Vasilievich, A Cop meet and mingle again and again. In the essayistical dramatic parody *Doamna Bovary sunt ceilalți [Madame Bovary is the Others]*, the pretext is, this time, Claudius' murder from *Hamlet*, as well as the guilty complicity of the Queen, who justifies the treason through an irrepressible sentimental Bovarism, originating in Flaubert and Caragiale at the same time: "The QueenC I have the cure I need, I am healed. Adieu to the long days spent crazily near an old hunchback of a husband. With you I will change my life, I will live each minute three times more powerfully. What a good apothecary love is!".

The Hamlet-like *play within the play* is a mise-en-abyme that will reoccur, with some intertextual parodical inversions, in the almost identic murders, committed one after the other by Emma Bovary, who kills her husband again and again, blaming the assassinations on surprising literary accomplices: The Torrero, The Thief, Nebunul [the Madman] from *Năpasta [The Misfortune]*, by Caragiale, and finally, the ubiquitous Mephisto, the latter being the absolute director inside the play, the murderer and at the same time the archetype of the seducer, embodied one after the other by all the other male protagonists, but also by Emma herself. Emma, the murderess, actually commits, by killing the stupid and "moral" Charles, an archetypal act, the murder repeating itself as a ritual, in successive theatre evenings, thus repeating over and over again, on the musical principle of the theme with variations, one and the same play. And the spectators of the reiterated play are no others than Emma and Charles, this time set in a position that is by no means pathological or at least passionate any longer. Their new appearance recalls the typical bourgeois couple in the 19th century, who indulges in watching a show of "provincial entertainment". The polemics arisen between spouses after each evening of theatre-going has an object as academical as possible, treated in impressive volumes of dramatic theory: the aim of tragic performance. For the bourgeois and aseptic Charles, the tragedies should have a morale of their own (it is, after all, the interpretation

given by Corneille himself to the Aristotelian *catharsis*). On the contrary, for Emma, the one afflicted with DonQuixotism (or with Bovarism, in the pathological sense given by Jules de Gaultier to the term), or with a fictional personality transfer, the tragedies must be taken *tale quale*. And the tragical bloodbaths can be transposed as such into reality by the ideal Bovaric spectator: “Emma: ...After the long time that I lived with this uninteresting man, I went to the theatre with him, where we came back from only to discuss with no point because he didn’t understand a thing... This was the end of him, do you get it? If we didn’t have this passion of the theatre he’d maybe still be alive. A vane passion, as a deaf man could have for the opera! He saw tens of princes sticking their swords in tens of kings, and hundreds of counts spilling the blood of thousand of marquisses, without even considering it could be a sharp object! He was interested in the “morale”: There you are! (She pushes even more the sword’s handle, and Charles is wabbling along with the armchair he’s in)”. If in Ionesco’s *The Lesson* we find out that “philology leads to murder”, Horia Gârbea’s dramatic text, somewhat inspired by Ionesco, but also by Caragiale and Urmuz, has a pedagogical thesis *à rebours*: the theatre, that is the cathartic and Bovaric emphaty of the audience, also leads to a paradoxical yet canonical cavalcade of assassinations, having its roots in *Hamlet*.

The double premonitory paraphrase from the title (after the Flaubertian confession “Madame Bovary c’est moi”, as well as after Satre’s definition of the inferno, “L’enfer c’est les autres”) allows us to read *Doamna Bovary sunt ceilalți* as a black comedy of the postmodern myth of intertextuality. It contains its own hermeneutics and its own didactical potential, that of a *Lehrstück*. In this respect, the play becomes an essay turned into dramatic form about the phenomenon of theatricality and of the post Brechtian distance, seen through the eternal psychological Bovarism. The ingenious mixture – of puppet show with ballet, thriller, psychodrama, *domestic tragedy* of the 18th century and melodrama – has as an unsettling result, namely a sort of local *Pulp Fiction*. The hybridization of so many forms of theatricality deconstructs any emotional experience of the *Einfühlung* type from the part of the audience. Such a hybrid theatrical discourse produces, instead of trance and emotional magic, the detached reflection over the dramatic mechanism and its intertextual and intertheatrical functioning.

### **The distantiation from the myths of the totalitarian past**

The most recent Romanian playwriting registers the psycho-historical phenomenon of our being *haunted* by the gothic-macabre imaginary projections of the communist traumatic past. The Ceaușescu vampire couple in *Waxing West*, a drama text written first for the American public by Savina Stănescu, is a parodical image of the Overseas media stereotype about the Romania of Țepeș/Dracula. The vampire Ceaușescus, paternal figures for Daniela, the

protagonist (who leaves for New York to get rich), appear as terrible phantasms of guilt (they would like to get revenge for their being killed without a trial) and of the political chaos after '89. They are textual ectoplasms of the the protagonist's old Romanian identity, a split identity, disembodied, seemingly incapable to reintegrate itself. Their songs have the function to establish, in a paradoxical manner though, the ideological and historical context, to historicize the totalitarian nightmare, through *Verfremdungseffekt*. "Elena: You are as bad as a writer as you are as a judge. As an Impaler. As a Leader. As a dictator. As as vampire. As a husband (...). They nod at each other and start dancing and singing in a vaudeville style". Like a fake Brechtian Arturo Ui, the Romanian dictator sings, teaching lessons to the public about the medical advantages, scientifically tested, of the impaling process à la Dracula: "Ceaușescu: I am a good dictator/ Everyone can confess/ The tender fine impalements/Relieve you from the stress"<sup>7</sup>. The fake announcement in *Miss Dracula sau Vize pentru iepuri* [*Miss Dracula or Visas for the Rabbits*], another earlier play by Saviana Stănescu, says everything about the kitsch contained in so many fake media myths: "Do you have a strong personality, burning eyes, interior fire, body of an amazon? You have then the chance to become Miss Dracula..." The vampire that haunts the post December Romanian fiction is not only an ambiguous internalization, sometimes humiliating, sometimes burlesque, of the imagology clichée provided to us by the new American Dracula movies. It remains, I think, a fictional reflex of the painful desire to expiate, to exorcize ourselves of the historical traumas of the recent past. The falsely moralizing songs in *Waxing West* and the announcement in *Miss Dracula* are, in the purest Brechtian style, formulas of affective and ideological distancing, and they belong, therefore, to a revisionist political context. The didactic character of the plays is successively denounced and restated, through and in spite of the *parody*, that gains a formative and compensatory role at the same time.

What the playwrights (and sometimes the contemporary performance theory) hold valuable is not so much the ideological content as such of their work, but the complexity of that still up-to-date *Verfremdungseffekt*. Such an intellectual and emotional effect is relevant for the political performativity of part of today's Romanian playwriting, understood as a method of de-mythologizing and historicizing any totalitarian *utopia* in the post-postmodern epoch, be it of one political colour or another.

*Writer and drama theory scholar, Laura Pavel is a PhD professor teaching theatre history and theatre theory at the Faculty of Theatre and Television of „Babes-Bolyai” University, Cluj.*

<sup>7</sup> Saviana Stănescu, *Waxing West* [bilingual edition], translated and prefaced by Eugen Wohl, Afterword by Miruna Runcan, Cluj-Napoca, Eikon, 2004, pag.85-87

## MODEL ȘI MIMESIS EMMA BOVARY – DOAMNA PALIDEI FIGURI (2)

MIRIAM CUIBUS

**ABSTRACT.** *Model and Mimesis. Madame Bovary, the Pale Figure Lady* is a work in progress, the PhD thesis in comparative literature Miriam Cuibus will present this spring. The fragment below (the second episode of the essay) is dealing with the cultural and aesthetic context, the psychological aspects and the identity reconstruction in a nearly archeological approach helping the reader, actor or any other kind of cultural traveler to understand Flaubert's world, social relations and characters. A fascinating exploration into the imaginary universe who mixes books and stereotypes, usual objects and practices, mirrors and fashions, architecture and living styles, construction and deconstruction of personalities in the final half of the XIXth century.

### 1. Efigiile modelului și constituirea personalității fictive

#### 1.1. Cunoașterea anticipată a realității

Educația, pe lângă caracterul benefic poate fi și domeniul în care omul e în pericol de a se rătăci și de a se concepe altul decât este. Imaginea proiectată în conștiință de educație prin cuvinte, prin noțiuni, este, după Gaultier, principalul mijloc de propagare a bovarismului. „Conștiința omului, s-a spus, se deosebește de aceea a tuturor celorlalte specii animale printr-o putere mult mai mare de a reflecta imagini ale sentimentelor, gândurilor, actelor străine. Asta ține de o primă putere, puterea de abstracție care i-a permis omului să cuprindă în semne exterioare, forme sonore sau grafice, în cuvinte, aproximările imaginilor care se formează în creierul său. Prin această abstracțiune, consacrată printr-o serie de acorduri și convenții, limbajul a devenit un mijloc de a transmite imaginile, de a le trezi în creiere care nu le-au primit încă, prin intermediul unor percepții imediate și directe.”<sup>1</sup>

A cunoaște prima dată imaginea realității, înaintea experienței personale, directe și nemijlocite, pune individul în pericolul unei înțelegeri deformate și eronate a realității. În *Essais de psychologie contemporaine*, în studiul despre Flaubert, Paul Bourget numește această percepție deformată, *răul Gândirii*, adică, „răul de-a fi cunoscut imaginea realității înaintea realității, imaginea senzațiilor și a sentimentelor înaintea senzațiilor și a sentimentelor...”<sup>2</sup> Cât de asemănător e acest *rău al Gândirii*, al lui Bourget cu *starea nedeslușită a pasiunilor*, a lui Chateaubriand, acea „stare care precede” și ea „evoluția

<sup>1</sup> Jules de Gaultier, *Bovarismul*, p. 34

<sup>2</sup> Apud Jules de Gaultier, *Bovarismul*, p. 17

pasiunilor“ și „oferă cunoștințe în lipsa experienței.“ Suprafața pe care *răul gândirii* și *răul secolului* se suprapun este tărâmul unde ființa se poate rătăci și se poate concepe alta decât este, e domeniul bovarismului. La data de 20 august 1866, pe când lucra la *Educația Sentimentală*, Flaubert îi scrie lui Alfred Maury, arheolog și lingvist, următoarele: „Vreau să reprezint o stare psihologică adevărată, după mine – și încă nedescrisă.” Această *stare nedescrisă încă*, de care vorbește Flaubert, pe care i-o pregătea eroului său Frédéric Moreau, nu poate fi alta decât cea de care suferise deja Emma și care va primi numele ei, bovarismul.

Imaginea realității, deformată printr-o cunoaștere anticipată, are o putere de hipnotizator, spune Gaultier. Ea are calitatea fascinatorie a unei himere. Acesta e și cazul Emmei Bovary. „Nu acționează asupra ei nimic care să nu fi fost întâi imagine, să nu fi fost în prealabil deformat și transpus printr-un act al imaginației proprii. Nici o realitate nu-i este asimilabilă fără această pregătire,<sup>3</sup> conchide Gaultier.

### **1.2. Emma „devoratoare de imagini”**

Să vedem ce imagini și cum acționează ele asupra Emmei, cum se constituie modelul și personalitatea fictivă a Emmei. Acestea sunt: imaginile de pe farfuriile pictate, slujbele religioase de la mănăstire, keepsakes-urile, lecturile, harta Parisului, jurnalele pentru femei, spectacolul de operă, scrisorile de dragoste.

#### **1.2.1 Farfuriile pictate**

„Când împlini treisprezece ani, tatăl veni cu ea la oraș ca s-o dea la mănăstire. Traseră la un han din cartierul Saint-Gervais, unde primiră la cină niște farfurii pictate care ilustrau povestea d-rei de La Vallière. Legendele explicative, întrerupte ici și colo de zgârieturile de cuțit, preamăreau cu toatele religia, rafinementele dragostei și fastul de la Curte.”<sup>4</sup> Această favorită a lui Louis al XIV-lea, după ce i-a dat regelui doi copii recunoscuți, s-a călugărit la carmelite. Ea se va alătura unui șir lung de eroine pe care Emma le venera: Maria Stuard, Ioana d'Arc, Héloïse, iubita și soția secretă a filozofului scolastic Abélard, călugărită și ea, Agnès Sorel, favorita lui Carol al VII-lea, „la belle Ferronnière”, iubita lui Francisc I. Ele „străluceau pentru ea ca niște comete în hăul tenebros al istoriei”, ele și „totdeauna amintirea farfuriilor pictate[...]<sup>5</sup> Aceste „imagini mâncate” îl fac pe Victor Ieronim Stoichiță să afirme în eseuul său, „*Salammbovary*”, eseu asupra iconosferei lui Flaubert, următoarele: „De-

<sup>3</sup> Jules de Gaultier, *Bovarismul*, p. 19

<sup>4</sup> Gustave Flaubert, *Doamna Bovary*, p. 65

<sup>5</sup> Ibidem, pp. 69-70

a lungul întregii sale vieți, Emma se va hrăni cu imagini. Imagini decupate, îmbucătățite, rău digerate.”<sup>6</sup> Emma va fi o „devoratoare de imagini”.

În acest ciudat amestec de eroine viziune, regine, metrese și călugărițe, predomină metresa și călugărița, păcatul și virtutea, scăldate în lacrimile unei iubiri ilustre și nefericite. Vom reține de aici efigia *metresei* și a *călugăriței*.

### 1.2.2 Lecturile religioase și slujbele religioase

Cum am mai amintit, lecturile religioase, pe lângă cele din Biblie, au fost *Conferințele* abatelui Frayssinous și fragmentele din *Geniul creștinismului* de Chateaubriand. La mănăstire, printre acele „femei cu fețe albe”, Emmei îi plăcu să asculte „plângerea sonoră a melancoliilor romantice repetându-se o dată cu toate ecourile pământului și ale veșniciei”, îi plăcu să se uite la pozele din carte „și-i erau dragi mioara cea bolnavă, sfânta inimă străpunsă de săgeți ascuțite ori sărmanul Isus care cade purtându-și crucea.”<sup>7</sup> Slujbele religioase au impresionat-o prin acea parte ritualică, de spectacol, specifică oricărei liturghii. Ca să prelungească partea ei de *joc* în spectacolul religios, își inventa mici păcate, astfel zăbovea mai mult la spovedanie, „îngenunchată în umbră, cu mâinile împreunate și cu fața în dreptul grătarului de unde se auzeau șoaptele preotului.” Mai mult chiar, ca o mică Sfânta Tereza, „în semn de mortificare stătu o zi fără să mănânce.” O putere de metamorfozare deja se manifestă în această copilă. Ceea ce a lăsat în mod cert urme în Emma au fost acele părți liturgice în care revin mereu comparațiile de „logodnic, soț, iubit ceresc sau cununie veșnică”<sup>8</sup>, cuvinte care i-au răscolit sufletul și nu le va uita. În această perioadă, în atmosfera lecturilor religioase și a slujbelor, Emma are o adevărată criză mistică, provocată de moartea mamei, criză care trece în ochii lui bătrânului Rouault drept *boală*.

Analizând „starea hipnotică” a îndrăgostirii, José Ortega y Gasset constată asemănarea dintre vocabularul erotic al îndrăgostitului și cel mistic. Astfel, în *Studii de iubire*, el afirmă: „Dar dacă toți care au studiat misticismul au ajuns să consemneze frecvența vocabularului erotic al acestuia, ei nu au observat și faptul complementar care-i conferă o veritabilă gravitate. Și anume că, invers, îndrăgostitul e înclinat să utilizeze expresii religioase.”<sup>9</sup>

Și îndrăgostita Emma amestecă limbajul iubirii cu cel al misticismului. În întâlnirile tainice cu Rodolphe, Emma îi vorbea de cele *veșnice*, îl încredința că mamele lor, moarte amândouă, le binecuvântează iubirea de acolo din *cer* și îl numea „*idolul meu*.” Scriindu-i lui Léon, Emma vedea alt bărbat,

<sup>6</sup> Victor Ieronim Stoichiță, *Efectul Don Quijote. Repere pentru o hermeneutică a imaginarului european*, traducere de Ruxandra Demetrescu, Gina Vieru, Corina Mircan, București, Editura Humanitas, 1995, p. 320

<sup>7</sup> Gustave Flaubert, *Doamna Bovary*, pp. 65-66

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 66

<sup>9</sup> José Ortega y Gasset, *Studii de iubire*, traducere de Sorin Mărculescu, București, Editura Humanitas, 1995, p. 45



fantomatic dar cu atributele unui „zeu.” După eșecul relației cu Rodolphe, după perioada febrei cerebrale, în perioada convalescenței, Emma „se adresa Domnului cu aceleași cuvinte suave pe care i le șoptea altădată amantului, în expansiunile adulterului.”<sup>10</sup>

Tot în perioada convalescenței, Emma are parte de alte lecturi religioase pe care i le comandase special părintele Bournisien. „Erau mici manuale cu întrebări și răspunsuri, pamflete scrise pe un ton arțagos, în stilul d-lui de Maistre, și un fel de romane cu coperti roz și stil dulceag, alcătuite de seminariști trubaduri sau de pedante pocăite. Erau titluri precum: *Gândiți-vă bine; Omul de lume la picioarele Mariei, de dl. de \*\*\*, decorat cu multe ordine; Despre erorile lui Voltaire, spre folosul tinerilor etc.*”<sup>11</sup> Aceste cărți nu-i stârnesc interesul, totuși se încapățânează să continue lectura sau cel puțin să le țină în mână. Cărțile acestea nu o mai influențează, are nevoie de ele ca un actor de obiectul de recuzită potrivit unui personaj sau unei situații. Iar personajul pe care Emma îl *juca* era deja constituit: *sfânta*. El se unește cu *călugărița*. În momentul revederii cu Léon, la Rouen, Emma îi spune că ar fi vrut să fie „călugăriță într-un spital.”

### 1.2.3 Lecturile secrete și keepsakes-urile

Lecturile interzise au întotdeauna un farmec deosebit și rămân de neuitat, tocmai datorită secretului, misterului care le-a înconjurat. Cu toții avem, în memoria lecturilor noastre, acea carte secretă, citită pe furiș. Lui Albert Béguin, de pildă, tatăl îi interzice lectura *Doamnei Bovary*, pe care o va citi, totuși, cu îngăduința bunicului.<sup>12</sup> Lecturile secrete ale Emmei, din perioada adolescenței, ajung în mănăstire, aduse în buzunarul șortului, de acea bătrână lengereasă, descinsă parcă din secolul ce trecuse. Din aceste cărți, Emma citi „numai despre dragoste, îndrăgostiți, îndrăgostite, doamne persecutate leșinând în chioșcure singuratice, surugii ucși la fiecare poștă, cai crăpând la fiecare pagină, codri întunecoși, fiori în inimă, jurăminte, hohote de plâns, lacrimi și sărutări, luntri sub clar de lună, privighetori în tufișuri, domni viteji ca niște lei, blânzi ca niște mielușei, virtuoși cum nu e nimeni, mereu bine îmbrăcați și care plâng ca niște izvoare.”<sup>13</sup> Desigur că se simte, în acest pasaj, ironia autorului la adresa clișeele romantice. Chiar din prima clipă de când a început să scrie romanul, lui Flaubert îi era teamă să nu cadă el însuși în capcana efuziunilor de tip romantic. Iată ce-i scrie Louisei Colet, la data de 20 septembrie 1851, a doua zi după începerea romanului: „Mi-am început ieri romanul. Întrezăresc acum dificultăți de stil care mă îngrozesc. Nu-i ușor să

<sup>10</sup> Gustave Flaubert, *Doamna Bovary*, p. 255

<sup>11</sup> Ibidem, p. 254

<sup>12</sup> Mircea Marin, *Postfață*, în Albert Béguin, *Sufletul romantic și visul. Eseu despre romantismul german și poezia franceză*, traducere și prefață de Dumitru Țepeneag, București, Editura Univers, 1998, p. 520

<sup>13</sup> Gustav Flaubert, *Doamna Bovary*, p. 67

fii simpli. Mi-e frică să nu dau în Paul de Kock ori să-mi iasă un amestec de Balzac cu Chateaubriand. [...]”<sup>14</sup> [De aceea *Doamna Bovary* va fi „trasă cu rigla, încorsetată”<sup>15</sup> iar cartea lui „despre nimic”<sup>16</sup> va face din el „precursorul” romancierilor Noului roman, cum îl va numi Nathalie Sarraute și va fi pentru François-Régis Bastide chiar „Patronul.”]

În corespondența sa, Flaubert e necruțător cu unii romantici, de pildă cu Lamartine și cu Musset. Despre romanul *Raphaël* al lui Lamartine scrie că e „culmea stupidității pretențioase”<sup>17</sup> iar în altă scrisoare, după apariția *Doamnei Bovary*: „Mi se spune că domnul de Lamartine îmi face sus și tare elogiul – ceea ce mă uimește, căci totul, în cartea mea, trebuie să-l irite.”<sup>18</sup> Flaubert, fiind împotriva „tonurilor blânde”, îi scrie lui Ernest Feydeau: „Să turnăm spirt peste acest secol de limonadă. Să înecăm burghezul cu un grog de unsprezece mii de grade și să-i ardă gura, să ragă de durere!”<sup>19</sup>

Dar ce-i interzis autorului, e permis eroinei. Așa că Emma sa se va scâlda bine în „limonadă” și în „meandrele lamartiniene”. Va dori să fie *îndrăgostita* iubind sub clar de lună, își va aștepta *îndrăgostitul* noaptea în grădină și va schimba cu acesta *jurăminte* printre *lacrimi*. Léon o va plimba cu barca, noaptea în lumina lunii, în escapadele de la Rouen.

Keepsakes-urile, aduse de colege în mânăstire, erau niște ediții de lux, cu povestiri la fel de sentimentale ca precedentele. Aceste albume, frumos legate, erau pline de figurile unor *ladies* care se lăfăiau în trăsurii sau priveau luna pe fereastră alături de un bilet de dragoste desfăcut. Și Emma își va dori propriul atelaj, „un tilbury albastru, tras de un cal englezesc și mânat de un groom cu cisme răsfrânte”, pentru a se duce la Rouen, să se-ntâlnească cu Léon. Adevărata lectură secretă, însă, în roman, o face Justin, care e prins de către Homais citind *Amorul conjugal*, „carte nerușinată.” Cu poze!

#### 1.2.4 Lecturile istorice

Emma a citit Walter Scott și a învățat din poveștile lui să iubească evul mediu. „Ar fi vrut să trăiască într-un străvechi conac, asemeni castelanelor cu talia joasă, care își petreceau zilele sub ogive treflate, rezemate pe pervazul de piatră și cu bărbia în palmă, așteptând să vină din depărtările câmpiei un cavaler cu pană albă galopând pe un cal negru.”<sup>20</sup> *Tânăra în fereastră și cavalerul venind de departe* sunt imagini care vor lucra în imaginarul Emmei. Multe din episoadele importante ale vieții ei sunt legate de fereastră. Nu le vom analiza acum, ele meritând un studiu aparte. Vom semna doar că Emma va

<sup>14</sup> Flaubert, *Corespondență*, p. 92

<sup>15</sup> Ibidem, p. 144

<sup>16</sup> Ibidem, p. 98

<sup>17</sup> Ibidem, p. 110

<sup>18</sup> Ibidem, p. 252

<sup>19</sup> Ibidem, p.304

<sup>20</sup> Gustav Flaubert, *Doamna Bovary*, p. 67-68

urma acest model al *tinerei în fereastră*. În acel bărbat fantomatic, acel *idol, zeu*, la care visează Emma, se adună suprapunându-se imaginea *cavalerul venind de departe* cu cea a *vicontelui* cu care a valsat la balul de la Vaubyessard. El va fi *îndrăgostitul* care va avea, întâmplător, numele de Léon sau Rodolphe. La el, Emma nu va ajunge niciodată. Va rămâne mereu departe. El va fi *străinul*. În mod foarte ciudat, Emma îi spune lui Léon, într-una din întâlnirile amoroase de la Rouen, „ca să-i încerce gelozia”, că iubise pe cineva: „Era căpitan de vas, dragul meu.” Desigur îl mințea asupra identității iubitului. Deși Flaubert ne spune motivul pentru care Emma îl face pe acest iubit căpitan, „ca să preîntâmpine orice cercetare”, să se „plaseze pe ea foarte sus” și să prețuiască, astfel, mai mult în ochii lui Léon, totuși Emma alege dintre toate posibilitățile pe aceea care amintește pe *cavalerul venind de departe, străinul*. La el visează Emma. El va veni de departe „s-o răpească toată într-un sărut”, cu el s-ar imbarca spre o Cythera, situată la est de Madagascar, ca insula eroilor ei, Paul și Virginia sau Indiana.

Și în unele romane romantice iubitul e un *străin*, de data aceasta de altă nație. Adesea e englez, ca Oswald din *Corinne ou d'Italie*, al d-nei de Staël, sau Ralph din *Indiana*, al lui George Sand. George Călinescu constata: „Ca și Stendhal, d-na de Staël pare convinsă că pasiunea focoasă lipsește bărbatului francez, de aceea amantul aparține altei nații.”<sup>21</sup> Că „geniul oarecum sălbatic al străinilor” era gustat de celebra doamnă de Staël, remarcase și Philippe von Tieghem. Chiar *melancolia* lui René a lui Chateaubriand are amprentă engleză, fiind conceput în anii lui de emigrație, în Anglia.

Imaginea străinului se datorează, poate, faptului că primul val înnoitor al literaturii franceze în secolul al XIX-lea, s-a creat în emigrație. Albert Thibaudet analizând soarta generației de la 1789, afirmă: „Generația care va face o revoluție literară, cea care va încorpora, în teatru și în roman, genurile populare în literatură, nu va fi generația ce va fi înghițit de voie, de nevoie, Revoluția franceză, ci cea care o va fi digerat, adică generația următoare. [...] Evenimentul literar esențial, pentru această generație, e emigrația. Cea mai mare parte a noilor valori sunt create fie în emigrație, fie prin emigrație, fie prin viața în străinătate: Chateaubriand, d-na de Staël, de Maistre, Bonald, Rivarol.”<sup>22</sup> După Thibaudet, noul dinamism romantic atacă sensibilitatea vechii generații prin trei pivoți: „străinul”, „singuraticul” și „popularul”. Clasicismul e atacat «mai întâi prin efectul unei forțe naturale, pentru că romanticul e tinerețea – apoi pentru că s-a aliat cu cei trei dușmani naturali ai clasicului, ai clasicului francez,

<sup>21</sup> George Călinescu, *Benjamin Constant și studiul grecilor*, în *Scriitori străini*, antologie și text îngrijit de Vasile Nicolescu și Adrian Marino, prefață de Adrian Marino, București, 1967, Editura pentru Literatură Universală, p. 442

<sup>22</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, pp. 352-353

ai clasicului „genurilor comune”, ai clasicului societății convenabile, adică: 1. străinul (literaturile Nordului și Sudului încadrează și ajută romantismul așa cum literaturile Romei și ale secolului al XVII-lea îi încadrau pe clasici); 2. singuraticul (izolarea e cea dintâi atitudine a poetului romantic, așa cum *Izolarea* e cea dintâi poezie din *Meditații*); 3. popularul (referirile la teatrul și la poezia populară, apelul la popor ca izvor și public, genul popular al romanului, dându-i romantismului forța de răspândire).»<sup>23</sup>

Imaginaea *străinului*, suprapusă cu cea a vicontelui și a lui Léon va funcționa prin mecanismul bovaric specific, în scena comițiilor agricole, când are loc asaltul „chateaubriandesc” al lui Rodolphe asupra Emmei. Emma, visând la Léon și la viconte, bărbați care sunt acum departe, *înstrăinați* deci, cedează bărbatului care e prezent. Și el va fi *străinul* ei. „Ea îl privi atunci așa cum te uiți la un călător care a trecut prin țări extraordinare [...]”<sup>24</sup> Vom reține acum ipostaza modelului ca *femeie în fereastră așteptând un străin*.

#### 1.2.5. *Bernardin de Saint-Pierre, Balzac, George Sand, Eugène Sue*

Nu știm ce a citit Emma din Balzac, am vedea-o, însă, citind *Femeia la treizeci de ani, Crinul din vale, Iluzii pierdute sau Muza departamentului*, de care se temuse Flaubert că ar fi putut să semene cu romanul său. De la Eugène Sue va învăța și va reține descrieri de mobilier și decorațiuni interioare, pe care, apoi, cu ajutorul agentului luxurii, Lheureux, le va traduce în fapte, alcătuiindu-și „decorul” pentru eu-l ei deghizat. Din George Sand ar fi putut citi *Indiana*, pentru că are multe în comun cu unele personaje și situații din roman. Cartea care lasă, însă, urme puternice este *Paul și Virginia* a lui Bernardin de Saint-Pierre. Apărută în 1787, este una dintre cărțile foarte citite, încă, în epocă. Adesea, îi găsim pe eroii romanelor romantice citite de Emma, cufundați în lectura acestei cărți. Într-o lungă tiradă, declarându-i dragostea nefericită, Ralph îi amintește Indianei de *Paul și Virginia*: „Această carte a fost tortura mea, în timp ce era bucuria dumitale. Îți plăcea să mă ascuți citind despre afecțiunea câinelui credincios, frumusețea cocotierilor și cântecele negrului Domingo.”<sup>25</sup> Desigur că finalul Indianei, cu Ralph și Indiana, trăind retrași într-o colibă pe malul unui lac format de căderea unei cascade, amintește de *Coliba indiană* (1790) a aceluiași Bernardin de Saint-Pierre, pe care e foarte posibil s-o fi citit și Emma. Julie, din *Raphaël*-ul lui Lamartine era născută și ea într-o insulă îndepărtată, la est de Madagascar, ca Virginia și Indiana. Emma „visase căsuța de bambus, pe negrul Domingo, câinele Fidèle, dar mai ales prietenia gingașă a unui frățior mai mic care-ți culege fructe roșii din vârful unor copaci mai înalți decât clopotnițele, sau care vine în picioarele

<sup>23</sup> Ibidem, p. 409

<sup>24</sup> Gustav Flaubert, *Doamna Bovary*, p. 182

<sup>25</sup> George Sand, *Indiana*, traducere de Maria și Șerban Țuculescu, prefață și tabel cronologic de Dan Grigorescu, București, Editura Minerva, colecția Biblioteca pentru toți, 1976, p. 276

goale prin nisip ca să-ți aducă un cuib de pasăre.”<sup>26</sup> Depărtările exotice, insula paradisiacă, idila în natură, se regăsesc în reveriile Emmei. Înaintea fugii cu Rodolphe, visa la „o țară nouă din care nu se vor întoarce” și că „vor sta într-o casă scundă cu acoperiș plat, umbrită de un palmier, în adâncul unui golf, pe malul mării.”<sup>27</sup> Iată „căsuța de bambus” sau „coliba indiană” a Emmei.

Fuga cu Rodolphe, este pentru Emma o *Îmbarcare spre Cîtera*. Ca în tabloul lui Watteau, există și în reveria Emmei o gondolă la malul mării. „O să se plimbe în gondolă, o să se legene în hamac; [...]”<sup>28</sup> Insula dragostei ar putea fi și pentru ei la est de Madagascar, ca Ile-de-France, a Virginiei sau insula Bourbon, a lui Ralph și a Indianei. Numai că biata noastră Emma se va îmbarca cu Watteau și va debarca cu Baudelaire. Rodolphe o părăsește. În fața unei ferestruici, în pod, cu scrisoarea mincinoasă a lui Rodolphe în mână, cu creierul sfredelit de zgomotul strungului lui Binet, Emma tinde spre moarte. În insula Venerei se-nalță acum „scheletul unei negre și mari spânzurători”, ca în poemul lui Baudelaire *O călătorie în Cythera*. În ștreang, de data aceasta, figura Emmei.

Pe modelul „afecțiunii lui Fidèle”, vor apărea și alți câini în romane. Indiana o are pe Ophelia, din rasa grifonilor mari, Emma o are pe ogărița Djali. Chiar și Flaubert îl are pe Dakno, de care pomenește din când în când în corespondență. Reținem de aici modelul care îl putem numi *fuga îndrăgostiților sau îndrăgostiții pornind spre Cythera*.

#### 1.2.6 Jurnalele și harta Parisului

Spațiile Emmei, la care visează, în care se proiectează sunt: 1. un spațiu al evaziunii, foarte departe, de unde nu te mai întorci, insula paradisiacă, o Cythera însoțită și îndepărtată; 2. un spațiu al claustrării, al izolării, al refugiului, umed și umbros, mânăstirea; și 3. Parisul.

Reîntoarsă la Tostes, după balul de la Vaubyessard, Emma e încă sub vraja acelei nopți și visează la viconte care, își imagina, ea trăia la Paris. Astfel ajunge să-și imagineze acest oraș pe care nu l-a văzut niciodată, în cele mai strălucitoare și miraculoase chipuri. Paris! „Ce nume nemărginit! Îl repeta în șoaptă, fiindcă-i făcea plăcere; îi răsună în urechi ca un clopot de catedrală; i se învăpăia în fața ochilor până și pe eticheta borcănașelor cu pomadă.” Își cumpără un plan al Parisului și se abonează la *Corbeille* și *Sylphe des salons*. Din aceste jurnale pentru femei „înfuleca pe nemestecate” tot ce se poate afla despre viața la Paris: premiere, zile de primire și de ieșit în Bois de Boulogne, ce se poartă la Paris, magazine, croitori renumiți. Făcea plimbări imaginare, cu degetul pe harta Parisului, urmând străzi necunoscute. Intra în magazine invizibile și făcea cumpărături în capitală.

„Parisul, mai vast decât oceanul, scânteia deci în ochii Emmei într-o lumină împurpurată. Viața multiplă care forfotea în această larmă era

<sup>26</sup> Gustav Flaubert, *Doamna Bovary*, p. 65

<sup>27</sup> Ibidem, p.236

<sup>28</sup> Ibidem, p. 236

totuși despărțită în compartimente, clasificată în tablouri deosebite. Pentru Emma nu existau decât două-trei, care i le ascundeau pe toate celelalte și care, ele singure, reprezentau omenirea întreagă. Lumea ambasadorilor călca pe parchete lucioase, în saloane cu pereții acoperiți de oglinzi, în jurul unor mese ovale, acoperite cu ciucuri de aur. Mai erau acolo rochii cu trenă, taine mari, neliniști mascate sub surâsuri. Venea apoi societatea duceselor: toată lumea era palidă; se sculau la ora patru, femeile niște îngeri – purtau dantelă englezească la poalele juponului, iar bărbații care erau niște capacități, în ciuda aparențelor ușurate se întreceau până crăpau cail sub ei, se duceau la Baden să-și petreacă sezonul de vară, iar pe la vreo patruzeci de ani se căsătoreau în cele din urmă cu moștenitoarele unor mari averi. În separeurile restaurantelor, unde se supeză după miezul nopții, râdea în lumina lumânărilor o mulțime pestriță de literați și de actrițe. Aștia erau risipitori ca niște regi, plini de ambiții ideale și de deliruri fantastice. Existența lor era mai presus de celelalte, între cer și pământ, în miezul furtunilor, ceva sublim.<sup>29</sup>

Am redat întreg pasajul despre Paris, pentru că Emma ia hotărâri importante pentru destinul ei, în funcție de această fantasmă a capitalei. Emma suferă de *mal de la capitale*, după cum spunea Saint-Beuve despre dna de Staël.<sup>30</sup> Exilata din Yonville și exilata de la Coppet tânjesc amândouă după strălucirea saloanelor pariziene. D-na de Staël va muta Parisul la Coppet și va face din el salonul Europei, pe când Emma nu va ajunge mai departe de Rouen. Și va dori mereu să fie o doamnă, la Paris, *parizianca*.

Imaginea Parisului e foarte prezentă în roman, mai ales prin remarcile lui Homais, care pune mereu în evidență aspectul scandalos al vieții în acest Babilon modern. Pentru Homais viața la Paris înseamnă „chefuri cu femei”, „baluri mascate”, șampanie și studenți care duc o viață de petreceri cu actrițele, în Cartierul Latin! Acolo, în capitală, răsună și pentru Léon, sătul de Yonville, „fanfara balurilor și răsesele grizetelor”, acolo ar putea duce o „viață de artist”. [Imaginea Parisului ca Babilon modern, „grandoarea infernală” a capitalei franceze e supusă analizei de Roger Caillois, în eseul *Paris, mit modern* din *Eseuri despre imaginație*. În prima jumătate a secolului al XIX-lea „Parisul intră în scenă”, observă Roger Caillois, și cum altfel decât prin romane. Parisul va fi „lumea de supreme grandori și de decăderi inexplicabile, de violențe și de mistere neîntrerupte, lumea în care, în orice moment, totul este posibil pretutindeni, pentru că imaginația a fost împuternicită dinainte și-și situează aici, imediat, solicitările sale cele mai ieșite din comun...”<sup>31</sup>]

<sup>29</sup> Ibidem, p. 91-92

<sup>30</sup> Irina Mavrodin, *Doamna de Staël sau Între rațiune și sensibilitate*, în *Doamna de Staël, Scrieri alese*, traducere, studiu introductiv și aparat critic de Irina Mavrodin, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967, p. 27

<sup>31</sup> Roger Caillois, *Paris, mit modern*, în *Eseuri despre imaginație*, în românește de Viorel Grecu, prefață de Paul Cornea, București, Editura Univers, 1975, p. 33

### 1.2.7 Lectura serioasă

Cărțile de filozofie, istorie, italiană nu au o soartă prea fericită. Emma „le luă, le lăsă, se apucă de altele.” Se pare că Emma a fost tentată de demonii ei spre un model al *femeii savante*. Desigur că moda călătoriilor într-o străinătate apropiată sau îndepărtată o tentează pe Emma. Scriitori și eroi de romane călătoresc cu toții. Să amintim, de pildă, *Corinne ou d'Italie*, a d-nei de Staël, *Graziella*, a lui Lamartine, unde imaginea Italiei e atât de atrăgător redată. Chateaubriand are, în mai multe rânduri, funcții la ambasadele Franței în străinătate, printre care Roma îndeosebi. Din jurnalele pe care le citește, Emma a primit cu siguranță informații despre astfel de călătorii. E firesc, așadar, ca Emma să-și dorească să învețe italiana. Orientul e de asemenea, o destinație obligatorie pentru scriitori. Chiar eroina noastră e „botezată” de către Flaubert, în străinătate, în Egipt. Înainte de a începe să scrie romanul, Flaubert face o călătorie în Orient, însoțit de prietenii săi Louis Bouilhet și Maxim Du Camp. Despre momentul „botezului”, Du Camp va scrie în ale sale *Souvenirs littéraires*: „La hotarele Nubiei inferioare, pe culmea Djebel-Aboucir care domină a doua cataractă, în timp ce noi priveam Nilul izbînd în vârful stîncilor de granit negru, el scoase deodată un strigăt: Evrica! O să se numească Emma Bovary.”<sup>32</sup>

[*Cele trei surori* ale lui Cehov suferă și ele de acel *mal de la capitale*. Irina, rămânând prea mult în provincie, departe de Moscova mult dorită, e disperată că a uitat cum se spune la „fereastră” în italiană. Emma nu va avea ce să uite, neînvățând mare lucru în italiană, în schimb o vom vedea mereu la fereastră.]

Tentația lecturilor și studiului serios se soldează cu un eșec, așa că nu vom avea o Emma *filozoafa*.

### 1.2.8 Lectura trăznită

Cunoscând preferința lui Flaubert pentru Sade, se prea poate ca aceste cărți, în care „se amestecau imagini de orgii cu situații sângeroase”, să aparțină Divinului marchiz. Emma le citea până dimineața, în arome de „pastile de serai”, pe care le cumpărase de la un algerian. Modelul care se desprinde din aceste lecturi poate fi *voluptoasa* sau *persecutata*.

### 1.2.9 Spectacolul de operă și scrisorile

La sugestia lui Homais, Charles o duce pe Emma la Rouen să-l vadă pe celebrul tenor Edgar Lagardy în *Lucia de Lammermoor*. Imaginile spectacolului o impresionează atât de puternic pe Emma, încât „fermecătoarea iluzie” i se pare „ceva din viața ei.” Dar, despre această secvență din roman, tocmai datorită importanței ei, ne vom ocupa pe larg în studiul viitor. Ca și de scrisorile Emmei, al căror conținut nu-l cunoaștem, doar îl putem bănui. Oricum, pentru eroii și eroinele romanelor pe care le citește Emma, scrisoarea este un element foarte important, e o reminiscență a romanului-epistolar,

<sup>32</sup> Apud Victor Ieronim Stoichiță, *Efectul Don Quijote*, p. 325

poate a *Noii Eloize* a lui Rousseau, foarte gustat în epocă. Scrisorile se scriu pe cea mai bună hârtie de Olanda, așa cum face Raphaël al lui Lamartine, scriindu-i Juliei. Ele se păstrează cu sfințenie ca „un soi de relicvar”, așa cum le păstrează Nerval pe ale Auréliei. Scrisorile sunt uneori mincinoase, ca cele ale lui Rodolphe către Emma sau a lui Raymon către Indiana. Ele produc mari nenorociri. Ellénore, din *Adolphe*, după ce primește scrisoarea baronului de T., prin care află de planurile lui Adolphe de a o părăsi, cade în leșin, apoi trece printr-o criză de febră cerebrală, ca Emma după scrisoarea lui Rodolphe. Febra cerebrală e urmată de o lungă convalescență, în ambele cazuri. Ellénore, însă, nu-și va reveni; lungă convalescență se va preschimba pentru ea în agonie și va muri. În schimb, Emma va trăi. Scrisoarea devine un „personaj”; e varianta romantică a *vestitorului* din tragedia antică.

#### 1.2.10 Cartea atitudinilor

Aceasta e o carte despre care nu știm nimic. Ea însă folosește acelor *atitudini* ale Emmei, când, foarte dichisită, stă singură în camera ei cu o carte în mână. Aici cititorul *Doamnei Bovary* poate să-i pună în mână Emmei ce carte preferă, cu condiția să fi fost scrisă până la data de 19 septembrie 1851. Oricum, cartea vine să completeze compoziția *atitudinii*: eroina cu o carte în mână sau tânără femeie citind. Pe scurt *cititoarea*.

#### 1.3 Paloarea îngerilor și a prostituatelor

Rezumând, avem următoarele „figuri” ale modelului: *metresa, călugărița, sfânta, îndrăgostita, femeia în fereastră, parizianca, cititoarea, voluptuasa, persecutata*. Ele așteaptă iubirea unui *străin*, salvator și eliberator, care să le ia de aici și să le ducă departe, la *Paris* sau într-o *Cythera*. Emma acoperă, printr-un joc al metamorfozelor, toată gama acestor efigii ale modelului ei, care se poate numi *doamna-care-mănâncă-înghetață-dintr-o-scoică-de-argint-aurit* sau, mai pe scurt, *Doamna*. Câteva pasaje din roman, Flaubert le începe în felul acesta, foarte concis, subliniind distanța pusă de Emma între ea și ceilalți, dar și respectul celor din apropiere pentru ineditul capriciilor ei: „Doamna e în camera ei.” Ea va fi, rând pe rând, *îndrăgostita, sfânta, femeia în fereastră, cititoarea, persecutata, metresa, parizianca, voluptuasa*. Aceste embleme adeseori se coalizează formând figuri puternice. Oricum, cele permanente par a fi *îndrăgostita, metresa și călugărița*. Avem, astfel, reunite *călugărița* cu *sfânta* și *persecutata, metresa* cu *îndrăgostita*, sau *metresa* cu *persecutata*. Grav e faptul că aceste figuri se cuplează nepotrivit; de exemplu: *îndrăgostita* și *sfânta*, ca în „comedia sacrificiului”, când Emma îndrăgostită de Léon, se închide în carapacea virtuoaasă a *călugăriței*. Aici mai intră în joc și un model social al femeii în acea perioadă, *îngerul* romantic și *îngerul* burghez.

Femeia romantică are o imagine polarizată: înger – demon; femeia cinstită, cu suflet curat, adesea persecutată femeia perfidă, fatală, care te duce la pieire. Și societatea burgheză, care se afirma cu putere în primele decenii ale secolului al XIX-lea, propune ca model un înger. Analizând



viziunea societății burgheze asupra rolului femeii, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, Gisela Bock constată că modelul e cel de înger păzitor al casei. Statornicia de care are nevoie această clasă în ascensiune propune modelul femeii ca înger păzitor al casei. În societatea burgheză, statul și problemele lumii aparțin bărbatului, pe când familia, căminul, cad în grija femeii. Imaginea femeii ca *înger-în-casă* „își are originea în poezia lui Coventry Patmore, *The Angel in the house* (1855)”<sup>33</sup>. Pe tiparul acestui model se formează și imaginea femeii filantroape, milostive, cu activități de binefacere în afara casei, deci *înger-în-afara-casei*.<sup>34</sup>

În primele zile ale căsătoriei, Emma va juca conform acestui model. Va încerca să-l întrupeze și va reuși spre încântarea lui Charles. Reușita se datorează faptului că acest model social *îngerul-în-casă* era în armonie cu modelul ei, *îndrăgostita*. Curând însă, între cele două modele are loc un divorț. *Îndrăgostita* va fi dezamăgită („Mie după nuntă mi-a venit.”) și va refuza rolul de *înger-în-casă*.

Între atâtea ipostaze schimbătoare ale modelului, ceva rămâne, însă, neschimbat pe chipul Emmei: paloarea. Paloarea e marca ce reunește *călugărița* cu *metresa*, *îngerul* cu *voluptoasa*. În ea se dizolvă diferențele dintre o provincială *femeie la fereastră* și *parizianca*.

După plecarea lui Léon, în perioada când era amenințată de pericolul suspendării abonamentelor la acel „otrăvitor” librar din Rouen, Emma era palidă toată: „În ciuda aerelor ei *zvânturatic*e (cum spuneau burghezele din Yonville), Emma nu părea totuși voioasă și, de obicei, avea în colțul buzelor acel rictus neclintit care încrețește chipul fetelor bătrâne și pe al ambițioșilor înfrânți. Era palidă toată, albă ca cearșaful; pielea nasului era întinsă către nări, ochii te priveau vag.”<sup>35</sup> După ce o vede, Rodolphe își face socoteala asupra avantajelor și dezavantajelor de a și-o face amantă. Îi apreciază piciorul de pariziancă și ochii, dar ceea ce-l face să se hotărască e paloarea ei. „Numai că are niște ochi de te bagă-n boală. Și tenul palid!... Eu, care ador femeile palide!”<sup>36</sup> Adulterul, cu taina și pericolul inerente, îi accentuează paloarea. În zori, alergând spre castelul lui Rodolphe, se temea să nu fie văzută. „Ciulea urechea la pași, la strigăte, la zgomotele plugarilor; stătea în loc, mai palidă și mai tremurătoare decât frunzele plopilor care i se legăneau deasupra capului.”<sup>37</sup> Reîntoarsă de la Rouen, din brațele lui Léon, tristă și

<sup>33</sup> Gisela Bock, *Femeia în istoria Europei. Din Evul Mediu până în zilele noastre*, traducere din limba germană de Mariana Cristina Bărbulescu, Iași, Editura Polirom, 2002, p. 110

<sup>34</sup> Ibidem, p.115

<sup>35</sup> Gustav Flaubert, *Doamna Bovary*, p. 163

<sup>36</sup> Ibidem, p. 169

<sup>37</sup> Ibidem, p. 205

înfrigurată, stârnește îngrijorarea lui Charles, care „observându-i paloarea, o întreba dacă nu e cumva bolnavă.”<sup>38</sup>

Adesea, Emma pare a nu fi aici, pare departe, are un aspect de nălucă. Insatisfacția pe care i-o procură realitatea, platitudinea căsătoriei dar și a adulterului, îi dau aerul trist al celui absent, absorbit de gândurile lui. Tristețea și paloarea ei, ca o mască albă întinsă pe un obraz de actriță, trădează profunda ruptură dintre ficțiunile ei și realitate, pe care o resimte ca pe un exil. Pe de altă parte, se aruncă fără rețineră și cu voluptate acolo unde simte că poate țese ficțiuni. Are nevoie doar de un grăunte de nisip pentru a țese în jurul lui splendide ficțiuni, după cum spune René Girard. Paloarea chipului ei are ceva din strălucirea sifonului și tragică a perlei.

Frumusețea avea pentru Baudelaire, cel care a înțeles-o atât de bine, și ceva amar și trist. Iată ce spune în *Jurnale intime*: „Am găsit definiția Frumosului, a Frumosului meu. E ceva arzător, și trist, ceva vag, lăsând câmp deschis presupunerii. Voi aplica, dacă vrei, ideile mele unui obiect sensibil, de pildă celui mai interesant obiect din societate, unui obraz de femeie. Un cap încântător și frumos, un cap de femeie, vreau să spun, e un cap care te duce cu gândul în același timp, dar într-un fel nedeslușit, la voluptate și la tristețe; care implică o idee de melancolie, de moleșală, chiar de sațiu, sau o idee contrarie, adică o ardoare, o dorință de a trăi, însoțite de un reflux amar, provenind parcă din privațiune sau disperare. Misterul, regretul sunt și ele caractere ale Frumosului.”<sup>39</sup>

Uniunea inseparabilă dintre frumusețe și tristețe, regăsită în literatura romantică și decadentă, e splendid comentată de Mario Praz în *La chair, la mort et le diable*. Această supremă frumusețe e o frumusețe blestemată. „Frumusețe meduziană, frumusețea romanticilor este impregnată de durere, de corupție și de moarte”<sup>40</sup>, spune Mario Praz. Eroul romantic are o „frumusețe stranie, de o delicatețe maladivă”<sup>41</sup>, observa și George Călinescu. Și tot el: «Romanticul (utopic vorbind) e totdeauna un febricitant, un agitat, un delirant, un precipitat, un sicilian. Există însă și o falsă rigiditate, dar romantică, provenită dintr-o temperatură scăzută sau dintr-o paloare (deci anemie) subită. Este „sângele rece” britanic, dezesperanta „flegmă” septentrională ori „calmul spaniol” atât de speculat de romantici, acea liniște înfiorătoare, oarbă, prevestitoare de crunte reacțiuni.»<sup>42</sup> Descrierea evocă și figura dandy-ului, dar cum am mai spus, acestui aspect îi este rezervat un studiu aparte.

<sup>38</sup> Ibidem, p. 311

<sup>39</sup> Charles Baudelaire, *Critică literară și muzicală. Jurnale intime*, p. 282-283

<sup>40</sup> Mario Praz, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du 19<sup>e</sup> siècle. Le romantisme noir*, traduit de l'italien par Constance Thompson Pasquali, Paris, Editions Denoël, 1977, p. 65

<sup>41</sup> George Călinescu, *Clasicism, romantism, baroc*, în George Călinescu, Matei Călinescu, Adrian Marino, Tudor Vianu, *Clasicism, baroc, romantism*, p. 11

<sup>42</sup> Ibidem, p. 12

Palide și triste sunt și eroinele cărților citite de Emma. Iată ce impresii lasă Indiana, această femeie „atât de gingașă, atât de palidă, atât de tristă” și „cu o umbră violacee sub ochii întunecați și febrili”, celor trei bărbați din viața ei. Domnul Delmare, soțul Indianei, o privea în unele dimineți și „se înspăimânta de fragilitatea constituției sale, de paloarea obrajilor săi, de aerul de liniște melancolică, de nefericire resemnată, pe care o exprima acea figură imobilă și mută.”<sup>43</sup> La începutul iubirii lui pentru Indiana, lui Raymon i se părea că „văzuse această figură palidă și tristă în vreunul din visurile lui”<sup>44</sup>. Ralph, cel care o iubește cu adevărat, e înspăimântat de „paloarea ei mortală.”<sup>45</sup> Și exemplele pot continua. Pentru a rămâne la George Sand, iată ce-i scrie Sténio, Lélii despre frumusețea ei damnată: „Trebuie s-o mărturisesc, nu te-am văzut niciodată atât de frumoasă! Palidă ca una dintre statuile de marmură albă care veghează la căpătâiul mormintelor, nu mai aveai nimic pământesc. Ochii tăi străluceau cu o flacără atât de întunecată, iar fruntea ta largă, de care îți îndepărtaseși buclele negre, se înălța, sublimă, cu trufie și cu geniu, deasupra mulțimii, deasupra preotului, deasupra lui Dumnezeu însuși. Această profunzime a necredinței era atât de înspăimântătoare, încât, văzându-te astfel, măsurând din priviri spațiul care era între noi și cer, tot ce se afla acolo se simțea mărunț. Oare Milton te-a văzut, când a descris, atât de nobilă și de frumoasă, fruntea fulgerată a îngerului său rebel?”<sup>46</sup>

Nu vom da exemple din *Raphaël*-ul lui Lamartine, din respect pentru opinia lui Flaubert, deși Julie e și ea palidă ca „o statuie a morții”.

Ellénore, al cărui model fusese d-na de Staël, și care citea cu Adolphe poeți englezi, era și ea „palidă ca moartea”<sup>47</sup>.

Paloarea e atributul esențial al frumuseții romantice, triste, blestemate, corupte, e semn al morții. Pe cei doi obraji palizi ai figurii romantice, se preling voluptatea și moartea. [ Și atunci, acel *străin* care vine *călare* și te ia cu el ar putea fi același cu cel evocat de doamna de Staël, în *Despre Germania*, când analizează una dintre cele mai frumoase romane germane, *Lenore*, nimeni altul decât Satan, care apare cu chipul iubitului și te poartă într-un galop nebun spre moarte.<sup>48</sup>]

Spre finalul relației cu Léon, ca să mai întetească flacăra amorului pe care-l simțea pe ducă și care nu o mai mulțumea, Emma venea la întâlniri cu trandafiri în sân. Dorea să stoarcă ultimii stropi de senzualitate din acest

<sup>43</sup> George Sand, *Indiana*, p. 169

<sup>44</sup> Ibidem, p. 46

<sup>45</sup> Ibidem, p. 25

<sup>46</sup> George Sand, *Lélia*, traducere de Cristina Jinga, prefață de George Sand, București, Editura Leda, parte componentă a Grupului Editorial Corint, 2004, p. 17

<sup>47</sup> Benjamin Constant, *Adolphe*, în Doamna de la Fayette, *Principesa de Clèves*. Benjamin Constant, *Adolphe*, în românește de Tudor Teodorescu-Braniște, București, Editura Eminescu, 1973, p. 226

<sup>48</sup> Doamna de Staël, *Despre Germania*, în *Scrieri alese*, traducere, studiu introductiv și aparat critic de Irina Mavrodin, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967, pp. 437-438

amor mort. „Emma se întorcea la el și mai înflăcărată, și mai lacomă. Se dezbrăca pripit, smulgându-și șnurul subțire al corsetului, care-i șuiera în jurul șoldurilor ca o năpârcă șerpuind. Mergea pe vârfuri, în picioarele goale, să verifice încă o dată dacă ușa era încuiată, apoi, cu un singur gest, lăsa să-i cadă toate hainele deodată; și, palidă, fără un cuvânt, serioasă, se prăbușea la pieptul lui, cu un fior prelung. Totuși, pe fruntea ei înrouată de picături reci, pe buzele fremătânde, în privirile rătăcite, în strânsoarea brațelor, era ceva extrem, vag și lugubru, care lui Léon i se părea că se strecoară între ei, viclean, ca pentru a-i despărți.”<sup>49</sup>

Am citat acest pasaj în întregime pentru că în el se presimte, deja, sfârșitul „deghizărilor” Emmei. Aici Emma apare ca o menadă a adulterului. Și nu e singura dată când exaltarea fără măsură a Emmei îl înspăimântă aproape pe Léon și-l face să se întrebe: „unde învățase desfrânarea asta aproape imaterială, din pricină că era atât de adâncă și ascunsă?” Din toate poftele și toată senzualitatea *îndrăgostitei, metresei, voluptoasei*, apare un alt chip, necăutat, nedorit, altă mască: femeia pierdută, decăzută, într-un cuvânt, prostituata. Acest moment am putea să-l socotim stadiul deformării maxime a metemorfozelor bovarice ale Emmei. E începutul sfârșitului. În cursa nebună după cei opt mii de franci, pentru a scăpa de sechestrul, aleargă de la un bărbat la altul, de la Léon la maestrul Guillaumain, la Binet, la Rodolphe, cerând bani, suportând sau făcând avansuri, „fără a bănui cătuși de puțin că se prostitua.”<sup>50</sup>

Mario Praz adună în capitolul *La belle dame sans merci*, din cartea mai sus pomenită, o galerie de femei fatale. Constatarea lui este că „femeia fatală tipică este palidă, ca și eroul byronian”<sup>51</sup>. Idealul feminin al lui Flaubert e, după Mario Praz, prostituata, adulterina, după cum reiese din lucrările de tinerețe ale lui Flaubert, *Memoriile unui nebun* (1838) și *Noiembrie* (1842). Curtezana Marie, eroina flaubertiană din *Noiembrie* spune: „În epoca aceea citeam mult; erau mai cu seamă două cărți pe care le-am citit de sute de ori: *Paul și Virginia* și alta care se numea *Crimele reginelor*. Erau în ea portretele Mesalinei, al Teodorei, al Margaretei de Bourgogne, al Mariei Stuart și al Caterinei a II-a. «Să fiu regină, îmi spuneam și să fac mulțimea să înebunească după tine!» Ei, bine, am fost regină așa cum pot fi acum...Domin totul cu insolența frumuseții mele...”<sup>52</sup>

Cât de cunoscut sună șirul femeilor ilustre evocate de curtezana Marie! Și din nou *Paul și Virginia*, din nou nostalgia paradisului exotic. De la înger la prostituată, Emma trece printr-o mulțime de metamorfoze, purtând aceeași paloare pe chip și-n suflet. Ea a devenit *Doamna Palidei Figuri*.

<sup>49</sup> Gustav Flaubert, *Doamna Bovary*, pp. 326-327

<sup>50</sup> Ibidem, p. 352

<sup>51</sup> Mario Praz, *La chair, la mort et le diable*, pp.193-194

<sup>52</sup> Apud Mario Praz, *La chair, la mort et le diable*, pp.185-186

Cine ești tu, Emma Bovary, între atâtea chipuri de împrumut, între atâtea metamorfoze? Vei răspunde, poate, ca Don Quijote: „știi eu prea bine cine sunt, [...] și știi că pot fi nu numai ceea ce am spus, ci pot să fiu toți cei doisprezece pairs ai Franței laolaltă, și toți cei nouă cavaleri ai Faimei, pentru că toate isprăvile pe care le-au făcut ei, luați buluc și fiecare în parte, nu-s nimica pe lângă ale mele!”<sup>53</sup> După modelul lui Amadis, a vrut și el să fie Cavalerul Spadei înflăcărare, al Inorogului, al Domnițelor, al Păsării Măestre, al Balaurului, al Morții. Pe muchia alunecoasă ce desparte realul de ireal, el nu a fost decât Cavalerul Tristei Figuri, așa cum Emma, în încercările ei de a fi alta, nu a fost decât Doamna Palidei Figuri. În galeria ei de portrete imagine, Emma apare și ea ca *Doamna-care-mănâncă-înghețată-dintr-o-scoică-de-argint-aurit*. Pentru noi ea rămâne ca *Doamna Palidei Figuri*.

Jocul ficțiunilor bovarice îi rătăcesc pe acei temerari care se avântă pe aceste nisipuri mișcătoare. Urmând harta ficțiunilor, atât Don Quijote, cât și Emma se vor rătăci și vor deveni niște călători tragici. Splendoarea călătoriei iluzorii e scump plătită în real.

#### **1.4 În culisele muzelor cu Emma, Germaine și Amantine**

Emma Hamilton, Germaine de Staël și George Sand ar putea primi statutul de muze ale primelor decenii ale secolului al XIX-lea, nu numai prin statutul de ambasadoare sau scriitoare, ci și prin iubirile faimoase, romantice, unice, pe care le-au inspirat. Aceste trei ilustre femei, cu o existență reală, s-ar putea alătura modelelor Emmei Bovary, ca model îndepărtat, dar strălucitor. Dacă de cele două scriitoare, Emma Bovary se apropie prin romanele pe care le-a citit, și știm sigur că, cel puțin, pe George Sand a citit-o, iar pe d-na de Staël e posibil să o fi citit, cu cealaltă „muză”, Emma Hamilton, putem presupune că măcar ecoul celebrei ei iubiri, a atins-o. Să nu uităm că *Delphine*, eroina din romanul cu același nume, al doamnei de Staël, e și ea o femeie care iubește înafara regulilor stabilite și acceptate de societate.

Emma Hamilton (c.1765-1815), născută dintr-un fierar și o bucătăreasă, ca Amy Lyon, nume pe care și-l schimbă curând, în Emma Hart, ajunge Lady Hamilton prin căsătoria sa cu Sir William Hamilton, ambasador al Regatului englez la Neapole. Aici o vede, în 1793, cel care avea să înfrângă flota lui Napoleon la Abukir, amiralul Nelson, când acesta debarcă la Neapole de pe vasul său *Agamemnon*. Între cei doi se naște o mare iubire, care va dura până la sfârșitul vieții lor. Nu ascensiunea excepțională, romantică de altfel, a Emmei Hamilton vrem s-o relevăm, ci acea calitate teatrală a ei, de a da spectacole așa numite de *atitudini*.

Încă înainte de a fi iubită de acești doi celebri bărbați ai Regatului, în tinerețea ei de o moralitate ambiguă, Emma pozase în chip de „Sănătatea”

<sup>53</sup> Miguel de Cervantes y Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, în românește de Ion Frunzeti și Edgar Papu, cu studiu introductiv de G. Călinescu, tabel cronologic de Edgar Papu, Chișinău, Editura Hyperion, 1993, p. 64

sau „Higea” în cabinetul unui doctor, la Londra, unde o cunoaște Lordul Greville. Devenită metresa lordului Greville, acesta i-o va trece unchiului său, nimeni altul decât Sir Hamilton, nu înainte de a o introduce, însă, în atelierul lui George Romney, pentru a-i face portretul. Aici Emma își va desăvârși *atitudinile*, va continua să pozeze ca *Circe*, *Medea* sau *Bacantă*, după cum o mai putem vedea și azi immortalizată în tablourile lui George Romney sau Elizabeth Vigée le Brun. Iată cum o descrie José Ortega y Gasset, pe această „frumusețe oficială”, acest „monument național”, care dă spectacole de *atitudini*, cu mare răsunet în Europa: «Cu șaluri, înveșmântată grecește, face pe Clitemnestra sau pe Casandra, își încruntă sprâncenele tragic sau își melancolizează chipul divin, făcând ca reflexe luminoase să i se răsfrângă în pupile, ca în figurile lui Guido Reni. Triumful este enorm: în toată Europa se vorbește de „atitudinile” ei. Să nu uităm: suntem la ceasul când se pregătește romantismul. Inima se urcă la cap. Emoția e acceptată ca un alcool, e o savoare nouă, care îmbată, și lumea caută acum, mai presus de toate, beția. Femeia începe să servească drept pretext pentru exaltarea sentimentelor. Tonul epocii se declară în vocabular: la tot pasul auziți „divin”, „sublim”, „extatic”, „fatal”. Se poartă lacrima și perla. [...] Teatrul trece în viață, iar viața se arcuiește ca o velă în vântul care suflă dinspre scenă.»<sup>54</sup>

Moartea lui Nelson la Trafalgar o aruncă pe Emma Hamilton în cea mai neagră deznădejde. Stătea zile întregi întinsă în pat, acoperită cu scrisorile lui Nelson. Și pentru că nu a știut să-și administreze niciodată averea, moare la Calais, săracă și alcoolică.

O oarecare teatralitate regăsim și în *atitudinile* Emmei Bovary, când „doamna” e retrasă în camera ei, dichisită și cu o carte deschisă pe genunchi. Și poate, în copilărie și doamna ambasador, Lady Emma Hamilton, smântâna oalele de lapte în bucătăriile unde maică-sa era slujnică.

Ne propunem, de altfel, să revenim asupra acestor *atitudini* ca și asupra reveriilor care le însoțesc.

Un gust pentru teatru avea încă de tânără și Germaine Necker (1766-1817). Jocul preferat în copilărie pare să fi fost acela cunoscut sub numele de *théâtre de papier*, pentru că iată ce scrie Irina Mavrodin: „Nimeni din familie nu a văzut-o vreodată jucându-se, sau, mai bine zis, există un joc care o pasionează: să taie din hârtie colorată regi și regine închipuind personajele de tragedie pe care le văzuse în ajun la teatru.”<sup>55</sup> Pasiunea pentru teatru o va însoți toată viața, constată Irina Mavrodin. Astfel, Germaine Necker, devenită soția ambasadorului Suediei în Franța, baronul de Staël-Holstein, „improvizează” conversații strălucitoare în saloanele Parisului și va juca și regia tragediei pe scena teatrului de la Coppet, unde se va exila pentru o bună

<sup>54</sup> José Ortega y Gasset, *Studii de iubire*, p. 164

<sup>55</sup> Irina Mavrodin, *Doamna de Staël sau Între rațiune și sensibilitate*, studiu introductiv în *Doamna de Staël, Scrieri alese*, p. 8

periodă de timp. Departe de a încerca o analiză a operei scriitoarei, vrem să relevăm doar câteva aspecte „teatrale” ale firii ei, a iubirilor ei. Încă înainte de a se despărți de soțul ei, Germaine îl întâlnește pe Louis de Narbonne, apoi, în 1794, pe Benjamin Constant. Germaine are și o căsătorie secretă (1811) cu tânărul ofițer elvețian Albert de Rocca, cu douăzeci de ani mai tânăr decât ea.

În romanul lui Benjamin Constant, *Adolphe*, d-na de Staël apare sub chipul eroinei, Ellénore, femeie „fără patrie și fără cămin”, ca și ea. Între cei doi avusese loc o furtunoasă poveste de dragoste, care a durat zece ani. Să o privim pe d-na de Staël, ca Ellénore, împreună cu Adolphe: „Adesea era visătoare și tăcută; câteodată însă vorbea cu înflăcărare. Când era urmărită de-o anumită idee, nu putea să-și păstreze calmul nici chiar într-o discuție de ordin general. Dar, prin aceasta chiar, avea în felul ei de a fi ceva impetuos și neașteptat, care o făcea și mai atrăgătoare. Această atitudine bizară acoperea lipsa ideilor originale. O priveai cu interes și curiozitate, ca pe o furtună frumoasă.”<sup>56</sup> Iubirea dintre Adolphe și „furtuna frumoasă”, Ellénore, a se înțelege dintre d-na de Staël și Benjamin Constant, trece prin „scene” teribile: „Ne-a cuprins o mândrie nebună, ne-am spus totul pe față, fără cruțări, fără ocoluri. S-ar fi zis că furiile ne aruncau pe unul împotriva celuilalt.”<sup>57</sup> Iubirea dintre cei doi cunoaște asemenea meandre psihologice, e atât de întortocheată această „înflăcărare a simțurilor, această beție fără voie”, cunoaște atâtea culori și răsturnări de situații, încât Adolphe constată: „Suntem niște fapte atât de schimbătoare, încât ajungem să trăim cu adevărat până și simțămintele pe care le simulăm.”<sup>58</sup>

În studiul său despre Benjamin Constant, George Călinescu, propunând o nouă citire a romanului *Adolphe*, „acest roman grec”, analizând „concepția erotologică” a d-nei de Staël, pe care o găsește, pe scurt cosmopolită, precum și *Jurnalul* lui Benjamin Constant, unde referirile la scenele dintre scriitor și Germaine sunt numeroase, o numește pe d-na de Staël, *Fedra de la Coppet*. O numește astfel ca urmare a unei însemnări din *Jurnalul* lui Constant, care consemnase pe scurt: „Reprezentare a Fedrei. D-na de Staël joacă admirabil.” S-ar putea spune la fel despre „scenele” pe care i le joacă Germaine lui Benjamin Constant. Pasagele din *Jurnal*, supuse analizei de către Călinescu, ne-o arată pe D-na de Staël în scene tumultuoase, cu convulsii, furii, lacrimi, un adevărat vulcan de patimi, revărsându-se torențial asupra lui Benjamin. Călinescu surprinde cât de ușor trece D-na de Staël, de la „furia reală” la „furia scenică”. Germaine e pentru Benjamin un „bărbat femeie”, care-l ține cu o „mână de fier”. Și pentru a o arăta mai bine, ne permitem să cităm din numeroasele pasaje selecționate de Călinescu din *Jurnalul* lui Benjamin Constant, unul concluziv: „Unică femeie! Dominația ei

<sup>56</sup> Benjamin Constant, *Adolphe*, p. 207

<sup>57</sup> Ibidem, p. 240

<sup>58</sup> Ibidem, p. 245

este inexplicabilă, dar foarte reală, asupra tuturor celor care o înconjoară. Dacă ar fi știut să se guverneze și pe ea, ar fi guvernat lumea.”<sup>59</sup>

Acest fel tumultos de a iubi o apropie pe *Fedra de la Coppet* de „teoloaga sentimentului”, George Sand. Etichetarea îi aparține lui Baudelaire.<sup>60</sup> Printre cele mai blânde aprecieri ale lui Baudelaire, la adresa scriitoarei, putem citi, în *Inima mea așa cum este*: „George Sand e una din acele bătrâne ingenuie care nu vor niciodată să părăsească scena. Am citit de curând o prefață (prefața la Domnișoara La Quintinie) în care pretinde că un adevărat creștin nu poate să creadă în infern. Are motive serioase să dorească suprimarea Infernului.”<sup>61</sup> Cunoscându-i nestatornicia și iubirile, nu putem să nu zâmbim.

Amantine-Aurore-Lucile Dupin (1804-1876), cunoscută sub pseudonimul de George Sand, păstrează chiar în pseudonimul ales o dovada duioasă a legăturii pe care a avut-o cu Jules Sandeau, împreună cu care a scris romanul *Rose și Blanche*. Îmbrăcată bărbătește, ca eroinele travestite ale lui Shakespeare, ca o Rosalindă romantică, George Sand a umit și derutat Parisul prin aparițiile sale. În *Povestea vieții mele*, scriitoarea își descrie „travestiul”, astfel: „În această epocă moda te ajuta în mod ciudat la deghizare. Bărbații purtau redingote lungi, cadrilate, numite à la propriétaire, care le cădeau până la călcâie, și care marcau atât de puțin talia, încât fratele meu îmbrăcându-și-o pe a sa la Nohant, îmi spuse râzând: «E foarte frumoasă, nu? Așa e moda, și acest lucru mă deranjează. Croitorul ia măsura pe o gheretă și haina se potrivește de minune unui întreg regiment.» Mi-am făcut deci o *redingotă-gheretă* din postav gros, cenușiu, pantalon și vestă la fel. Cu o pălărie cenușie și o cravată de lână, eram în mod absolut un studentaș în primul an. Nu pot spune câtă plăcere mi-au făcut cismele; aș fi vrut să dorm cu ele, cum a făcut fratele meu când era mic, când a încălțat prima pereche. Cu acele mici călcâie ferecate, călcam solid pe trotuar. Zburam dintr-un capăt al altuia al Parisului. Mi se părea că aș fi putut face înconjorul lumii. Și apoi veșmintele mele nu se temeau de nimic. Alergam pe orice vreme, mă întorceam la orice oră, intram în parterul oricăror teatre. Nimeni nu-mi dădea atenție și nu bănuia deghizarea mea.”<sup>62</sup> Am redat întregul pasaj pentru a ne-o imagina cât mai corect pe George Sand în *redingota-gheretă*, dar mai ales pentru a aminti de Emma Bovary, care sfidează burghezele din Yonville când apare, la brațul lui Rodolphe, îmbrăcată într-o jachetă, strânsă pe talie de data aceasta, dar tot ca un bărbat, și tot ca un bărbat, fumând o țigaretă. Asemănarea e izbitoare.

<sup>59</sup> Apud George Călinescu, *Benjamin Constant și studiul grecilor*, în George Călinescu, *Scriitori străini*, p. 443

<sup>60</sup> Charles Baudelaire, *Critică literară și muzicală. Jurnale intime*, p. 72

<sup>61</sup> Ibidem, p. 304

<sup>62</sup> George Sand, *Povestea vieții mele*, traducere, cuvânt înainte și tabel cronologic de Teodora Popa-Mazilu, București, Editura Minerva, colecția Biblioteca pentru toți, 1972, vol. II, pp.270-271



Nu numai datorită acestor apariții uluitoare și a iubirilor ei tumultuoase, dar poate, mai ales încercării ei de a fi o scriitoare și o femeie independentă, care iubește în deplină libertate, care trăiește din scris, lucru rar în epocă, George Sand a fost înconjurată de o aură de legendă chiar din timpul vieții..

Iubind năvalnic, total, fără rețineri, cerea aceeași dăruire. În ciuda nestatorniciei, pentru George Sand iubirea e nemijlocit legată de absolut. Despre iubirea ei pentru tânărul Stéphane Ajaillon de Grandsagne, iubit de ea în „tăcere și descurajare”, înainte de marile ei iubiri, scrie: „Ființa absentă, aș putea spune aproape invizibilă, din care am făcut al treilea cuvânt al existenței mele (Dumnezeu, el și eu) era obosită de această aspirație supraomenească către dragostea sublimă.”<sup>63</sup>

Spre deosebire de Baudelaire, Flaubert aprecia feminitatea acestei „ființe bărbate”, glorie a geniului francez, cum o numea. Într-o scrisoare adresată lui George Sand, „canonicul de Sevilla”, cum își spunea Flaubert, își declară totala admirație pentru talentul ei: „Am luat *Consuelo*, pe care o devorasem altădată în *La revue Indépendante*. Sunt iarăși, *fermecat*. Ce talent, la naiba! Ce talent! [...] Nu pot să te compar mai bine decât cu un mare fluviu din America. Enormitate și blândețe. [...]”<sup>64</sup> Scrisoarea e de la cumpăna anilor 1866-1867, așadar Flaubert avea 45-46 de ani iar George Sand 62-63 de ani. E greu să alegi din multele scrisori adresate de Flaubert „castelanei de la Nohant”. Vom reda doar câteva fragmente din unele scrisori, care luminează într-un fel povestea *romantică* a Emmei Bovary. Astfel, „bătrânul trubadur” îi scrie în 1868: „N-am zis că trebuie să-ți suprimi inima, ci să *ți-o stăpânești*, vai! [...]”<sup>65</sup> Se pare că Flaubert îi dădea „lecții” lui George Sand, lecții de care avusese și el parte de la prietenii lui, Louis Bouilhet și Maxim Du Camp, după lectura primei variante a *Tentației Sfântului Anton*. Atunci, după cum relatează Llosa, după mărturiile aceluiași Du Camp, a fost sfătuit să-și înfrâneze lirismul, să-și aleagă un subiect inspirat dintr-o întâmplare banală sau să scrie un roman în care lirismul să fie atât de ridicol, încât să fie nevoit să se controleze.<sup>66</sup> Nu insistăm acum asupra poveștii legate de geneza romanului *Doamna Bovary*, căci despre ea e vorba. Relevăm doar povești despre *inimă*. Nici pe Musset, de altfel, nu-l iartă Flaubert, tot din „rațiuni” de *inimă*. În același an în care e ales membru al Academiei, în 1852, Musset are o legătură cu nimeni alta decât cu Louise Colet, iubita lui Flaubert. Musset și George Sand se iubiseră în 1832-1833. Așadar, suntem după douăzeci de ani de la acea legătură. Și, fiind acum printre scrisori, o cităm și pe aceasta, a lui Flaubert către Louise Colet, datată 29 mai 1852, despre Musset: „A celebrat cu emfază *inima, sentimentul*, amorul cu tot soiul de majuscule, coborând

<sup>63</sup> Ibidem, vol.II, p. 247

<sup>64</sup> Flaubert, *Correspondență*, p. 336

<sup>65</sup> Ibidem, p.343

<sup>66</sup> Mario Vargas Llosa, *Orgia perpetuă. Flaubert și „Doamna Bovary”*, pp. 49-51

nivelul multor frumuseți: «singură inima e poetă» etc. Asemenea lucruri flatează doamnele, maxime comode care-i fac pe atâția să se creadă poeți fără a fi scris un vers. Glorificarea mediocrității mă scoate din fire. Înseamnă să negi orice artă, orice frumusețe, înseamnă să insulti aristocrația bunului Dumnezeu.<sup>67</sup> Revenind la scrisorile lui Flaubert către George Sand, Flaubert e tranșant: „Romanticii or să aibe de dat socoteală pentru sentimentalitatea lor imorală.[...]”<sup>68</sup> Eretica și-a găsit inchiizitorul.

leșind acum din culisele sentimentelor, părăsindu-le pe „Clitemnestra de la Neapole”, pe „Fedra de la Coppet”, („terrorista sentimentului”, dacă ne e permis) și pe „teoloaga sentimentului”, să vedem ce o apropie pe Emma Bovary de aceste „ambasadoare” ale dragostei, care au fost scriitoare, metrese, iubite, soții, muze. Despre Emma, Flaubert, ca voce a naratorului anonim, spune în roman: „Dragostea trebuia să vină pe nepusă masă, credea ea, cu iluminări și fulgurații – un uragan din cer care se prăvălește pe viața ta, o întoarce cu susul în jos, smulge voințele ca pe frunze și duce cu sine în prăpastie inima întregă.”<sup>69</sup> Pentru Emma, ca și pentru cele trei doamne, dragostea a fost „uragan”, „patimă”, „extaz”, „delir”. Și-a dorit un *cavaler venind de departe*, căpitan de vapor, dacă nu un amiral, care s-o ducă la Neapole, la Veneția, în Elveția sau la est de Madagascar, într-o Cythera. A visat un poet care s-o iubească și s-o divinizeze ca pe un înger. A iubit sub deviza „Dumnezeu, el și eu.” A iubit, în întâlniri secrete, desfrânat ca o Clitemnestră. A scandalizat burgezia provincială prin ostentație dandystă. A avut reverii teatrale cu poze și atitudini.

Dar, așa cum a înțeles cel mai bine Baudelaire, Emma a urmărit Idealul!

*Miriam Cuibus is a famous actress of the National Theatre in Cluj, also professor and head of acting class at the Faculty of Theatre and Television of the Babes Bolyai University of Cluj.*

<sup>67</sup> Flaubert, *Corespondență*, p. 115

<sup>68</sup> Ibidem, p. 364

<sup>69</sup> Gustav Flaubert, *Doamna Bovary*, p. 137

## CONCEPTUL DE „MASCĂ” LA PIRANDELLO

MIKLÓS BÁCS

**ABSTRACT.** In a profound and complex analysis, Bács Miklós is de-constructing the structures and the becoming of mask-concepts and character duplicity in Pirandello's theatrical works. The study, is the second part of a larger work which relates Moreno's method and Pirandello's aesthetics, combines in an interesting interdisciplinary way the psychological, the theatrical and the literary/cultural approaches, for both artistic and educational purposes.

*„Nu ne alegem măștile la întâmplare.” (Pirandello)*

Odată cu apariția metodologiei psihanaliste, arta narațiunii contemporane își îmbogățește câmpul tematic cu revelarea aspectelor uneori monstruoase ale inconștientului, având în Pirandello un exponent clasic al artistului de început de secol XX. Dramaturgul, dublat de un teoretician profund, construiește – chiar dacă nu atât de coerent și organic ca Moreno – o teorie proprie a personalității, folosind teatrul ca laborator pentru cunoașterea și înțelegerea psihicului uman prin personajele create. În operele sale regăsim aceeași temă majoră: căutarea unei identități individuale, crearea acestei identități și mecanismul din spatele procesului acestei creații.

Măcinat de tema autocunoașterii, Pirandello intuiește rolul teatrului în procesul de devenire umană, în saltul calitativ de la a fi în sine la a fi pentru sine, susținând că nevoia de autoiluzionare este proprie naturii umane, că omul își închipuie despre sine că este într-un anumit fel, gândind, acționând și trăind după chipul făurit de el însuși. Moreno și Pirandello au în comun în primul rând această „foame de cunoaștere” a psihicului uman prin Teatru și cu ajutorul acestuia.

În centrul teoriei personalității pirandelliene se află, ca și la Moreno, conceptul de personaj (rol) în relația sa cu cu Sinele și cu Socialul. În lucrarea sa *L'umorismo*, Pirandello intuiește multitudinea de roluri care compun Sinele:

„Diferitele tendințe ce caracterizează personalitatea ne fac să ne gândim în mod serios că sufletul individual nu este unul singur. Cum să susținem, într-adevăr, că e unul, dacă pasiunea și rațiunea, instinctul și voința, tendințele și idealurile, constituie într-un fel tot atâtea sisteme distincte și mobile, care fac ca individul – trăind când unul, când altul din ele, când un compromis între două sau mai multe orientări psihice – apare ca și cum în el există mai multe suflete deosebite și chiar opuse, mai multe și opuse personalității înseși? Nu

există om, observa Pascal, care să se deosebească mai mult de un alt om, decât el de sine însuși în succesiunea timpului.“<sup>1</sup>

În același timp prefigurează și concepția sa privitoare la influența și relația tensionată dintre roluri, amintindu-ne de acel *cluster effect* (efectul ciorchinelui) morenian vizualizat în diagrama de rol a copilului:

„Dar dacă avem înlăuntrul nostru câte patru cinci suflete, luptând între ele: sufletul instinctiv, sufletul moral, sufletul afectiv, sufletul social? Conștiința noastră își dă **o atitudine** după cum domină unul sau celălalt; iar noi socotim ca valabilă și sinceră acea interpretare fictivă despre noi înșine, despre ființa noastră lăuntrică pe care o ignorăm, deoarece nu se manifestă niciodată pe de-a întregul, ci când într-un fel, când într-altul, după cum se desfășoară întâmplările vieții“<sup>2</sup>.

Pirandellian este și principiul construirii continue (**construiri**), al nevoii obsedante a omului de a fi altul decât cel care este în realitate, de a se fabrica pe sine, de a se schimba în fața lui și a societății („o artă a esenței și aparenței, clădită în jurul fabricării de iluzii“), idee foarte apropiată de aceea moreniană a omului-jucător de roluri (*man is a role player*).

Tot în eseul său despre *L'umorismo*, Pirandello descrie relația dintre Sine și lumea socială, introducând conceptul de **mască**, element-cheie în propria teorie a personalității, concept care va deveni punctul de convergență a operei sale literare. Dramele sale poartă, de altfel, titlul generic de *Maschere nude* – titlu ce reflectă într-o sintagmă, viziunea autorului. De fapt putem afirma că teoria – cu înțelesul aristotelic de privire ațintită (horao) asupra aparenței redate (thea) – personalității la Pirandello are ca *axis mundi* relația dintre **persoană și mască**, adică **personajul**. Noțiunea de personaj la Pirandello va fi comparată pe parcursul analizei noastre cu conceptul de rol în accepția lui Moreno, încercând să găsim elementele comune și diferențele ce reies dintr-un atare demers.

„Omul este un animal îmbrăcat – zice Carlyle în Sartor Resartus – societatea are la bază garderoba. Iar garderoba compune și ea, compune și ascunde: două lucruri pe care umoristul nu le poate suferi.“<sup>3</sup>

Nuanțând ideea „garderobei“, care îl obligă pe om la disimulare, Pirandello definește, de fapt, trăsătura principală a eroului său conceput întotdeauna pe cele două coordonate:

- simulare și disimulare individuală;
- simulare și disimulare socială.

---

<sup>1</sup> Pirandello, Luigi, *L'Umoreismo*, vol. *Saggi, poesie e scritti vari*, ed. Mondadori, Milano, 1960, consultat în traducere *On Humor* trad. Antonio Illiano și Daniel P. Testa, The University of North Carolina Press

<sup>2</sup> Idem

<sup>3</sup> Idem

„În lumea socială domină simularea și disimularea, de care nu ne dăm seama deoarece sunt fapte obișnuite, în consecință, noi simulăm sau disimulăm și în contact cu noi înșine”<sup>4</sup>

### Umorismul

Definind noua categorie estetică – în încercarea disperată de a fi înțeleș de teoreticienii artei – în care se înscriu operele sale prozastice, Pirandello scrie eseul *L'umorismo* în 1908.

Opera dramaturgică se naște ca rezultatul firesc al acestei lucrări teoretice. Dacă vrem să formulăm psihodramatic, rolul de dramaturg se naște ca o necesitate pentru ca Pirandello să se poată exprima în forma sa ideală. Drama (cu înțeleșul de acțiune, de mișcare) devine rodul și scopul rolului psihodramatic al lui Pirandello. Așa cum „rolurile”, în concepția lui Moreno, încearcă să structureze inconștientul, piesele și personajele pirandelliene au același scop. Pirandello a scris teatru dintr-o pornire profundă, organică, dintr-o nevoie intimă de concentrare, sistematizare și concretizare a gândurilor sale.

„Simplitatea sufletului contrazice conceptul istoric al sufletului uman. Viața sa este echilibru instabil; e o continuă deșteptare și ațipire de afecte, de tendințe, de idei; o fluctuație neîncetată între termeni contradictorii, o oscilație între poluri opuse, ca speranța, frica, adevărul, și falsul, frumosul și urâtul, dreptatea și nedreptatea și așa mai departe. Dacă în imaginea întunecată a viitorului se desenează dintr-odată un luminos plan de acțiune sau licărește nedeslușit floarea bucuriei, nu întârzie să apară – răzbunând drepturile experienței – gândul trecutului, nu arareori mohorât și trist; sau intervine pentru a înfrâna zglobia fantezie, simțul ursuz al prezentului.”<sup>5</sup>

„Rezumând: umorismul constă în **sentimentul contrariului**, provocat de o activitate socială a reflexiei care nu se ascunde, care nu devine – așa cum se petrece de obicei în artă – o formă a sentimentului, ci contrariul său, deși urmărește pas cu pas sentimentul, așa cum umbra urmărește corpul. Artistul obișnuit ia în seamă numai corpul: umoristul ia în seamă corpul și umbra, și uneori mai mult umbra decât corpul; notează toate giumbușlucurile acestei umbre, cum se alungește sau cum se teșește, parcă dând cu tifla corpului, care de altfel nu o măsoară și nici nu o ia în considerare. În reprezentările comice medievale ale diavolului, întâlnim un școlar care, pentru a-și bate joc de acesta, îl îndeamnă să-și prindă umbra pe un zid. Cel ce a reprezentat un asemenea diavol nu era desigur un umorist. Cât valorează o umbra, umoristul știe foarte bine: *Peter Schlemihl* de Chamisso ne-o dovedește.”<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Idem

<sup>5</sup> Idem

<sup>6</sup> Idem

## Personajul

„Mai întâi trebuie să avem personaje... cu ele și în ele se naște ideea dramei; primul germene trebuie să aibă în el și forma definitivă, așa cum fiecare sămânță conține în ea toate datele ființei vii, așa cum în ghindă se găsește deja stejarul cu toate ramurile sale”.<sup>7</sup>

În viziunea lui Pirandello, personajul este conceptul de bază al întregului mecanism dramaturgic. Așa cum la Moreno găsim **rolul** în centrul teoriilor sale despre personalitate, așa regăsim, la Pirandello, **personajul** în centrul teoriilor sale dramaturgice. Pentru Pirandello „nu drama face personajele, ci personajele fac drama“ iar ele nu au voie să se dezvăluie treptat, ele trebuie să existe în întregime în toate acțiunile lor. Pentru început trebuie să facem o distincție între **persoană** și **personaj** așa cum reiese din operele pirandelliene. Cuvântul **persoană** derivă de fapt de la **persona** care la început desemna atât masca teatrală, cât și actorul ce o purta, având o interesantă dezvoltare ulterioară. Noțiunea s-a dezvoltat atât în direcția sa laică, desemnând azi individul oarecare, persoana, cât și în direcția sa religioasă, **parson** (în limba engleză) desemnând un preot. Pirandello redefiniște noțiunea de persoană (*persona*) prin despărțirea omului de mască, cercetând această simbioză și rezultatul influenței reciproce.

**Persoana** este individul liber, nesupus încă normelor de orice factură. Acesta vede realitatea în manieră obiectivă și își fundamentează viața pe convingerea sau mai precis pe opinia că această realitate este percepută în mod identic de către ceilalți. Persoana liberă și informă poate să-și asume o formă construită din exterior sau creată de necesități interne. Căderea de pe cal provocată de un rival (constrângere externă) face ca o persoană fără nume în realitate să-și asume figura lui Henric IV, ale cărui costume medievale le purta în timpul carnavalului în momentul accidentului. Odată însănătoșit, realizează adevărul din cadrul relațiilor personale și pentru prima dată acționează spontan, după care își asumă pentru a doua oară – de această dată voluntar – figura lui Henric IV (necesitatea internă) nu atât pentru a fugi de consecințele legale ale acțiunilor sale (uciderea lui Belcredi), cât pentru a trăi, în sfârșit, în concordanță cu nevoile spiritului său după recunoașterea falimentului existenței sale în lumea reală.

În fantezia creatoare a scriitorului, **Personajul** – ca și în viața reală – este individul fixat într-o anumită formă, care va purta etern aceeași lume gestuală, pentru că nu va putea intra în altă formă. Personajul, supus unor norme fixe și inderogabile, poartă o mască tragică, repetă aceeași matrice comportamentală, purtând o lume de sentimente la care alții nu pot accede din cauza imposibilității de a penetra masca. Acestea sunt personajele vii

---

<sup>7</sup> Internet

ale fanteziei creatoare. Despre nașterea personajului Dr. Fileno din *Tragedia unui personaj* spune:

„Nimeni nu poate ști mai bine ca dumneavoastră că noi sântem ființe vii, mai vii decât cele care respiră și poartă haine, suntem poate mai puțin reale, dar mai adevărate! Te poți naște în nenumărate feluri, dragă domnule, și dumneavoastră știți bine că natura se servește de instrumentul fanteziei omenești ca să-și continue opera de creație. Iar cel care se naște grație acestei activități creatoare, care-și are sediul în mintea omului, e destinat de natură unei vieți mult mai lungi decât cel care se naște din pînțelele muritor al unei femei. Cel care se naște personaj, cel care are norocul de-a se naște personaj viu poate să disprețuească chiar și moartea. Nu mai moare! Va muri omul, scriitorul, instrumentul natural al creației, creatura însă nu mai moare! Și ca să trăiască etern nu are nici măcar nevoie de cine știe ce calități extraordinare, și nici, să facă fapte nemaivăzute! Spuneți și dumneavoastră, cine era Sancho Panza? Spuneți-mi, cine era don Abbondio? Și cu toate acestea trăiesc etern, pentru că – germenii vii – au avut norocul să găsească un creator fecund, o fantezie care a știut să-i crească și să-i hrănească pentru eternitate.”<sup>8</sup>

În opera pirandelliană găsim o glisare permanentă între persoană și personaj, o căutare febrilă a formei perfecte (deși forma perfectă a existenței este personajul în viziunea autorului). Exemplul tipic este piesa *Șase personaje în căutarea unui autor* unde găsim o distincție clară între cele șase personaje și actori, persoane care încă nu au intrat în rol, care nu reprezintă încă nimic și care, pe deasupra, nu au încă nici o formă (sub formă înțelegând un sistem de acțiuni și o matrice comportamentală totdeauna aceeași). Eroii din *Șase personaje în căutarea unui autor* sunt cele mai perfecte personaje hegeliene. Aceste personaje (ca de fapt toate personajele așa cum apar ele în viziunea lui Pirandello) sunt concepute în limitele esteticii hegeliene, incluzând ideea „patosului individual” care împinge caracterele unul spre celălalt ducându-le la conflict. De fapt, mitul personajelor care cer audiență, al personajelor născute în autor, dar în afara voinței lui – tema favorită a literaturii pirandelliene – nu este altceva decât traducerea în imagini artistice a propriei sale concepții despre procesul creației artistice. Schematizând ușor, putem afirma că, în general, în opera pirandelliană găsim o primă etapă în care vedem acționând persoane, urmată de o a doua etapă, în care persoanele își asumă toate caracteristicile personajelor. Putem vorbi de fapt de o acceptare a formei, de găsirea formei perfecte, care se dovedește a fi asumarea spontaneității, respectiv a improvizației. Pirandello a fost cel care a creat, cu o excepțională artă, personajul în continuă mișcare și transformare, caracterul care variază în cadrul unității, exprimând dialectica metamorfozei personalității umane.

<sup>8</sup> Pirandello, Luigi, *Tragedia unui personaj*, în volumul *Șalul negru*, trad. Alexandru Balaci, EPLU, București, 1966

Fantezia creatoare a scriitorului domină personajele și nu invers, așa cum natura domină existența umană creând oameni. Fantezia fiind în concepția pirandelliană o facultate umană caracterizată prin elemente proprii activității intelectuale: „Funcții sau puteri antitetice sunt în fond fantezia și logica, dar nu fantezia și intelectul”<sup>9</sup>

Pirandello are o anumită ostilitate față de personajele sale (născută parcă dintr-un sentiment de renegare), la vederea mizeriei și debilității lor.

Contrastul dintre Pirandello și personajele sale se naște din dorința autorului de a dezgoli „anima” personajelor, de a descompune aparenta impasibilitate și indiferență a fațadei lor și de a înțelege structura lor intimă, pentru a putea fi puse în forma lor definitivă. Împotriva acestui demers se revoltă personajele devenind nesuferite, pentru a împiedica analiza care inevitabil ar aduce la suprafață mizeria și grandoarea, dar și pentru ca sentimentele lor să fie descrise așa cum sunt ele trăite cu adevărat.

„Omul nu are o idee, o noțiune absolută despre viață, ci un sentiment schimbător și variat, după timpuri după caz, după noroc. Or, abstrăgând ideile din sentimente, logica tinde să fixeze tocmai ceea ce e mobil, schimbător, fluid; tinde să dea o valoare absolută celor ce nu sunt decât relative. Și agravează o maladie, dinainte gravă prin ea însăși. Pentru că prima rădăcină a maladei noastre stă tocmai în acest sentiment pe care îl avem despre viață.”<sup>10</sup>

La învinuirea adusă de unii, cum că distruge personajul teatral, simplificându-l, reducându-l la mecanisme psihice simpliste, la o mască ce nu posedă decât eventual un nume (la citirea romanului *Il fu Mattia Pascal*, Benedetto Croce exclama: „Il trionfo dello stato civile!”) Pirandello răspunde:

„Da, un poet epic sau dramatic poate să reprezinte un erou al sau, în care să se arate lupta dintre elemente opuse și respingătoare; dar el va compune un caracter cu aceste elemente și va ține să ni-l prezinte coerent în fiecare act al său. Ei bine, umoristul face exact invers: el descompune caracterul în elementele sale; și, în timp ce poetul epic sau dramatic va căuta să-l prezinte coerent în fiecare act, umoristul se amuză reprezentându-l în incongruențele sale.”<sup>11</sup>

### „Masca”

În dramaturgia pirandelliană noțiunea de **formă** este înlocuită cu noțiunea de **mască** (**maschera**). Înlocuirea este importantă, pentru că, prin această noțiune, Pirandello subliniază imposibilitatea autocunoașterii directe (având în vedere că omul nu își poate vedea chipul, respectiv masca,

<sup>9</sup> Pirandello, Luigi, *Per le ragioni estetiche della parola*, în volumul *Teatru*, E.P.L.U., București, 1967

<sup>10</sup> Pirandello, Luigi, *L'Umorismo*, volumul *Saggi, poesie e scritti varii*, ed. Mondadori, Milano, 1960, consultat traducerea Florian Potra din volumul *Teatru*, EPLU, București, 1967

<sup>11</sup> Pirandello, Luigi, *L'Umorismo*, volumul *Saggi, poesie e scritti varii*, ed. Mondadori, Milano, 1960, consultat traducerea Florian Potra din volumul *Teatru*, EPLU, București, 1967



calitate exclusiv divină) și obligativitatea folosirii oglinzii pentru autocunoaștere, oglindă care în schimb mărește prăpastia dintre idee și materie. În DEX găsim următoarea definiție: „Bucată de stofă, de mătase, de dantelă, de carton etc. (înfățișând o față omenească sau figura unui animal) cu care își acoperă cineva fața sau o parte a ei (pentru a nu fi recunoscut) lăsând numai ochii descoperiți”. La Pirandello este aspectul exterior pe care individul persoana și-l asumă în cadrul societății din propria voință, sau pentru a nu fi judecat de societate. Identitățile sunt create de către situații. Ceea ce asigură unitatea unei personalități este de fapt seria capacităților de a prelucra realitatea externă. Identitățile sunt roluri și măști pe care le folosim pentru a comunica cu alte persoane. În care caz identitățile noastre sunt create de alții într-un mod mult mai radical decât în teoriile freudiene sau marxiste.

Cu ajutorul măștii (formeii) individul / persoana devine personaj. Masca (forma) este determinată de convenția socială, de ipocrizia care se află la baza relațiilor sociale, reglată mai degrabă de valorile egoiste ale avantajului și dezavantajului său de preocuparea meschină pentru propriul interes, decât de atașamentul la marile valori. Iluzia cu care trăiesc personajele va fi spulberată printr-o acțiune reflexivă cauzată în general de un „accident”, de un moment numit de Pirandello al „hazardului”, subliniind și prin această noțiune, sentimentul de neputință, de lipsă de control asupra acestui flux numit viață.

Odată cu apariția conștiinței măștii purtate de oameni, se creează posibilitatea unor relații multiple între personaje. Sunt relațiile dintre erou și masca lui și relațiile celorlalți față de masca eroului, observată și judecată cu luciditate. Leone Gala și Angelo Baldovino sunt eroii care asistă, actori și spectatori în același timp, la ridicolul comportamentului celor care tratează cu „masca” lor și nu cu ei. Senzația de joc dublu se complică până la disperare în *Così e (se vi se pare)* unde oamenii nu mai știu unde începe jocul și unde se sfârșește.

Cu cât este mai rigidă masca-formă, cu atât omul se îndepărtează de adevăr, de realitate, de normalitate. Iată paradoxul pirandellian: viața este în continuă mișcare iar omul, pentru a putea trăi, încearcă să fixeze elemente din acest flux. Cu cât reușește mai mult cu atât se apropie mai mult de moarte, rigiditatea fiind trăsătura de bază a morții în raport cu viața.

Măștile pot fi grupate (în funcție de tematica pirandelliană) în următorul fel:

- 1) *masca pe care individul-personajul și-o dă sieși;*
- 2) *masca pe care alții o dau individului-personajului;*
- 3) *masca pe care individul-personajul crede că alții i-o dau;*
- 4) *masca pe care oricare individ și oricare personaj crede că și-o dă*

*în raportul cu alții.*

În funcție de strategia folosirii măștii, putem face următoarea distincție:

- 1) *de a impune o imagine falsă despre sine în ochii celorlalți;*

2) de a distorsiona o imagine deja existentă, chiar dacă ea este cea corectă;

3) de a manipula percepția propriei persoane prin ascunderea părților personalității sale pe care nu dorește să le dezvăluie.

În *Uno, nessuno, centomila* Pirandello își formulează teoria „măștii”, arătând că omul nu poate exista în abstract. El are nevoie de o formă pentru a putea comunica cu alții, dar forma asumată pentru un timp devine permanentă și nu mai poate fi schimbată. Din această cauză omul poartă cu sine durerea formei sale, durerea de a fi așa și de a nu putea fi altfel:

„Omul se ia și pe sine însuși drept material și se construiește, da, domnilor, ca pe o casă. Voi credeți că vă cunoașteți, fără a vă construi în vreun fel? Și că eu aș putea să vă cunosc, dacă nu v-aș construi în felul meu? Și voi pe mine, dacă nu m-ați construi în felul vostru? Putem să, cunoaștem numai lucrul căruia reușim să-i dăm o formă. Dar ce cunoaștere poate fi asta? E oare forma aceeași cu lucrul însuși? Da, pentru mine, ca și pentru voi. Dar nu, pentru mine la fel ca pentru voi: eu nu mă recunosc în forma pe care mi-o dați voi, și nici voi în aceea pe care v-o dau eu. Iar un același lucru nu e la fel pentru toți, putând să se schimbe pentru fiecare din noi, și chiar se schimbă, tot timpul.

Și totuși, nu există altă realitate în afară de aceasta, adică de forma momentană pe care izbutim să ne-o dăm nouă înșine, altora, lucrurilor. Realitatea pe care o am pentru voi constă în forma pe care mi-o dați; dar e realitate pentru voi, nu pentru mine. Realitatea pe care voi o aveți pentru mine constă în forma pe care v-o dau; dar e realitate pentru mine, nu pentru voi. Iar pentru mine însumi nu am altă realitate decât forma pe care izbutesc să mi-o dau. Dar cum? Tocmai construindu-mă.”<sup>12</sup>

Când personajul descoperă că este închis într-o formă determinată de relațiile sale, că este recunoscut numai prin această formă (sau prin oricare altă formă, dar la fel de sufocantă), cade într-o stare anxioasă fără de sfârșit, pentru că își dă seama că realitatea unui moment este destinată, în fond, schimbării în momentul următor, și că realitatea este de fapt o iluzie pentru că nu ne putem identifica cu niciuna din formele pe care alții ni le dau.

Necesitatea schimbării formei în fiecare nouă situație vitală și imposibilitatea schimbării formei primite de la alții constituie paradoxul principal al personajului pirandellian. Când el devine conștient de acest paradox, realizează – ca și personajul principal din *La carriola* (care nu are nume, el existând numai prin titlurile onorifice, științifice și profesionale acordate de alții, respectiv prin rolurile sociale formulate de Moreno) – că, de fapt, spiritul nu mai recunoaște nimic ca fiind propriu în viața sa. Că această formă prin care există, l-a devorat reducându-l la moarte. Când se

---

<sup>12</sup> Pirandello, Luigi, *Unul, nici unul și o sută de mii*, trad. Tudor Moise, Ed. Humanitas, București, 2004

cunoaște, personajul se simte sufocat de formă, de acest fel de a exista pe care noi îl numim viață și care, în fond nu este altceva decât moarte.

Am spus deja: conceptul de **formă** din nuvele și romane, este echivalent cu conceptul de **mască** din dramaturgie. Iar prin mască regăsim un contrast și mai profund între iluzie și realitate, între iluzia că propria realitate este egală pentru toți și realitatea că trăim într-o formă de care personajul nu se mai poate debarasa. Masca este reprezentarea cea mai evidentă a condamnării individului la reproducerea aceluiași rol, impus din exterior, pe baza convențiilor care guvernează existența umană.

În concepția lui Pirandello, unicul mod de a evita izolarea în societate este menținerea măștii: când un personaj încearcă să spargă forma, sau când înțelege jocul, devine alungat, respins, fără să-și mai găsească locul în comunitatea în care devine element perturbator, nemaiputând trăi respectabil, corespunzând normelor, ci devenind fundamental condamnat. Sentimentul falimentului încercat puternic odată cu distrugerea măștii este specific eroului pirandellian. Totuși nu putem asocia masca exclusiv elementului negativ în mod absolut – pentru că așa cum sublinia și C. Alvaro – ea este și vehiculul prin care unele personaje încearcă să recâștige sensul adevărat al personalității umane.

„Masca” este în negativ simbolul suferinței celor puțini față de cei mulți, al sclavajului uman în fața normelor care îl constrâng la o existență dezumanizată, dar, în pozitiv, este simbolul tentativei de întoarcere spre adevăr, a recuceririi adevărului după secționarea în mii de bucăți, după crearea miilor de fațete ale măștii prin care cunoaștem mii de sentimente. Prin mască omul se revoltă, ca Henric IV, ca toate personajele care, dorind să scape de norme, vor să-și recâștige un spațiu vital personal și o valoare morală a sentimentelor.

Eroii pirandellieni au poziții diferite față de mască. Unii o acceptă, ca Henric IV, alții, ca Fulvia Gelli, o resping. Măștile făurite de Angelo Baldovino și Leone Gala cad distruse de viața clocotitoare. Anna Luna renunță și ea la mincinoasa iluzie cu care crede că-și păstrează fiul. La Pirandello contradicția dintre „mască” și om este adeseori dureroasă.

O altă noțiune fundamentală în teoria rolului la Pirandello este noțiunea de **construiri** care desemnează activitatea de auto-creare a măștii. Cheia procesului de **construiri** este dorința persoanei de a crea o imagine care să acopere incongruențele pe care umoristul dorește să le releve. Personajul încearcă să ascundă inconsistența personalității sale în spatele unei imagini, al unei persoane, care va proiecta aceea parte din sine care dorește să fie văzută, partea pe care și-a construit-o.

Personajele pirandelliene care exemplifică cel mai clar această situație sunt Henric al IV-lea, Ersilia din *Să îmbrăcăm pe cei goi*, Tânăra Doamna din *Visez (sau poate nu)*. Pe de altă parte personaje ca XXX din *Când ești cineva*, Doamna ciudată din *Așa cum mă vrei* sau Signora Ponza din *Așa e (dacă vi se pare)* exemplifică prima și a doua strategie, neavând

a face cu procesul de **construiri**. De fapt, personajul Henric al IV-lea dezvoltă exact procesul psihologic al *construiri*-ului, pe care mulți critici încearcă să o impună tuturor celorlalte personaje.

Prima expresie artistică a formei (cel mai des identificată cu masca) a fost dezvoltată în romanul *Il fu Mattia Pascal*. În confruntarea cu lumea externă ce-l încojoară, protagonistul crează un rol (printr-un *acting out*), își asumă o altă identitate, purtând o altă mască. El devine Adriano Meis și încet, încet, viața sa reală este devorată, îngurgitată de noua imagine creată pe care și-o impune: el devine masca. Acest proces lent, dar persistent, îl va costa viața reală pe Mattia. Nu numai că își pierde identitatea, dar devine mort din punct de vedere emoțional. Adevărata Sine și masca lui Mattia Pascal creează dualitatea viață-formă, atât de specifică lui Pirandello, dualitate care transcende în *Henric IV* într-un proces complicat și sofisticat.

Acest proces ilustrează perfect tehnica pirandelliană denumită **contruiri** iar personajul principal ne arată diferitele etape ale acestei construcții. Henric IV depune eforturi mari pentru această construcție personală. De la amenajarea anturajului la regulile ce trebuie să guverneze relațiile interpersonale (pentru cei ce asistă: consilierii, dar și pentru cei ce-l vizitează: Marchizul, Contesa, Baronul). Într-un cuvânt, Henric IV crează anturajul, ca, la rândul său, acesta să-l creeze pe Henric când Rege, când Împărat.

Subliniind ideea construirii disimulări, Goffman îl percepe pe Henric IV ca eroul dezamăgit de loialitatea celor dragi, care pretinde că este nebun, pretinde că este rege medieval, după care cere celor dragi să joace rolurile distribuite de el în acest azil privat. Ceilalți cred că, participând la aceasta mascaradă, îl liniștesc pe Henric IV, dar de fapt el îi îngurgitează în lumea sa pentru a se putea bucura de propriul dezgust.

Paradoxal în universul pirandellian, forma care apare fixă și rigidă are viață și este creată să devină imortală. De fapt numai omul care poartă această mască devine mort.

Cele mai multe imagini cu care se identifică personajele pirandelliene sunt asociate cu arta sau istoria. Henric IV și Contesa seamănă cu portretele medievale, Doamna străina din *Așa cum mă vrei* încearcă să semene cu pictura tinerei Lena, XXX din *Când ești cineva* se identifică cu pictura și sculptura aceleiași imagini create de inexistentul scriitor Delago. Toate aceste exemple arată clar că imaginea-masca-forma are funcția de a înfrumuseța un caracter, de a mări importanța unei persoane, de a face purtătorul să se simtă mai puternic. Masca creată este întotdeauna pozitivă, mai bună decât realitatea, este, de fapt, o versiune îmbunătățită moral a originalului.

În *Să imbrăcăm pe cei goi* eroina își caută o formă în apartamentul unui cunoscut scriitor, după o încercare de suicid nereușită. Motivul suicidului este că Ersilia află de apropiata nuntă a lui Laspiga. Dar pentru că adevărata poveste cu Laspiga i-ar distruge reputația, Ersilia construiește o altă versiune a

poveștii, unde apare ca o bonă nevinovată. Adevărul pe care Ersilia încearcă să-l ascundă este asociat cu goliciunea ei. Pentru a se putea confrunta cu lumea și pentru a-și putea conserva o imagine inocentă, ea încearcă să-și croiască o rochie nouă. În efortul ei de a „deveni cineva”, Ersilia întruchipează ideea de **construirs**. Ea se clădește precum Henric IV. Hainele sale croite din minciună și milă servesc aceluiași scop ca și hainele împăratului. Ca și la Henric, conștiința adevărului dureros o bulversează și o terorizează pe Ersilia.

Personajul său ne arată că formele și convențiile sociale nu permit adevărul. Ersilia nu poate să apară „goală” în fața societății, nu există loc pentru imperfecțiune sau toleranță pentru acțiuni suspectabile din punct de vedere moral, bazate pe impulsuri naturale.

Un exemplu interesant de piesă în care Pirandello nu se bazează pe apariția unui personaj în timp ce îi explorează mecanismul este *Așa e (dacă vi se pare)*. Signora Ponza, subiectul bârfei și speculațiilor tuturor, nu apare decât în ultima scenă. Pentru că nu poate fi văzută decât de la distanță toată lumea vede în ea ceea ce dorește. Dar nici apariția ei nu clarifică misterul. Piesa materializează convingerea pirandelliană că omul există în percepția celuilalt și este creat de cel cu care intră în relație. Poate este piesa cea mai apropiată de lumea lui Gombrowicz.

Ultima confesiune a Signorei Ponza sugerează că trebuie sau să își piardă simțul propriei identități sau, pentru a exprima această identitate, să colaboreze cu ceilalți. Interesant este de văzut dacă nu cumva abilitatea articulării verbale este minoră față de abilitatea articulării prin acțiune. Se prea poate ca identitatea sa să poată fi revelată doar prin reprezentare, acțiune, joc de rol și nu prin verbalizare. Acest lucru ar face din doamna Ponza un personaj tipic morenian.

### Concluzii

Pentru început, trebuie operată o clarificare, o aducere la numitor comun a unor noțiuni folosite de ambii autori. La Pirandello am văzut distincția dintre persoană și personaj (unde personajul poate fi cel dramatic, născut din fantezie, dar poate fi și un om civil, real. La personaj „masca” este construită și folosită pentru a intra în relație cu socialul, dar și cu sinele, fiind forma perfectă prin care persoana își poate atinge scopul. La Moreno rolul este forma vizibilă a personalității, acel sistem de acțiuni care ajută la atingerea unui scop precis. În concluzie noțiunile care pot fi comparate, și care au cele mai multe trăsături în comun, sunt „rolul” și „masca”. Putem afirma că, la ambii autori, „rolul” și „masca” nu sunt altceva decât sisteme prin care omul comunică cu anturajul și cu sine însuși, posedând diferite caracteristici. Vom încerca să comparăm trăsăturile și caracterele acestor două noțiuni pentru a putea observa similaritățile și deosebirile dintre ele. Teoria măștilor pirandelliană are ca punct de plecare –

ca și teoria rolurilor moreniană – ideea că omul nu există decât prin relația sa cu alții (prin întâlniri care îl formează sau care îi îmbogățesc „inventarul rolurilor“ cu ajutorul Tele-ului), deci prin atomul social propriu și prin relația dintre rolurile, măștile adunate în decursul vieții (cluster-effect.)

Prima asemănare este că ambele se nasc ca reacție la o situație dată (care la rândul ei poate să fie externă sau internă), având ca scop rezolvarea, stăpânirea, valorificarea situației date și ambele au un scop precis delimitat și specific, valabil numai pentru rolul respectiv.

Diferența este că la Moreno această creare de rol cerută de situație trebuie să fie spontană și creativă, îmbogățind repertoriul de rol al individului, pe când, la Pirandello, accentul cade pe așteptarea față de rol pe care socialul o exercită, rolul nefiind altceva decât o mască (rigidă și totdeauna aceeași) creată de purtător pentru a ascunde incoerențele sale. Putem deci compara noțiunea de **construiri** pirandellian cu cea de **role creating** morenian.

Probabil că acel sentiment al contrariului pirandellian atât de aproape de sentimentul de anxietate morenian și ambele atât de aproape de sentimentul sau noțiunea grotescului se nasc tocmai din conștientizarea procesului de creație a măștii sau al rolului și din multitudinea acestora.

„Presiunea activă exercitată asupra rolului social, manifest, al individului de către aceste posibilități (celelalte roluri posibile – *n.a.*) provoacă sentimentul de anxietate“ (Moreno, 1934).

În opinia lui Pirandello omul care se vede trăind, obsedat de senzația jocului, a măștii purtate în fața semenilor nu-și poate găsi adevărata împlinire decât pe scenă: „Viața nu este și nu poate fi niciodată o creație absolută... doar arta este aceea care răzbună viața. În creația artistică omul devine Dumnezeu“ (*Astă seară se improvizează*). Iar Moreno spune în *Who shall survive?*: „Singura cale de a surmonta sindromul Dumnezeu este de a-l exterioriza.“

Deși este evident că **personajul/rolul** în concepția pirandelliană nu este altceva decât o **conservă culturală** în concepția moreniană – un rol al cărui text și situație sunt fixe, iar nivelul de spontaneitate pentru redarea lui este scăzut – din punctul de vedere al autorului dramatic conține totuși o mare cantitate de libertate și este în mare măsură rezultatul unei acțiuni spontane, cu un înalt nivel de creativitate. Din acest punct de vedere putem vorbi de o libertate totală în ce privește creatorul, adică de o activitate de *role-creating* în concepțiunea moreniană. Ba mai mult ele devin roluri ce alcătuiesc, formează, vindecă eu-l (*self-ul*) autorului. Este interesant însă de cercetat activitatea actorului în relație cu personajul. Este adevărat că textul este fix, deci libertatea de creație la acest nivel este foarte scăzută, însă interpretarea textului, uzitarea semnalelor non-verbale ce întregesc procesul de comunicare (cum ar fi semnalele proxemice, kinetice, vocale, vizuale) oferă aceeași libertate ca și cea a dramaturgului (cu înțelesul de autor și nu de DJ). În ceea ce privește situația fixă de care vorbește

Moreno în definiția rolului ca tipar comportamental stabilit a priori din care face parte și conserva culturală, ea este recreată de regizor în funcție de discursul său. Într-un cuvânt, personajul scenic (adică rolul și actorul) are un anumit grad de libertate și spontaneitate creativă.

Am putea spune că, mai mult decât personajul dramatic, cel scenic este mai apropiat de de rolul din concepția moreniană, având în vedere definiția rolului ca „sistem de acțiuni”. În acest context, personajul dramatic devine **masca** pirandelliană pentru actor, deși și personajul dramatic are propria mască creată de el însuși prin procedeul **construiri**. Ca dramaturg, Pirandello resimte distorsionarea ideilor, ca și a personajelor sale, tocmai pe acest drum parcurs de la personajul dramatic la cel scenic, scriind *Șase personaje în căutarea unui autor* într-o formă foarte clară de sesiune psihodramatică.

Dacă în concepția moreniană rolul este „manifestarea personalității în cadrul acțiunii” și un sistem care relaționează acțiuni între ele, prin asta delimitând unele clase de acțiuni de alte clase de acțiuni, Pirandello consideră că „diferitele tendințe ce caracterizează personalitatea... constituie într-un fel tot atâtea **sisteme distincte și mobile** (s.n.)”.

O altă paralelă poate fi făcută între clasificările rolurilor la cei doi autori. Putem lesne descoperi clasificarea moreniană a rolurilor (roluri psihosomatice, psihodramatice și sociale sau oficiale) în scrierile pirandelliene: „...avem înlăuntrul nostru câte patru cinci suflete luptând între ele: sufletul instinctiv (*n.n.*: care ar corespunde rolului psihosomatic), sufletul moral, sufletul afectiv (*n.n.*: rolul psihodramatic), sufletul social (*n.n.*: rolul social sau oficial)”.

Noțiunea de timp joacă un rol definitoriu la ambii autori. La Pirandello, de exemplu, putem urmări dezvoltarea noțiunii de „mască” pe parcursul întregii activități, având conotații și înțelesuri diferite, așa cum la Moreno putem observa o dezvoltare a conceptului de „rol” de a lungul vieții. Conștientizarea temporalității i-a făcut pe autori să sesizeze caracterul schimbător al rolului / măștii. Această veșnică schimbare la Pirandello este definită prin noțiunea de Viață, care își caută Forma („masca”) perfectă, pentru a putea deveni eternă și congruentă cu sine însăși. De fapt, această dualitate va fi definită de Tilgher ca generator principal al operei pirandelliene. „Nu există om, observa Pascal, care să se deosebească mai mult de un alt om, decât el de sine însuși în succesiunea timpului” (Pirandello, 1908).

În viziunea lui Moreno „matricea de rol” sau „repertoriul de rol” (noțiuni ce desemnează rolurile jucabile la un moment dat ale unei singure persoane) este direct determinat de vârsta, anturajul și cultura individului respectiv.

Înrudită este și concepția despre acțiune. Moreno pleacă de la această trăsătură existențială a teatrului care este acțiunea, considerând-o ca forma prin care se arată rolul și ca element fundamental în autocunoașterea prin psihodrama. Deși adept al cuvântului în teatru, Pirandello considera acțiunea

ca încarnare a cuvântului, amândoi considerând acțiunea ca o manifestare spontană și liberă a individului.

Diferența de concluzie dintre cei doi autori este că, pe când Moreno caută prin tehnici psihodramatice să micșoreze impactul tensiunii dintre multiplele situații și indivizi asupra omului, prin învățarea și înțelegerea unor noi roluri, Pirandello găsește de nerezolvat această tensiune (numind-o sentimentul umoristului), ba mai mult folosește acest sentiment tragic al schimbării de roluri (prin care se dovedește de fapt imposibilitatea autocunoașterii și sincerității totale) ca motor al creativității personale.

De fapt, Pirandello folosește „măștile” pentru a se ascunde (fiind conștient că autocunoașterea totală și pură este imposibilă), pe când Moreno folosește „rolurile” pentru a se revela (fiind convins că autocunoașterea este posibilă prin acțiunile întreprinse în diferite situații, respectiv în acumularea de roluri).

*Bács Miklós is a well-known actor, working both in Romanian and Hungarian theatres of Cluj. He is also, for more than fifteen years, head of an acting class of the Faculty of Theatre and Television at Babes Bolyai University of Cluj, and will present this spring his PhD thesis on the relationship between Moreno's psychodrama and Pirandello's aesthetics.*



## THE MORPHOLOGY OF THE SPECTATOR (2) REINVENTING THE PLAYWRITING IN ROMANIA 2000: REINVENTING AUDIENCES?

MIRUNA RUNCAN

**ABSTRACT.** This paper will try to sketch some hypothesis about the becoming of the relationship between theatre texts, performances and audiences in Romania after the World War II, and the profound and substantial changes of that relationship in the last decade. The special case of Romanian theatre's evolution could be an exemplary one due to the unique political conditions in the second part of the last century: behind the closed doors of communism, theatre had to reshape its limits goals and expression on mediated grounds, almost like in an experimental laboratory, using most of all the few literary and press materials about drama and performance's "vanguard" in western countries who managed to cross, in a way or another, the iron curtain.

After its falling down, the Romanian theatre enjoyed in the western tours a tremendous but paradoxical success: the western audiences were exposed to a strange meeting with their own – deformed - image on an aesthetical ground, after two decades of self oblivion. But, like in a wax museum, the "texts" (the plays, the scripts) of the Romanian theatre were never about Romania or Romanians, and never even written by Romanian authors: most of them were classics like Shakespeare, Molière or Chekhov or, at least, western celebrities from the sixties, like Ionesco or Beckett. But were these performances really based on these authors or were they personal-and-collective commentaries on the writers' works?

This paper will try to offer a mapping of the Romanian-specific process of separation between drama (seen as a source for the performance) and performance itself. And will try also to propose some hypothesis about the U-turn of this process, by the new movement of re-linking the new generations of audiences-authors-directors on text grounds.

### 1. A brief historical scanning on modern Romanian theatre

The most important theatre phenomenon in the inter-wars period was, no doubt, the process of "liberation" of stage directing (as a specific theatre form of art) from the dominance of literature. Even since the last decades of the 19th century, the voice of the most important Romanian playwright, I.L. Caragiale, head of the Bucharest National Theatre for a while, had dared to proclaim: "*Theatre is not literature!*" (Caragiale, 1897) But, the ample movements of artistic "vanguards" and the aesthetical synchronizations between the Western European theatrical trends and directions and the Romanian artistic milieu have originated a complete change, in terms of producing, directing, designing and even understanding theatre as an independent and self identifying art, after 1920.

This more or less "silent revolution", that has its theoretical battle fields, its confrontations, crises and heroes (on both sides, stage directors/set designers and playwrights, sometimes one person embodying both parties of the war, being

a writer and also a director, not to speak about theorizing his/hers own work and principles) reached a climax point between 1940 and 1947, and was brutally stopped by the communist regime in the decade after. If we cannot sincerely speak about a specific “Romanian theatre vanguard”, with aesthetic styles and distinct directions, we can highlight instead the profound aesthetical changes made by some really talented stage directors and set designers, influenced by the German, French, Russian or Italian schools and ideas competing on the “international theatre aesthetical market” of their time. Soare Z. Soare, Ion Aurel Maican, G.M Zamfirescu, Camil Petrescu, Victor Ion Popa, Haig Acterian and, most important of all, Ion Sava, are the names of just a few, but extremely active stage artists involved in this struggle.

But, as profound as these changes were, as bright and dynamic the cultural atmosphere, their source was mainly cultural: one could represent it now by a delicate combination of direct observation of theatre performances (travel in Western Europe and touring companies visiting Romania) and theatre theory absorption (from Craig to Stanislavski, and from Copeau to Mayerhold or Tairov), most of it by mediated (literary) references.

The central concept of the between-wars theatre aesthetics was a misty one: the “*theatralisation*” of theatre (Runcan, 2003). In short, this “artificial/operational word” meant **the finding and artistically exploiting the stage images as complex metaphors**, with the declared goal of letting theatre to express itself like an autonomous artistic action. It looks, more or less, like an effort to invent theatre’s own language, capable to adjust to each literary support. *Theatralisation* was, on one hand, the flag under which the theatre (seen now as mainly representation/production) had to fight for its independence from the literary domination, and also had to conceive its distinct strategies into the bloody competition with popular culture, especially film art.

After nearly ten years of imposed silence and far-fetched propagand, in 1957 a new generation of actors and directors emerged, and a large press debate - which lasted for more than a year - began. The theatre institutions’ weakness, the lack of professionalism of actors and directors, the inconsistency of theatre education or criticism and even (written between the lines) the stupid interventionism of the communist propagand machinery into theatre’s life became the central issues of this public debate. Their initiators, most of them young stage directors and set designers who eventually became famous (Liviu Ciulei, Radu Stanca, Sorana Coroama, Lucian Giurchescu, Crin Teodorescu, Horea Popescu, Ion Cojar, Geroge Rafael, Mircea Marosin, Tony Gheorghiu, Tedy Constantinescu etc.) not only had the courage to confront directly and systematically both the political and artistic establishments; they also launched, at the same time, a long series of innovatory and beautiful theatre performances, based on Romanian and foreign (even American, which was a brave gesture for this time!) repertoire. Their tremendous success imposed

not only a consistent reconsideration of the theatre directing practice and a natural (re)connection with the “*theatralisation*” tradition, but also signaled the birth of the new era of Romanian theatre.

After 1960, theatre life seems to be not only rich and vivid, but also - paradoxically – in a continuous and strange expansion, if one has to compare it with the conditions and general degradation of the social and economical life in Romania. I wouldn't dare to say theatre didn't have to suffer so much from the permanent harassment of censorship or economical restrictions (especially after 1977). Even if censorship accidents occurred, theatre conserved a healthy competition between Bucharest companies and the ones throughout the rest of the country, between artists and their productions; but primarily, it benefited from the constant recognition and support of theatre critics and audiences (who, in the last decade before 1989, deprived of press, television, foreign movies and even foreign books, used theatre as the last bastion of spiritual resistance to dictatorship). That ensured Romanian theatrical productions a strange uniquely prestigious position. Even if many prominent stage directors had to exile in Western European countries and USA (as Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, Andrei Șerban or Lucian Giurchescu, among others) in order to find a real freedom of expression and creation, others took their places and continued their work.

Meanwhile, the “*theatralisation*”, even if the term itself was for a long time forgotten, skipped from the theoretical/innovatory phase to a more or less general (aesthetical and also academic) dissemination/absorption in the theatre environment. Favored by the rising and shining star of stage-directing – seen as auteur work – after the '60s, but also by the special internal audience conditions, which tended to translate into a kind of complicity between public and artists, in order to spiritually confront the boundaries of censorship, the theatre performances become each day more complex, or even baroque ( Popescu, 2001, Popescu 2005, Runcan 2001). On the other hand, theatre writing suffered from a slow but constant decline of prestige, for more that twenty years, due to the strict control exercised by the censorship and propaganda officers, but also to a sort of self-reclusion of stage writers into the literary ivory tower.

The consequences, in some good part completely unexpected, of this evolution of the theatre aesthetics, could be clearly perceived only sometime after 1989. One of them, and probably the most visible and important, is the lack of interest (shared by both theatre institutions and prominent stage-directors) for contemporary playwriting, either Romanian or foreign. This “*museum-like*” character of the theatre's repertoire was so obvious up until the beginning of the new millennium (and partially still is), that one could say the entire history of drama suddenly stopped in the '60th, on the benefit of ancient Greek classics, Shakespeare, Pirandello,

Chekhov and Beckett. Theatre became –in many ways - the equivalent of an “opera practice” for educated audiences and (snobbish?!) elites.

Under the surface, even the purpose and use of theatre performance tended to change from its status of artistic communication to a new (and dangerous, I would say) one: a complex hermeneutical - or even nearly religious-initiating practice – in which any relationship with real life or daily problems seemed vulgar and, as a result, had to be prohibited. Theatre had to be involved only in general human conditions and issues, and performances had to contain a symbolical integrative vision, a complex cultural network of visual references, as a substitute for a philosophical perspective for both the director (auteur) and his audience.

In principle, nothing is wrong with such an attitude, which has its visible roots in an entire theatre thinking evolution, from Craig to Artaud, and from Grotowski to Bob Wilson. The dangerous dimension is given by the lack of competition between this “sophisticated” (highly oriented) direction and any other, more popular, entertaining, commercial or, at least, more related to the real world. And, perhaps the most pernicious – and still un-assimilated – threat is, in our days, the conscious ignorance towards the substantial transformations of the young audiences’ perspectives in the last decades. To this day, the “director’s cut” continues to be the one and only purpose of theatre’s production, at least on mainstream and in the huge repertoire theatres (even now receiving state or community substantial subventions). Romanian playwrighting, as it is easy to see, remained a Cinderella figure.

But, the crucial question here remains as important in Romania as in any other European culture: is the theatre performance completely and for good separated (like after a family long and painful divorce) from the drama? Is drama (or, in more conceptual words, theatre text) only a starting point for the unique and personal creative adventure of the director? Things are still very different from a cultural tradition to another. But the Romanian extreme experience, in which most of the prominent directors are now, more or less, consciously uninterested in a literary support, could be used as diagnose for finding possible answers.

## **2. Social, psychological and semiotic approaches**

To be honest, the Western European culture is founded on literary bases, and theatre is not an exception but a corner stone to that foundation. Literary myth is a key concept of the entire becoming of European types of representation, and the huge amount of changes the last century produced – in terms of communication, life style, moral philosophy or aesthetics – could not completely destroy such a millenary inheritance. But theatre, as social practice and as complex syncretic cultural production had to reinvent itself, several times, just to survive in front of technological pressures, social and

intercultural re-structuring processes of the urban communities, and, of course, unfair competition of the entertainment industries – like cinema, the first half of the last century, like television the second half of it.

In fact, not only the theatre had to endure this accelerated transformation of practices, structures and functions. All the artistic/creative forms of expression had and did. It is not only a Logos/literature issue here; it is a complex and nearly complete shifting of the deep motivations and expectations of audiences, concerning the art's object and the representation values. The gulf between a consumerist perspective and the nineteenth century concept art's "chef d'oeuvre", the gulf between the popular star system and the elitist "high culture" became more or less impossible to cross over. Caught in the middle, first of all because it used to be, for many centuries, a fundamentally popular – even vulgar – practice, theatre invented several kinds of "therapies of response". The playwrights were the first to attack: Pirandello emphasized the illusionist dimension of everyday life (the fake authenticity syndrome), opposed to the conceptual-exemplary counter-proposal of theatre representations. The expressionist theatre selected the archetypical situations and characters in crisis and tried to embody social and individual phenomena like in a distanced mirror. Brecht and his epigones dreamed about stimulating social and ideological reflection of common people, by means of distanced agreeable entertaining theatre forms, as popular fiestas, with profound dramatic and propagandistic impact instead. One step further, the Beckett/Ionesco generation invented the tragicomical farce, philosophically exposing the absurd-incomprehensible condition of human being.

But the acceleration processes of separating the destiny of drama from the one of theatre shows are managed by stage people, mainly directors. And this came not by accident. The central importance received by the "profession" of theatre making, namely directing the entire process of staging/producing the show, entailed a long series of consequences. (That is a fact, but only if we still want to see the theatre's contemporary history from the stage perspective offered to the audience, and not as relation-linked processes between theatre products and audiences). The "masters" of modern-contemporary theatre staging struggled to define *what theatre does* - in terms of action, psychological effect, system of representation or even meaning construction. From Stanislavski to Meyerhold, from Copeau to Brook, each experimental journey became, step by step, a current technology of *"how theatre has to work"* with the goal of producing both intellectual and emotional effects on audiences. Others took a different path, focusing on *what theatre has to be* – in terms of a nostalgic replacement of the universalistic values that humanity was losing in a hemorrhage-like way. Craig fantasized about a late Wagnerian theatre banquet, with the director in a complete "auteur" position towards the theatrical production. Artaud and

Grotowski dreamed about theatre as a sacred-liturgical substitute practice, pushing the ascetic-ecstatic experience (of both the acting team and the “selected” audiences) to their limits. Kantor produced a parallel word of the stage life, based on mixing subjective memory and nightmare design. *Living theatre* dared to implicate a subconscious/psychological and physical participation of audiences’ members to a celebration of human vitality. Bob Wilson produced on large scale “dreams in progress”, seen as both individual and group therapies, for regaining the imaginative self-perception. And so on.

It’s useless to say, now, that the two directions of rethinking theatre production/performance, the ‘*what it does*’ and the ‘*what it has to be*’ met, linked and eventually were melt in different schools, currents, laboratory practices and theories. But... where is, honestly, the audience in that entire map? How were the spectators really implicated in that devious route? And what happened with the literary support/foundation of theatre as European cultural practice?

It seems clear now, for most of us, that nobody really bothered to ask the theatre spectator in a consistent and correct way about his/hers interpretations, needs, desires or representations. Although, each artifact, manifesto and poetics of the modern/contemporary theatre uses audience’s response as a crucial argument (the awakening of the spectator’s social and/or political consciousness, the spectator’s active implication, the spectator’s provocative transfer from inert/consumerist to self-perceptive, and so on). But, paradoxically, **the symbolical representation of the audience’s response** was (and still is) built, for theatre artists, on a more and more narcissist fictional ground.

First of all, because the theatre’s artists’ illusion was that the theatre audiences are socially and psychologically homogenous groups. On a second level, the theatre creators developed a self protecting illusion that the spectators’ most deep motivation in the communicational exchange is a “cultural/aesthetic” one. In other words, the spectator’s conscious/subconscious will, on entering the theatre hall, would be one of confronting and participating to the exquisite activities of the expensive club of “*the discourse’s splendor*”. Thus, on the third level, theatre elaborated and conserved one of the most sophisticated social practices, a kind of “*truth or dare*” one, in which the most precious motivation of the theatrical meeting is to obtain an imaginary consensus not on truth but on provocation techniques. The ecstatic prize of this game was a stimulating/simulated *freedom feeling*, on both parts: freedom of self/expression on the stage part, freedom of self/perception on the audience’s part also.

From a sociological point of view, the first and the most deeply affected of this processes was the theatre text. Among some traditional functions in which theatre was comfortably settled for more than four centuries, there was the representative/symbolical function. And its perfect

vehicle was the play. The spectator was supposed to discover, by means of a narrative situational support, in which way he/she fits in the actual real world, and how could he/she react to the social environment by an adequate-dynamic reflection and behavior. Tragedies, as well as comedies, were for a really long time operational devices of the social mythology, which could give the communities body's some consistency and coherence; in other words, which built systematical strategies of insertion. The competition with cinema works, the constant bombardment with media "here and now" discourses deprived theatre, step by step, day after day, of these traditional functions. These long series of phenomena were amplified by the *lack of trust*, shared by both groups - theatre artists and audiences - in the traditional narrative/dramatic support, seen mainly as an obscure slavery towards propaganda or even as provincial-uneducated reflex.

The psychological point of view is even more complex. For, *what could theatre do, and what would it be*, if its inner condition - as a secure place for identification and temporary transfer - is undermined by other collective celebrations, like the popular culture ones (going to movies, participation to pop music concerts and so on)? The key concept here was given to us by both Grotowski and Brook. And the concept is *meeting in presence*. Theatre could and would celebrate the face to face, person to person exchange of emotional/understanding material. Its discourses could and would conserve the identification transfer by means of the most deep mutual motivation: being together as witnesses/participants to the most unusual communicational journey: the symbolic one.

But, in this respect, the dialectical balance between the play and the performance based on it, between the "*dramatic text*" and "*text of representation*" (the latest being the actualization of the first, see Ubersfeld, 1971) became more than delicate, nearly unimportant. The logic and the grammar of being together smashed into thousand of small and fragmented images the strong – and restrictive – narrative/dialogical traditional literary structure. The inner "*dramatic text*", presumed now as completely subordinated to the "*text of representation*", became in the same time a commentary/essay embodied by actors, and also a (very much like) lyrical confession. The work of the most prominent and talented theatre directors after 1980 is – if we are brave and honest enough to admit it – such **a mixture of high scholarship thinking with poetical self-fiction**. The Romanian theatre is not an exception, but mainly the perfectly conserved theatrical space for his "*truth or dare*" game, with the accent on the confession/provocation half. The addressee of this psychological inter-personal provocation is the co-author-spectator.

In fact, la latest decades produced two types of profound change regarding our practices and values as spectator. And both these types imply a deep but powerful process of undermining the co-author's spectator

status. First of all we have to say that the computer playing practice, which is now more than twenty five years old, shifted the system of reception, self perception and self-inclusion so much that the entire system of story telling was and still is affected. The potentially theatre spectator, under his/hers twenty five years of age, is simultaneously subject and object of such different role-game strategies that “aesthetical theatre’s” structures could not predict, nor can hardly compete. The computer game provides one of the most profound communicational temptations: the **self-control of both the story and the virtual character** you are. But this is a long and complicated basis for a large debate we cannot afford to really open here.

The second enemy of the co-author’s spectator’s condition is the most cunning shift in terms of moral, social and personal values: from the participative values to the overestimated experiencing value. In other words, from assuming and investing in a self-controlled social status, to immersing into accidental series of inter/changeable postures. That looks like the human personality’s construction was swallowed and crumbled, and became a shape-shifting performance staged by the performer for the spectator who hides inside himself. The experiencing value is not at all equal with what we used to call an experimental process. Experimental processes imply the accumulation of knowledge and the discipline of searching and relating things; it means elaborating hypothesis, trying to build a demonstration, finding final inference. The pressure of the experiencing value is, opposite to all of that, fundamentally trans-rationalistic and un-fixing. **It is, more or less, except the safety dimension, similar to traditional...theatrical identification.** You are yourself, but, by a paradoxical subconscious procedure of denial (“*denegation*”, see Elam 2002), you accept and you admit to identify to a different human being...for the time being.

### **3. The Romanian reinvention of the playwriting: reinventing audiences?**

No one would dare to pretend that the works of the most prominent and famous stage directors and set-designers<sup>1</sup>, from the beginning of the ‘90s till now, were not beautiful, complex, challenging, in short, valuable. At least their most important performances were and still are great successes, are traveling widely abroad and enjoying both national and international recognition. There even were critical voices who said, especially after 1996,

---

<sup>1</sup> Such as, on a brief enumeration, Silviu Purcărete, Cătălina Buzoianu, Mihai Măniuțiu, Tompa Gabor, Victor Ioan Frunză, Alexander Hausvater, Dragoș Galgoșiu, Alexandru Darie...etc., on the directors’ part. And also, on the brilliant set designers’ part, whose number is even larger, Helmut Sthürmer, Lia Manțoc, Vittorio Holtier, Adriana Grant, Maria Miu, Constantin Ciubotariu, Ștefania Cenean, Dragoș Buhagiar, etc., etc.



that the best of famous Romanian theatre directors tried and succeeded to work for an “international/Western European market”, with classical repertoire, like opera singers, focused on the “export value” of their activities, more than on direct and sincere local response. The fact, true or vaguely ironical, would not be a bad thing at all in itself, as an exotic phenomenon, in a more and more global culture. But the continuous hegemonic prevalence of the “*theatralisation*” – parabolic, philosophical – model of conceiving and producing theatre performances, without consistent alternative and challenge, certainly is. In fact, what could a real Romanian theatre be, for an external observer (theatre spectator, critic or academic), deprived of the contemporary playwrighting dimension, in adequate stage-directing representations?

The critical condition of drama writing was well documented even from the first years after 1989. Without any significant cultural policies that could favor its emergence and healthy development, the very few playwrights of the first decade (such as Vlad Zografi, Alina Mungiu, Ștefan Caraman and particularly Radu Macrinici or Alina Nelega) had to work hard to see their plays staged. That may be the reason why some of them, Macrinici and Nelega as perfect examples, involved themselves in a more complex, highly exploratory and managerial effort: they built alternative institutions, festivals and workshops, wrote studies and articles and initiated debates.

But, despite all their and other theatre people’s struggle, the real and substantial changes had to appear only after 2000, foretold in a way by the new generations of novelists and poets and, particularly, filmmakers. The fact is, and it seems as symptomatic as one could predict, that the shift of perspective came not from the literary world, but from theatre’s own life. First of all, the signal was given by the small (and brave) independent companies, invented by young actors bored of waiting for their turn to embody some new Hamlet or Ophelia, in association with directors of their own. Then, nearly an entire promotion of the directing class at the Theatre University of Bucharest not only showed its interests in contemporary drama, but also initiated a long term program dedicated to new playwrighting, *dramAcum*, (a pun on ‘drama’ and ‘now’). They managed to associate with their initiative a bunch of young or elder critics, some independent companies and even a few old theatres, from Bucharest or other big cities, and even built a foundation to run it. At the same time, in Cluj, Tîrgu Mureș and Arad, other independent companies, such as Teatrul Imposibil or Underground, or Teatrul 74, struggled to promote new and significant playwrighting, both from Romania and abroad.

A superficial glance at this “return of the expelled playwright” on Romanian stages cannot give the complete and detailed picture of the actual transformation still in progress. The main and most significant characteristic of this new direction is, in fact, the re-linking of theatre with

human daily life, individual dilemmas, social conflicts and issues. The narcissistic attitude and the solipsistic aesthetic/philosophical 'auteur' positioning are rejected, and theatre's involvement and participation is now proclaimed. The well-conserved fear of social and political action on stage (due to the propagandistic discrediting of any action-discourse in the communist era) disappeared.

In some way, we could even speak about a healthy and therapeutic movement of "new realism", even 'hyperrealism' sometimes (language and anger included), with profound critical dimensions. But, even the circumstance that the new generation of stage-directors and actors provoked and gave substance to this movement, by making room for new themes, topics and drama<sup>2</sup>, implies that we are not witnessing a simple process of theatre adaptation to new trends and more diversified atmosphere. On the contrary, recent critical analyses, essays and even manifestos<sup>3</sup>, not to mention interviews and debates, emphasize the rise of a fresh and complex new aesthetic of the performance itself, in the same time more direct and dynamic, and also more related to the use of new technologies, dedicated to a new public. The anti- and even de-theatralisation process is at work now, and the young audience's response seems to be really enthusiastic, even if the institutional and 'specialized' (one may read 'critic's) approach is still reluctant.

---

<sup>2</sup> We can mention, at this moment, some very interesting young playwrights, such as Ștefan Peca, Gabriel Pintilei, Mihai Ignat, Ioan Peter, Dragos Georgescu, Nicoleta Esinencu, Vera Ion, as well as Adriana Zaharia (also actress and manager), Gianina Carbuariu and Andreea Vălean (both playwright and directors in the same time); but also the interesting and innovative work of the directors themselves, like Theo Herghelegiu and Vlad Massaci, Florin Piersic Jr. (actor, translator, adapter, stage and film director), M.Chris Nedeea in a first wave, Radu Apostol, Alexandru Berceanu, Ana Mărgineanu, in a second wave, etc.

<sup>3</sup> See, on these topics, Iulia Popovici, "Temele vremii noastre" ('The Themes of our time') in *Observator cultural*, nr. 231/2005, p. 24, nr.232, p. 14; Mihaela Michailov, 'Retorica autenticității' (The Authentic's rhetorics), *Observator cultural*, nr. 230, 231,232/ 2005, p.8; Miruna Runcan 'Spectacole pentru artiști, critici, spectatori' ('Theatre productions for artists, critics, spectators') in *Observator cultural*, nr. 201-202/2003, 'Borne de kilometraj și indicatoare de direcție' ('Landmarks and street directories') in *Observator cultural*, nr.278/2005, p.16, 'Meditații despre nou/vechi pe scena românească' (meditations about new & old on the Romanian stages) in *Alitudini*, nr. 3/2006, p.33; Alina Nelega, 'Întoarcerea dramaturgului: resuscitarea tragicului și deteatralizarea teatrului' (The return of the playwright: The tragedy resurrection and the theatre's de-theatralisation'), in *Observator cultural*, nr. 296/2005, p.8-9; Radu Alexandru Nica, 'Minimanifest de poezia regizorală: noul realism' (Micro-manifesto of stage-directing poetics: The new realism) in *ManInFest*, nr. 18/2005, p.21

## BIBLIOGRAPHY

1. Caragiale, I.L., (1897) 'Oare teatrul este literatură?' ('Is theatre literature?'), *EPOCA*, 1897, in I.L.Caragiale, *Literary Works*, vol. IV, Bucuresti, Editura pentru literatura, 1965, pp. 315-317
2. Runcan, Miruna (2001) *Modelul teatral românesc* (The Romanian Theatre's Model), București, Editura UNITEXT
3. Runcan, Miruna (2003) *Teatralizarea și reteatralizarea în România. 1920-1960*, (The Theatralisation of Theatre in Romania. 1920-1960) București, Editura UNITEXT
4. Popescu, Marian, (2001) *Oglinda spartă* (The Broken Mirror), București, Humanitas
5. Popescu, Marian (2005) *Scenele teatrului românesc* (The Romanian's Theatre Stages), București, Editura UNITEXT
6. Ubersfeld, Anne (1971) *Lire le Theatre*, Paris, Sciences Sociales
7. Bateson, Gregory, (1972) "A Theory of Play and Fantasy", in *Steps to Ecology of Mind*, London: Intertext, 177-93
8. Elam, Keir, (2002) *The Semiotics of Theatre and Drama*, second edition, London/New York: Routledge, p. 78
9. Girard, Rene, (1979) *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Seuil, Paris
10. Lotman Yuri, (1976), *Analysis of the Poetic Text*, Ann Arbor: Michigan U.P.

## ANTONIN ARTAUD ȘI *TEATRUL PUR* CONTEXTUL ISTORICO-LITERAR ȘI ARGUMENTELE ESTETICE

PETRE BĂCIOIU

**ABSTRACT.** This study, dedicated to the theatrical aesthetics of Antonin Artaud, tries to draw a dynamic image of the philosophical, cultural and artistic issues in the work of one of the most enigmatic theatre theorists of the last century. The relationship between the contemporary literature, the surrealism's experiences and the influence exercised by the oriental performances on Artaud's vision about "pure theatre" constitutes the main directions of the author's interest. The birth of the "cruelty theatre" concept is celebrated here by attentive watch, focused on both contextual and intimate analysis of artistic currents, ideas and polemics of Artaud's time.

*Teatrul ibsenian și postibsenian*, reprezentat de mari dramaturgi ai epocii (**Strindberg, Cehov, Hauptmann, Pirandello** ș.a.), a dus scriitura scenică la o *supraliteraturizare*. Lucrările dramatice simt povara scriiturii românești, a superdetalierii, care duce la crearea unei mizanscene proprii, de tip scriitoricesc. Astfel, *regizorul* rămâne un simplu *metteur en scène*, punerea în scenă nefiind decât o așternere, o ilustrare a unor idei deosebit de dense, din punct de vedere literar, dar necreative pentru o formă de *artă independentă*, care are un limbaj caracteristic, textul nefiind decât un pretext pentru elaborarea spectacologică. Practic, spectatorul *dramei ibseniene* și *postibseniene* vede cuvinte și nu imagini; el este un simplu *cititor* de literatură teatrală. Teatrul simte, deci, nevoia întoarcerii la sine, la acel *real posibil*, opus *realului prozaic* al cotidianului, prin recrearea și transfigurarea vieții.

O dată cu nașterea esteticii teatrale, se recunoaște *primordialitatea regizorului* în actul spectacologic. **Appia, Craig, Antoine**, duc primele lupte cu *estetismul artificios*, pentru impunerea convenției teatrale. Appia susține chiar eliminarea textului dramatic, promovând ideea scenică prin *melos* și *ritm*, conturând, astfel, o formă de *teatru pur*. **Craig** revine asupra oportunității *teatrului pur*, prin ritm și imagini. Pentru el, *mișcarea, gestul* și *mimica*, redade de *actorul supramarionetă* și gândite de *demiurgul-regizor*, sunt căi simbolice pentru sugerarea realului; *textul* trebuie să fie doar un *pretext* pentru crearea *extazului*. *Teatrul futurist*, de asemenea, luptă împotriva academismului scenic, propunând un nou limbaj. *Dadaismul* contestă valorile tradiționalismului, desuetudinea lui moral-estetică. Devine imperativă noua ordine estetică: a *mimei*, a *pantomimei*, a *dansului* și a *improvizației*, dându-se

frâu liber *imaginativului*. *Teatrul expresionist*, prin folosirea *exclamației* și a *interjecției*, încearcă, la fel, impunerea unui *nou cod de limbaj*.

Pe acest fond, gândirea teatrală a teoreticianului și practicianului **Antonin Artaud** vine să puncteze imperioasa nevoie a întoarcerii teatrului la elementele *fizice* și *afective*, la adevărul ancestral al teatrului primitiv. Combătând teatrul supus cu obediență cuvântului, care se adresează individului printr-o idee verbală, el propune *limbajul gestual* ca formă nonverbală. Codul ideografic are *caracter metafizic* și se adresează *Universului*; magia teatrală se naște din acțiune, nu din discursul literar. „Ainsi mis en scène, le réel agit directement sur le public.”<sup>1</sup>

### Recitindu-l pe Artaud

„Après un demi-siècle de commentaires et d'interprétation, comment lire **Artaud** aujourd'hui, sans risquer de figer sa pensée de façon dogmatique, ou sans la tenir avec prudence à distance? En réapprenant à lire, tout simplement.”<sup>2</sup>

Nevoia de teatru este potențată de gândirea artaudiană, dincolo de nevoia *sine qua non* de a trăi, printr-o interogație asupra eului, al cărei răspuns poate fi dat de înțelegerea raportului între *lucru* și *cuvânt*, între *idee* și *semnul* care o reprezintă. Cultura nu coincide cu viața, dar trebuie să fie forța autocrată ce poate conduce destine umane. „Avem mai ales nevoie să trăim și să credem în ceea ce ne ține în viață - iar ceea ce este dinlăuntru misterios al ființei noastre nu trebuie să ne bântuie la nesfârșit, cu un scop vulgar digestiv.”<sup>3</sup>

Dihotomia *cultură-civilizație* consacră adevărul axiomatic al diferenței dintre *valoare* și *bun*. În fond, civilizația este cultură aplicată. Prin teatru, trebuie să redescoperim *magia vieții* și să dăm înfățișare frustrărilor, neajunsurilor noastre interioare. Cultura trebuie impusă prin exaltare și forță, iar calea teatrului este deschisă cât timp nu folosește rigiditatea tiparelor. „Să spargi limbajul pentru a atinge viața, înseamnă să faci sau să

---

<sup>1</sup>Rykner Arnaud, *L'envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, Édition José Corti, anul ș.a., p.193.

„Pus astfel în scenă, realul acționează direct asupra publicului.”- (t.n).

<sup>2</sup>Évelyne Grossman, *Lire, délir, délirer Artaud*, Dossier, Magazine Littéraire, numéro 434, septembre 2004, Paris, p. 20.

„După o jumătate de secol de comentarii și interpretări, cum îl citim astăzi pe Artaud, fără a risca să-i împietrim gândirea, în mod dogmatic, sau a o ține prudent la distanță? Reînvățând să citim, foarte simplu.” (t. n).

<sup>3</sup>*Teatrul și cultura*, în *Teatrul și dublul său*, urmat de *Teatrul lui Sérafin și de alte texte despre teatru*. În românește de Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu. Postfață și selecția textelor de Ion Vartic. Ediție îngrijită de Marian Papahagi, Cluj Napoca, Echinoux, 1997, 208 p, p.9.

desfaci teatrul [...]”<sup>4</sup> Ca formă de reprezentare transfigurată a vieții, teatrul rămâne adevărat cât este nou, proaspăt, și își caută răspunsuri fără de răspuns. O *operă deschisă*, amintindu-l pe **Eco**, nu poate cădea în canoane, ea se înnoiește și se regăsește în alte întrupări. „Il faut croire à un sens de la vie renouvelé par le théâtre [...]”<sup>5</sup>

### **Modelul teatrului pur**

O trupă teatrală cambogiană prezintă în 1922, la *Marsilia*, un spectacol. Era o așternere scenică a ideii de *teatru pur*. O altă trupă, de data aceasta din *Bali*, înfățișează o poveste nonverbală, la *Bois de Vincennes*, în 1931, în cadrul *Expoziției Coloniale Mondiale*. Sunt două modele aplicate care au influențat gândirea teatrală artaudiană. În urma vizionării reprezentației balineze, Artaud susține ideea de *teatru pur*, în articolul „*Le Théâtre Balinais à l'Exposition coloniale*”<sup>6</sup>, apărut în *Nouvelle Revue Française*, la 1 octombrie 1931: „En somme les Balinais réalisent, avec la plus extrême rigueur, l'idée du théâtre pur, où tout, conception comme réalisation, ne vaut, n'a d'existence que par son degré d'objectivation sur la scène”<sup>7</sup>.

Teatrul balinez este exemplul viu de creație scenică *pură*. Demersul artistic are susținere prin *dans, cânt, pantomimă și muzică*. Teatrul psihologic este cvasi-absent iar narațiunea sumară nu cumulează sentimente, ci baleiază între diversele contururi ale spiritului. „Balinezii înfăptuiesc cu rigoare ideea de teatru pur [...]”<sup>8</sup>, prin folosirea semnelor teatrale, care au semnificație spirituală și sensuri bine precizate. E un apel la intuiție făcut de regizor, „[...] conducător magic, maestru de ceremonii sacre [...]”<sup>9</sup>, prin energia acelor „[...] hieroglife însuflețite”<sup>10</sup>, numite actori.

**Antonin Artaud** se regăsește și se împlinește prin ideile *teatrului pur*, căutând bucuria și extrovertirea dionisiacă, „[...] d'autant plus que sa conception du théâtre se révèle axée sur la recherche de la catharsis.”<sup>11</sup>.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p.13.

<sup>5</sup> Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, IV, *Le Théâtre et son double, Le Théâtre de Séraphin, Les Cenci*. Nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, 1978, p. 14.

„Trebuie să credem într-un sens al vieții reînnoit prin teatru” (t. n.).

<sup>6</sup> „Teatrul balinez la Expoziția Colonială.” (t. n.).

<sup>7</sup> *Idem*, *Œuvres complètes*, IV, p. 51.

„În fond, balinezii realizează, cu extremă rigoare, ideea de teatru pur, unde totul, de la concepție până la realizare, nu există decât prin gradul de obiectivizare pe scenă” (t. n.).

<sup>8</sup> *Idem*, *Despre teatrul balinez*, în *Teatrul și dublul său*, ed. cit. p. 45.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p.45.

<sup>11</sup> Dominique Barrucand, *La catharsis dans le théâtre, la psychanalyse et la psychothérapie de groupe*, Paris, EPI, 1970, p. 122.

„[...] cu atât mai mult, cu cât concepția sa despre teatru se bazează pe căutarea catharsisului.” - t. n.

Teatrul cathartic extrage esențe pure din succesiuni de imagini, cu un contur vizual sau sonor. Gândurile și senzațiile găsesc terenul fertil al rodirii, sămânța *teatrului pur* gestând prin acea „[...] alchimie mentală care face un gest dintr-o stare de spirit [...]”<sup>12</sup>.

### Candoare și decadență

„Artaud, en effet, très influencé par le théâtre oriental, condamne en bloc tout le «théâtre psychologique» occidental, auquel il reproche d'être le théâtre de la parole, c'est-à-dire une branche de la littérature, qui fait que le spectateur ne sépare pas le théâtre de la transposition d'un texte. Artaud veut remplacer ce langage des mots par celui de la mise en scène, et rendre le théâtre à sa destination primitive, par les gestes, les bruits, les couleurs, la plastique, etc.”<sup>13</sup>

Limbaajul punerii în scenă, ca limbaaj al *teatrului pur*, este, oare, eficace ? Găsim acea sugestivitate a gândului precizată? Eficiența intelectuală, moleșită de prea-clarul ideii, mai poate accepta sensuri ezoterice, descifrări de contururi obscure, de sunete care induc aluzii, de gesturi semnificante ?

*Teatrul occidental* a căzut în desuetudine și comercialism. Decadența sa rezidă în neputința detașării de text, rămânând o „[...] simplă reflectare materială [...]”<sup>14</sup> a cuvintelor, iar ceea ce este dincolo de vorbe, planul spectacologic, imagistic, este lăsat în deriziune, fiind „[...] ceva inferior în raport cu textul”<sup>15</sup>. *Teatrul occidental* se vrea confortabil și relaxant, caracterul divertismental ducând la odihna simțurilor, la lipsa de atitudine și de participare. E o formă de percepție hedonistă.

Candoarea *teatrului oriental* rezidă, din contră, în caracterul lui *metafizic*, în puterea de a se rupe de realul prozaic și de a nu se închista în psihologisme. Prin concretul acțiunii, acest teatru cultivă *gestul*, nu verbul, în decodarea tainei adevărului, și-și caută drumul spre *Devenire*.

Cuvintele, oricâtă încărcătură semantică ar avea, nu pot exprima *Absolutul*. „Orice sentiment adevărat este în realitate intraductibil. A-l exprima înseamnă a-l disimula.”<sup>16</sup> *Sugestia, imaginea, alegoria*, sunt mai semnificative decât claritatea cuvântului. „Să faci acest lucru, să legi teatrul de posibilitățile

---

<sup>12</sup> *Despre teatrul balinez*, în *Teatrul și dublul său*, p. 56.

<sup>13</sup> Dominique Barrucand, *op. cit.*, p. 125.

„Artaud, într-adevăr, puternic influențat de teatrul oriental, condamnă în bloc tot « teatrul psihologic » occidental, căruia îi reproșează a fi teatru de cuvânt, adică o ramură a literaturii, care face ca spectatorul să nu separe teatrul de transpunerea unui text. Artaud vrea să înlocuiască acel limbaaj al cuvintelor cu cel al punerii în scenă și să întoarcă teatrul la destinația sa primitivă, prin gesturi, zgomote, culori, plasticitate, etc.”- t. n.

<sup>14</sup> *Teatrul oriental și Teatrul occidental*, în *Teatrul și dublul său*, p.57.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 57

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 59.

de exprimare prin forme [...] înseamnă să-l redai destinației lui primitive, să-l repui în aspectul său religios și metafizic, să-l reîmpaci cu universul.”<sup>17</sup>

### Caracterul pandemic al teatrului

„L'état du pestiféré qui meurt sans destruction de matière, avec en lui tous les stigmates d'un mal absolu et presque abstrait, est identique à l'état de l'acteur que ses sentiments sondent intégralement et bouleversent sans profit pour la réalité. Tout dans l'aspect physique de l'acteur comme dans celui du pestiféré, montre que la vie a réagi au paroxysme, et pourtant, il ne s'est rien passé.”<sup>18</sup>

Această similitudine *teatru-ciumă* se creează, în estetica și praxisul artaudian, prin caracterul, mai mult sau mai puțin benign, molipsitor al actului scenic. Colectivitatea umană își probează vulnerabilitatea în fața bolii teatrului, de care este tulburată. Starea delirantă acționează asupra actorului și a spectatorului, creându-se acea contagiune pandemică, acea febră a comunicării, *halucinantă și delirantă*. „Înainte de toate, trebuie să cădem de acord că, aidoma ciumei, jocul teatral este un delir și că este comunicativ.”<sup>19</sup>

*Ciuma* împinge victima umană la *gesturi extreme*, iar *teatrul*, la *atitudini simbolice* care, fără a friza patologicul, îmbolnăvesc auditoriul până la vlăguire. Forând imposibilul, teatrul creează *simboluri*; frustrările, eșecurile se încarnază printr-o transcendențială răbufnire de energii. Creația scenică trebuie să înalțe spiritul până la *revelație*, exacerbând porniri latente; visceralul îmbracă haina frumuseții estetice, iar imposibilul devine, prin transfigurare, posibil. „O adevărată piesă de teatru zdruncină odihna simțurilor, pune în libertate inconștientul înăbușit, îndeamnă la o revoltă virtuală [...]”<sup>20</sup>

Creația teatrală trebuie să fie, în același timp, și *curativă*, să vindece stări septice care zac în ființa umană; terapia teatrală trebuie să *purifice* corpul social, îndepărtând febra, abcesele. Lupta cu boala este ca o înfruntare om-destin; teatrul trebuie să impună un echilibru în această lume relativă și tranzitorie, supusă suicidului sufletesc și intelectual. Actul lepădării, fuga de relele cotidiene duc la descifrarea secretului fascinației. Între *ciumat* și *actor* există legătura *corp-umbră, furie-ostoire*. Răul iese la iveală și se topește în eter, intrând în *universalitate*.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 58.

<sup>18</sup> *Idem*, *Œuvres complètes*, IV, p. 24.

„Starea cimatului ce moare fără a-și distruge și corpul, având, însă, în el toate stigmatele unui rău absolut și aproape abstract, este identică stării actorului, ale cărui sentimente sondează profund și răscolesc fără un beneficiu pentru realitate. Totul în aspectul fizic al actorului, ca și în acela al cimatului, arată că viața a reacționat paroxistic și, totuși, nu s-a întâmplat nimic” (t. n).

<sup>19</sup> *Idem*, *Teatrul și ciuma*, în *Teatrul și dublul său*, p. 24.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p.25.



„Ca și ciurma, teatrul este o criză care ajunge la deznodământ o dată cu moartea sau cu vindecarea [...]; acțiunea teatrului, ca și a ciurmei, este binefăcătoare, căci, împingându-i pe oameni să se vadă așa cum sunt, le smulge masca, le descoperă minciuna, moleșeala, nimicnicia, ipocrizia [...]”<sup>21</sup>

### **Cruzimea și teatrul pur**

„Cruzimea nu este adăugită gândirii mele; ea a fost acolo dintotdeauna: dar trebuia să devin conștient de existența ei. Folosesc cuvântul cruzime cu sensul de poftă de viață, de ordine cosmică și necesitate nemiloasă, în sensul gnostic al vârtejului de viață ce înghite tenebrele, în sensul acelei dureri în afara necesității ineluctabile a căreia viața nu s-ar putea desfășura; binele este dorit, e rezultatul unui act, pe când răul e permanent.”<sup>22</sup>

*Teatrul cruzimii* nu propovăduiește cultura sângelui sau imaginea devorării și a sadismului. În *teatrul pur* cruzimea trebuie să fie pură, esențială și reprezentată nu pe planul sfâșierii. Cruzimea, ca și componentă a vieții, are consistență funciară. Existența presupune efortul de a trăi, efort care este un semn al cruzimii. „[...] Brahma e copleșit de suferință [...], dorința lui Eros este o cruzime [...], moartea este cruzime, învierea este cruzime, transfigurarea este cruzime [...], răul este legea permanentă, iar binele este un efort și deja o cruzime adăugată alteia.”<sup>23</sup>

Creația artaudiană are, în plan estetic și practic, dimensiuni cosmice; **Artaud** raportează trauma existențială la implacabil. Omul contemporan re trăiește experiențe eschiliene, binele fiind un revers al răului conținut în ființa noastră. Fatalitatea este apriorică și lupta cu ea semnifică un amalgam de efort și repaus. „Le Théâtre de la Cruauté a été créé pour ramener au théâtre la notion d'une vie passionnée et convulsive; et c'est dans ce sens de rigueur violente, de condensation extrême des éléments scéniques qu'il faut entendre la cruauté sur laquelle il veut s'appuyer.”<sup>24</sup>

*Teatrul pur* trebuie să preia ideea cruzimii prin redarea angoasei și a tulburării; spectacolul va reprezenta omul esențial și autentic, nu fantoșa lui, poleită cu falsitatea convenției. Omul social occidental este neautentic, este un arhetip plămădit pe rețete religioase și pe false pudori. Preceptele îndepărtează viața de sensurile ei cosmice; trebuie redată pe scenă existența de inspirație mexicană, hindusă sau iudaică. Întoarcerea la vechile cosmogonii, la textele ancestrale, la miturile primitive, la străvechile

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>22</sup> *Idem*, *Scrisori despre cruzime*, în *Teatrul și dublul său*, ed. cit., p. 82.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 83.

<sup>24</sup> *Idem*, *Œuvres complètes*, IV, p.118. „Teatrul Cruzimii a fost creat pentru a readuce în teatru noțiunea unei vieți pătimașe și convulsive; și tocmai în acest sens, de rigoare violentă, de condensare extremă a elementelor scenice, trebuie înțeleasă cruzimea pe care el vrea să se sprijine” (t. n.).

manifestări artistice populare, va fi calea *limbajului teatral pur*, a reîncarnării spiritului vechilor hieroglifice. Scăpând de tirania scriitorului, cuvântul se va dezice de sensul lui literar, căpătând configurări semnificativ-sonore.

„Dacă, în teatrul digestiv din zilele noastre, nervii, adică o anumită sensibilitate fiziologică, sunt cu bună știință neglijați, lăsați în voia anarhiei individuale a spectatorului, Teatrul Cruzimii e hotărât să revină la vechile mijloace verificate și magice de a capta sensibilitatea.”<sup>25</sup>

Teatrul trebuie să-și recapete *identitatea*, să se adreseze *simțurilor* prin *limbajul formelor fizice*; trebuie ruptă dependența de teatrul psihologic, de căile gândirii. Numai prin incitare concretă, prin acțiune, ca expresie a cruzimii, se poate ajunge la saturarea simțurilor, la senzația de adevăr, la rezonanța cu noi înșine. Renunțând la psihologisme cu obârșii raciniene, teatrul trebuie să comprime vocabulele, prin a căror esențializare se ajunge la energia creativă. Astfel, teatrul va trezi lumea amorțită a nervilor și a sufletului, iar publicul va fi rupt de lumea fetișă a cinematografului, a circuitului sau a music-hall-ului. „«J'ai dit cruauté» précise Artaud dans sa «Troisième Lettre sur le langage» à Jean Paulhan «comme j'aurais dit vie ou comme j'aurais dit nécessité».”<sup>26</sup>

*Magia* artei scenice se poate reda și în afara cuvântului, dincolo de dialogul șablonard. Imaginea unui tablou, vezi lucrările lui **Grünwald** sau **Hieronymus Bosch**, este mai concludentă și mai concentrată decât comentariul literar aferent. Prin *intonație*, *incantație*, *strigăt*, se ajunge la *cuvântul-mijloc*, opus *cuvântului-scop*. *Metafizica vorbei* are conotații în planul *gesticii* și al *expresiei*. Trebuie creat un *limbaj pur, real, nud*, care să rezolve ecuația *Om-Societate-Natură-Obiecte*, iar teatrul să devină un amestec de *Creație-Devenire-Haos*.

*Teatrul Cruzimii* solicită participarea spectatorului, aportul sensibilității sale creându-se comunicare între lumea scenei și lumea sălii, între actor și public; scena și sala nu trebuie să fie două lumi închise, fără posibilități de interacțiune. Spiritul trebuie îndrumat pe *căi fizice*, dincolo de el, teatrul nefiind decât o reflectare, o iluzie.

„Teatrul nu va putea redeveni el însuși, adică să constituie un mijloc pentru o iluzie adevărată, decât furnizând spectatorului precipitate veridice de vise, în care gustul său pentru crimă, obsesiile erotice, sălbăticia, himerele,

<sup>25</sup> *Idem, Teatrul cruzimii (Al doilea manifest)*, în *Teatrul și dublul său*, p.100.

<sup>26</sup> Apud Paul Gorceix, *Maurice Maeterlinck, L'Arpenteur de l'invisible*. Essai, Bruxelles, Le Cri, Académie Royale de Langue et Littérature françaises, 2005, p. 271.

«Am zis cruzime», precizează Artaud în «A Treia Scrisoare despre Limbaj», destinată lui Jean Paulhan, «cum aș fi spus viață sau cum aș fi spus necesitate».- t. n.

simțul utopic al vieții și lucrurilor, canibalismul său chiar, își dau frâu liber, nu pe plan presupus și iluzoriu, ci pe unul interior.”<sup>27</sup>

În fond, dezideratul major al *Teatrului Cruzimii* este de a repune omul în coordonatele sale mitice, de a-l plasa între *oniric* și *real*. Spectacolul va folosi *țipete, vaiete, strălucirea luminii, ritmul fizic al mișcării* ș.a. *Cuvântul* nu va fi recuzat, ci doar i se va atribui rolul pe care îl are în vise. *Limbajul* va fi supus încifrării, obiectele și corpurile umane vor fi *semne scenice*. *Simbolurile* astfel create trebuie să aibă precizie și limpezime. *Mimica* va fi parte a *limbajului concret al scenei*, va fi *directă și simbolică*, în același timp. Instrumentele muzicale trebuie căutate în afara muzicii; ele nu vor reda melos, ci *zgomote*. Lumina va crea vibrații luminoase, va sugera senzația de *cald-rece, bucurie-tristețe, speranță-deznădejde* etc. Costumul trebuie să aibă o destinație și un *sens ritual*, să fie legat de tradiția și de spațiul cultural căruia îi aparține. Spațiul teatral va fi neconvențional; acțiunea principală va avea loc în perimetrul central, restul întâmplării petrecându-se pe toate laturile, iar spectatorul va fi plasat în mijlocul acțiunii. Decorul dispare, spectacolul trăind prin *măști, manechine, personaje - hieroglife* ș.a. *Actorul* va deveni *instrument* al spectacolului.

Repertoriul *Teatrului Cruzimii* va cuprinde adaptări după **Shakespeare**, *Povestea lui Barbă Albastră, scene din Biblie, o povestire a Marchizului de Sade, Woyzeck* etc. Piesele vor fi asanate de text, nerămânând decât ideea, epoca și situația scenică. Peste toate, teatrul trebuie să-și păstreze accentele de *cruzime*. „Fără un element de cruzime la baza oricărui spectacol, teatrul nu este cu putință. În starea de degenerescență în care ne aflăm, doar prin piele ne va putea pătrunde în spirite metafizică.”<sup>28</sup>

### Metafizica și alchimia artei scenice

„[...] il y a des gestes sublimes que toute l'éloquence oratoire ne rendra jamais.”<sup>29</sup> Metafizica artaudiană își găsește expresia în însăși această lume sublimată a *gesturilor*. Eternele interogații existențiale, ce tulbură străfundurile ființei, își conturează răspunsul în *limbajul exhibant al trupului*. Dualitatea *teatru fizic-semnificație metafizică* se regăsește în dublul *teatru-viață, corp-ființă*. *Sensul teatrului* este un *sens al vieții*; căutând descoperirea căilor artei spectacolului, ajungem la *cunoașterea de sine*. Estetica artaudiană dă *ardoare metafizică* poeziei spațiale; *metafizica intelectuală* este o alter-față a materialității și consistenței organice. *Limbajul*

<sup>27</sup> *Idem, Teatrul cruzimii (Primul manifest)*, în *Teatrul și dublul său*, p. 74.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 80.

<sup>29</sup> Maurice Maeterlinck, *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*, în *Œuvres complètes*, Paris, Le Club Français du Livre, tome 2, 1969, p.527.

„[...] există gesturi sublime pe care nici o elocință oratorică nu le va putea exprima niciodată.” - t. n.

*ființei* se decriptează prin *trup*, eludându-se configurația psihologică și abandonându-se *a priori* morfologia sentimentală.

„Știu perfect de altfel că limbajul gesturilor și al atitudinilor, dansul și muzica sunt mai neputincioase în elucidarea unui caracter, în relatarea gândurilor umane ale unui personaj, în expunerea unor stări de conștiință clare și precise, decât limbajul verbal; dar cine a spus că teatrul e făcut să descrie un caracter, ori să rezolve conflicte de ordin uman și pasional, de ordin actual și psihologic, ca teatrul contemporan în care abundă astfel de cazuri?”<sup>30</sup>

Asistăm la o *insurgentă a iraționalului*, la statuarea unei noi normalități. Nu e vorba doar de o negare a motivațiilor unui raționalism confortabil, ci de dezicerea de o așa numită conștiință a materialismului dialectic, politizat până la amoralitate.

Opus acestui materialism istoricist, *teatrul pur* renunță la punerea în scenă a cuvintelor, a expresiei fetișizate a gândului. Imaginea realității teatrale trebuie să se hrănească din izvorul realității concrete, nu din sferele gândirii umane. În felul acesta, se ajunge la o eficacitate a concretului, cu beneficii în plan spiritual, la un triumf al *teatrului ritualic* în disputa cu *teatrul psihologic*.

*Teatrul pur* va salva lumea teatrală, înghețată, coplesită de exprimări și manifestări stângace. Astfel, metafizica teatrului rezidă în însăși *întâlnirea limbajului teatral cu timpul*.

„A face metafizica limbajului articulat înseamnă să pui limbajul să exprime ceea ce el nu exprimă de obicei; aceasta presupune să-l folosești într-o manieră nouă, excepțională și neobișnuită, să-i redai posibilitățile de zdruncinare fizică, să-l împarți și să-l distribuie activ în spațiu, să abordezi intonațiile într-o formă concretă absolută și să le înapoiezi forța de care ar dispune pentru a sfâșia și a manifesta într-adevăr ceva, să te ridici împotriva limbajului și a izvoarelor sale jalnic utilitare, am putea spune alimentare, împotriva originilor sale de fiară hăituită și, în sfârșit, să examinezi limbajul sub formă de *Incantație*.”<sup>31</sup>

Căutarea artaudiană ajunge la crearea de analogii între principiile care diriguiesc *teatrul* și cele care definesc *lumea ezoterică a alchimiei*. Legătura identitară e făcută, în primul rând, prin *characterul tainic*; în ambele areale se caută descoperirea lucrurilor esențiale: *adevărul absolut* sau *piatra filozofală*. În concepția lui **Artaud**, cele două domenii sunt forme de artă virtuală, care nu-și găsesc finalitatea în lumea interioară, în universul sinelui. „Toți adevărații alchimiști știu că simbolul alchimic este, ca și teatrul, un miraj.”<sup>32</sup>

<sup>30</sup> *Idem, Punerea în scenă și metafizica, în Teatrul și dublul său, p.35.*

<sup>31</sup> *Ibidem, p. 39.*

<sup>32</sup> *Idem, Teatrul alchimic, în Teatrul și dublul său, p.41.*

Simbolurile alchimiei, al căror *Dublu* se încarnează, aproape metempsihotic, în planul materiei reale, se regăsesc în jocul *real-ficțional* al teatrului, în dilema *realitate virtuală-realitate palpabilă*. Simbolurile, care nu sunt decât aspecte filozofice ale lumii materiale, devin călăuze spirituale în drumul spre catharsis. Teatrul *purifică* până la atingerea stării de grație a creației, pînă la transcendență. În *teatrul alchimic* al lumii artaudiene trebuie să găsim puterea de a decanta și a transfuza materia prin căile spiritului.

Teatrul, prin conținutul lui alchimic, va trebui să împlinească nevoia de frumusețe *pură*, „[...] să rezolve sau chiar să anihileze toate conflictele produse prin antagonismul dintre materie și spirit, dintre idee și formă, dintre concret și abstract [...]”<sup>33</sup>. El va căuta să devină un lucru esențializat, „[...] ce ar trebui să fie asemenea aurului spiritualizat”<sup>34</sup>.

### În loc de concluzii

„L'opera di Antonin Artaud ha incontrato inizialmente gravi difficoltà per assicurarsi un'udienza adeguata alla sua importanza oggettiva in seno al mondo culturale che l'ha vista nascere; attualmente, essa beneficia al contrario di una larga notorietà non soltanto in Francia ma nel mondo intero.”<sup>35</sup>

Spirit rebel, **Antonin Artaud** a creat o operă radicală, încercând să contopească *limbajul teatral* cu *viața*. Dacă aciditatea și contestația mergând până la nihilism ale teoreticianului produc rețineri, fiind uneori acuzate de tezism, practica artaudiană caută ancorări în realitate. *Creatorul-demiurg* închipuit de el făurește o lume teatrală a cărei ardere se consumă în clipe astrale; teatrul lui se joacă pentru a muri și pentru a renaște sub forme noi, într-o perpetuă metempsihoză. E o contestare a contestării, o negare a negației. Înțelesurile modului său de a gândi, de a-și defini opera (o operă nesistematică, totuși), vor fi fost, poate, descifrate de posteritate, în deceniile ce au urmat tulburatei sale existențe. „En un sens, Artaud sera, le jour venu, le Diderot du XX-ième siècle, c'est-à-dire un expérimentateur inlassable, plus stimulant et enthousiasmant que bien des dramaturges «véritables».”<sup>36</sup>

Opera lui **Artaud** este un licăr de viață exprimat cu ardoarea, cu patima, ce frizează uneori patologicul, a unui damnat. Postura de *Prometeu* înlănțuit de conveniențe și obișnuințe este asumată; creatorul caută să ofere

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>35</sup> Enea Balmas, Emilio Bigi, Anna Maria Finoli, *Presentazione*, în Riccardo Bonacina, op. cit., p. IX. „Opera lui Antonin Artaud a întâmpinat inițial grave dificultăți în asigurarea unei audiențe adecvate importanței sale obiective în sânul lumii culturale care a văzut-o născându-se; acum ea beneficiază, din contra, de o largă notorietate, nu numai în Franța, ci în lumea întreagă.” (t. n.).

<sup>36</sup> Ryker Arnaud, op. cit., p.232.

„Într-un fel, Artaud va fi, când va veni ziua, un Diderot al secolului XX, adică un experimentator perseverent, mai plin de imbold și mai entuziasmant decât dramaturgi « veritabili ».”- t. n.

lumină pentru a călăuzi pașii urmașilor pe calea teatrului, ca parte a drumului vieții. „Antonin Artaud est à l'image du monde d'aujourd'hui, ou plutôt le monde d'aujourd'hui est à l'image d'Artaud: explosif et fracassant.”<sup>37</sup>

Spiritul contestatar al lui **Artaud** merge până la autoflagelare și la negare de sine. Dilema existențială nu caută răspunsuri, ci noi întrebări. Opera artaudiană e, poate, o formă de ateism lucid.

„Qui suis-je?  
D'où je viens?  
Je suis Antonin Artaud  
et que je le dise  
comme je sais le dire  
immédiatement  
vous verrez mon corps actuel  
voler en éclats  
et se ramasser  
sous dix mille aspects notoires  
un corps neuf  
où vous ne pourrez  
plus jamais m'oublier.”<sup>38</sup>

**Antonin Artaud** propune, prin estetica sa, *un răspuns posibil*, vizavi de opțiunea nonverbală. Este doar o opinie personală, un adevăr relativ, într-o lume relativă. Nimeni nu a ajuns la adevărul absolut, acesta aparținând *Divinității*. Aserțiunile lui **Craig**, afirmațiile lui **Appia**, părerile lui **Caragiale**, modalitatea estetică acreditată de **Camil Petrescu**, toate și-au găsit un răspuns și prin opera artaudiană. Vor mai fi fost, poate, mulți alții care au încercat înnoiri de limbaj teatral, vezi mari practicieni ai scenei din anii '60-'70: **Grotowski**, **Julian Beck**, **Judith Malina**, **Peter Brook**, **Charles Marrowitz**,

<sup>37</sup> Gérard Mordillat, *Artaud mauvais sujet*, Dossier, Magazine Littéraire, n.434, sept. 2004, Paris, p. 31. „Antonin Artaud este precum lumea de astăzi sau, mai degrabă, lumea de astăzi este după chipul și asemănarea lui Artaud: explozivă și asurzitoare” (t. n.).

<sup>38</sup> Text din 1947, scris în vederea unei emisiuni de radio, interzise în cele din urmă, și intitulat *Pour en finir avec le jugement de dieu*. Apud Alain et Odette Virmaux, *op. cit.*, p. 9.

«Cine sunt eu?  
De unde vin?  
Eu sunt Antonin Artaud  
și pentru că o spun  
cum o știu spune,  
imediat veți vedea actualul meu corp  
făcându-se țândări  
și adunându-se  
sub zece mii de-nfățișări notorii,  
un corp nou  
pe care nu îl veți putea  
niciodată uita» (t. n.).

**Carmelo Bene**, ale căror lucrări au suferit, mai mult sau mai puțin, înrâuriri ale operei artaudiene. *Artaud este, alături de Brecht, unul dintre spiritele teatrale exponențiale, pe care secolul al XX-lea le-a reținut cu titlul de referință.*

### **Textele din Artand provin din:**

1. ARTAUD Antonin, *Teatrul și dublul său*, urmat de *Teatrul lui Sérafin* și de alte texte despre teatru. În românește de Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu. Postfață și selecția textelor de Ion Vartic. Ediție îngrijită de Marian Papahagi, Cluj Napoca, Echinox, 1997, 208 p.
2. ARTAUD Antonin, *Ombilicul Limburilor*, precedat de corespondență cu Jacques Rivière și urmat de *Cântarul-de-Nervi*, *Fragmente dintr-un Jurnal de Iad*, *Arta și moartea*, *Texte din perioada suprarealistă*. Prefață Alain Jouffroy. Traducerea Corina Sandu. Traducerea poemelor Claudiu Soare, Târgoviște, Pandora, 2002, 211 p.
3. ARTAUD Antonin, *Cenci*, tragedie în 4 acte și 10 tablouri, în "Secolul XX", nr. 4, 1968.
4. ARTAUD Antonin, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2004, 1787 p.
5. ARTAUD Antonin, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard; vol. I, 1970, 459 p.; vol. II, 1961, 337 p.; vol. III, 1961, 441 p.; vol. IV, 1964, 431 p.; vol. V, 1964, 379 p.
6. ARTAUD Antonin, *Messages révolutionnaires*, Paris, Gallimard, 1979, 186 p.

*Petre Băcioiu is an actor at the National Theatre of Cluj, assistant professor at the Theatre and Television Faculty of UBB and PhD candidate.*

## GRAMATICA COMMEDIEI DELL'ARTE NOTE DE LUCRU

FILIP ODANGIU

**ABSTRACT.** The text below offers some fragments from the author's diary as a fellow actor of Ferruccio Soleri's workshop dedicated to "Commedia dell' arte's masks", organized by the National Theatre of Bucharest between 25 November and 8 December 2006. The work focused only the founding masks of commedia dell' arte: Zanni, Pantalone, Dottore Brighella, Capitano and Zannia. Such a short time of the meeting (only two weeks) offered to the participants only the possibility to cross over the gesture grammar of the characters and a few initial stages of a usual script. But the working style and the rigor of the Italian maestro could provide a perfect example of professionalism, so useful in any type of theatre practice.

Workshopul<sup>1</sup> lui Ferruccio Soleri<sup>2</sup> a dăruit multe din concepțiile noastre legate de commedia dell'arte și ne-a revelat rigoarea și exigențele

---

<sup>1</sup> Workshopul "Măștile comediei dell'arte" suținut de Ferruccio Soleri în perioada 25 noiembrie – 8 decembrie 2006, a fost organizat de Teatrul Național București prin Centrul de Cercetare Teatrală "Ion Sava"

<sup>2</sup> FERRUCCIO SOLERI : Profesor al Academiei de Teatru "Piccolo Teatro" din Milano și strălucit interpret al lui Arlecchino vreme de peste patru decenii, a sărbătorit, în ianuarie 2005, cincizeci de ani de actorie trăiți, cu recunoaștere națională și internațională, pe scena de la Piccolo Teatro, iar de curând a împlinit 77 de ani de viață. A studiat matematica și fizica, în orașul său natal, Florența, iar la Roma a absolvit cursurile Academiei Naționale de Artă Dramatică "Silvio d'Amico". Debutază pe scena de la Piccolo Teatro di Milano, în 1958, într-o piesă de Pirandello (La favola del figlio cambiato). În 1963 a îmbrăcat pentru prima dată costumul lui Arlecchino, în "Arlecchino, slugă la doi stăpâni", regia Giorgio Strehler, jucând, de atunci și până astăzi, peste 2000 de reprezentații ținute în mai mult de patruzeci de țări. De-a lungul unei cariere prestigioase a jucat în piese de Pirandello, Goldoni, Lorca, Marivaux, Ibsen, Brecht, Shakespeare, Molière și Gogol, sub îndrumarea unor regizori precum Strehler, Chéreau, Huston, Squarzina, Guicciardini, Puggelli, Langhoff și Vitez. În 1972 debutează el însuși ca regizor de teatru, printre spectacolele pe care le-a montat numărându-se Il corvo ("Corbul") de Gozzi, La locandiera ("Hangita"), I due gemelli veneziani (Doi frați gemeni venetieni) precum și Il ventaglio (Evantaiul) – toate de Goldoni, La mandragola ("Matraguna") de Macchiavelli, Arlecchino, l'amore e la fame ("Arlecchino, iubirea și foamea") pe un scenariu de commedia dell' arte, pe care l-a scris împreună cu Luigi Ferrante. A pus în scena, acasă și în străinătate, o serie de spectacole de opera, printre care: Don Pasquale de Donizetti, Il barbiere di Siviglia "Barbierul din Sevilla" de Rossini, Il ratto dal serraglio ("Răpirea din serai") de Mozart, Il Traviata de Verdi, Notte a Venezia ("O noapte la Venetia") de Strauss. A predat în diferite școli de teatru din lume, între care: Otto Falckemberg-Schule din Monaco, la Mudra a lui Maurice Béjart din Bruxelles, la Seminarul Max Reinhard din Viena, la Santa Clara University, în Statele Unite. Sustine workshop-uri de Commedia dell'Arte în Europa, America și Japonia. În prezent este profesor universitar de arta actorului la "Scuola del Piccolo Teatro" din Milano.



adevărului “teatro dell’arte”. Am descoperit un teatru ultracodificat (care se apropie de multe ori de strictețea Nô-ului japonez). Nimic nu era întâmplător, pozițiile, mișcările și gesturile personajelor au fiecare câte o istorie, o explicație, o semnificație. Soleri le denumea elemente de stil.

Fiecare zi de atelier a fost o provocare, un test de rezistență și o întâlnire cu propriile limite. Proba fizică consta în a putea da comenzi diferite membrilor simultan, în a le imprima ritmuri diferite. Asta cerea un control muscular neobișnuit. Pe celălalt plan, mintea trebuia să facă un alt parcurs. Teatru “de formă fixă”, commedia dell’arte operează cu forme prestabilite. Ele te încorsetează atunci când le însușești. Scenariile sunt simple, logice, aproape rețete, pentru că sunt decantate de-a lungul unei întregi istorii. Eliminarea surplusului, a gestului inutil conturează treptat



o *Via negativa*. Regulile te derutează, te sperie. În primul rând regula de fier, tirania privirii celuilalt: cel care te privește are întotdeauna dreptate. Apoi, regula suprapunerii de informații: nu trimite spectatorului două informații în același timp; niciodată nu arăta un lucru de două ori. Toate se reunesc sub motto-ul: nu insultați inteligența celor care vă urmăresc. Dar așa cum spunea Soleri, “Acestea sunt lucruri ce-ți vor folosi mai târziu pentru orice gen de teatru.”

Maestrul italian a început prin a ne spune că masca ne privează, în primă instanță, de mijlocul nostru predilect de expresie: figura. Masca restrânge posibilitățile expresive la trup și voce. Ca urmare, înclinația capului, orientarea trupului și cele mai mici gesturi sunt reglate. Se acordă o atenție maniacală detaliilor. Timpii de reacție sunt măsurăți. Cuvintele de ordine sunt: rigoare, precizie, disciplină. Asta ne-a contrazis toate așteptările. Toată lumea era nerăbdătoare să-și dea frâu liber imaginației și să improvizeze. Ceea ce a urmat ne-a arătat că mai aveam mult de așteptat.

---

În 2001 a primit Premiul Internațional al orașului Mantua, “Arlechinul de Aur”, iar anul următor a câștigat “Masca de Aur” la prestigiosul Festival de Teatru de la Moscova.

Prima lecție: reconsiderarea rolului partenerului și a importanței acestuia atât pe scenă cât și în culise. Nu ne este permis să ne punem măștile de piele singuri ci numai cu ajutorul partenerului care aranjează legăturile. Pe scenă vine rândul orientării privirii, o operațiune complicată care nu se poate duce la capăt decât prin asistența celui alt care te ghidează printr-o serie de semne stabilite dinainte. În același sens acțiunea și, ciudata pentru noi, interdicție de a repeta singuri mișcările și scenele. Maestrul Soleri ne interzice categoric să repetăm singuri. Cei prinși în flagrant au de suportat un perdaf exemplar. (Am reușit să scap neprins.) Nu aveam voie să repetăm singuri decât dacă eram asistați de unul dintre colegi care cunoștea bine intențiile din scena respectivă, precum și



mișcările corecte. Soleri ne spunea: atunci când repeți singur nu te poți vedea din afară, ca urmare orice greșală neconștientizată de o privire din exterior devine un obstacol mai târziu. Bineînțeles, a repeta în fața oglinzii e cel mai mare delict imaginabil. Soleri spunea că se învață mai mult privind. De asemenea, nu se repetă niciodată fără mască!

Lecția privirii cu mască: enunțată simplu legea spune: personajele cu mască nu văd cu ochii ci cu planul măștii. Planul feței (măștii) trebuie îndreptat întotdeauna către obiectul privirii. Mai departe, începea nebunia. Pentru că e greu să accepți că nu vezi lucrul la care tocmai te uiți. Și

totuși, asta ni se spunea. Ochii măștilor sunt, fie prea mici, fie prea apropiați sau depărtați, în funcție de caracter. Tăietura ochilor nu servea vederii actorului ci, mai degrabă, dezvăluirii unui aspect din personalitatea personajului. De exemplu, ochii lui Brighella, rotunzi și minusculi îi trădează șiretenia, cei triumfiulari și apropiați ai lui Capitano îi oglindesc caracterul fanfaron și prostia. În ciuda câmpului vizual foarte redus, actorul trebuie să fie conștient în fiecare moment de poziția sa în spațiu dar și de imaginea

trupului său. Povestite, acestea țin de domeniul evidenței dar, odată ce îți pui masca, percepția ți se schimbă. Ai senzația că amețești, ți se pare că nu mai controlezi nimic, trupul o ia razna, nu mai știi cum îți stau brațele și picioarele și, mai ales, unde privești. Situație caraghioasă: până și Zannia (Colombina), servitoarea, singurul personaj fără mască, nu privea unde credea că privește. Suntem obișnuiți ca privirea noastră să fie “citită” după orientarea ochilor. Dar Soleri ne repeta fără încetare: e important ce vede publicul din sală, nu ceea ce tu în sinea ta, crezi că vede. Colegele noastre actrițe au fost nevoite să-și reconsidere propriul chip drept mască și să privească cu planul acestei “măști” pentru a da informația corectă spectatorilor. Am făcut toți o serie de exerciții, de multe ori obositoare și repetitive pentru a învăța să vedem cu masca. Avantajul și beneficiile de pe urma acestor exerciții s-au făcut simțite ulterior, mai ales în improvizații, așa după cum ne anunțase Soleri.

Studiul măștilor a început abrupt, direct, fără obișnuitele formule (plicticoase) de introducere.

Soleri ne-a dat vorbit despre un personaj de bază, Zanni, servitorul. Aceasta este prima mască apărută pe scena commediei dell' arte. Numele său provine din popularul nume Giovanni, devenit apoi Gianni-Zanni. Rolul său era de a trezi și menține vie atenția publicului din piețe. Rostea monoloage în care subiectele erau cele care interesau masa poporului din care și provenea Zanni: dragostea, foamea, sexul, raporturile cu stăpânul. Postura sa fizică avea ca modele muncitorii foarte săraci din nordul Italiei medievale. Munca acestora era foarte grea. Lucrau în pădure, unde ridicau trunchiuri de lemn grele, așa încât musculatura se dezvoltă corespunzător iar forma coloanei avea de suferit. Poziția trupului



lui Zanni aduce mult cu cea a halterofililor de astăzi. Umerii sunt mult împinși înainte, la fel șoldurile. Rezultatul e o curbare accentuată a șirei spinării. Genunchii sunt întotdeauna flexați și orientați către exterior și

coatele la fel. Brațele se ridică în față la nivelul sprâncenelor, formând un cerc deschis printr-o orientare către exterior a unei dintre palme. Printr-o mișcare foarte energică de adunare cu aceste brațe, Zanni realiza captatio benevolentiae. Am descris sumar poziția acestui personaj pentru că din ea derivă ulterior poziția tuturor celorlalte personaje.

Măștile pe care am lucrat sunt cele vechi din commedia dell'arte, personajele întemeietoare. Zanni este primul servitor despre care am vorbit mai sus.

Pantalone este stăpînul lui, bătrân, foarte bogat și avar. Ce e interesant despre el: numele de Pantalone nu vine de la comunii pantaloni ci de la traducerea cuvintelor italienești "pianta leone". Istoria e următoarea: venețienii cucureau lumea cu vasele lor. Oriunde ajungeau își marcau prezența prin gestul de pune câte un steag cu leul, simbolul Veneției, gest care a dus la apariția acestei sintagme. Așadar, comercianți bogați ai Venetiei erau cei care "plantau" leul. Pantalone e exponentul acestei categorii.

Brighella, pe numele său complet Brighella Cavichio (din verbul "brigare", a se strecura) se desprinde din primul Zanni, din latura acestuia mereu înfometată. Brighella este servitorul devenit bucătar, extrem de viclean, cu o stilistică a mișcărilor foarte complexă. Cere o coordonare a trupului foarte bună pentru că face patru mișcări simultan: pașii sunt sălțați pentru a diminua durerile provocate de bășicile din tălpi apărute de la nenumărate drumuri între bucătărie și sala de masă. Umerii tresar de durere ori de câte ori talpa atinge solul. Capul se balansează jucăuș ca pentru a spune, "Ma non e niente!", (Nu am nimic!). Brighella ascunde stăpînului problema sa fizică, pentru a nu fi concediat. Măinile au și ele o mișcare continuă de balans cu șervetul aninat pe antebraț.

Capitano este țăranul devenit mercenar pentru a căpăta haine strălucitoare și mâncare. E un Zanni soldat. Soleri ne spunea că masca cu nasul mare, mai des întâlnită, nu e cea veritabilă, nasul înspăimântător e un efect ieftin. Aveam să constatăm că pentru a juca acest personaj trebuia să ne controlăm perfect mușchii picioarelor și echilibrul. Pasul lui Capitano e spectaculos: e lent, exprimând o forță reținută, și are o bătaie finală cu piciorul în sol surprinzătoare, tunătoare, merită să-i alunge singură pe dușmani. Aici se termină, de altfel, mijloacele combative ale lașului Capitano.

Dottore este bogatul care a învățat să citească. E foarte corpolent și greoi în mișcări. Cartea pe care o poartă mereu cu el și din care servește citate aiuristice în latină îi servește drept suprem argument în certificarea supercompetenței sale în orice domeniu. Deși se pretinde luminat, nu e decât un om care a învățat să buchisească, fapt care în vechime dădea o aură de mare învățat.

Arlecchino, cea mai atrăgătoare mască, e și cea mai complexă. Ea se învață ultima pentru că în ea se adună toate celelalte. Mișcările sale consumă total energia actorului. Viteza și precizia acțiunilor sale cer un antrenament special. Arlecchino e ubicuu și asta pretinde actorului un

anume “ceva” pe care nu pot să-l denumesc fără a cădea în categorii generale. Am văzut acest “ceva” în performanța lui Ferruccio Soleri din spectacolul *Arlecchino servitore di due padroni*, în regia lui Giorgio Strehler.

Un element interesant este poziția unui personaj pe scenă față de interlocutor: orientarea corpului diferă în funcție de de caracter. Astfel, Zanni, Arlecchino, Capitano, Servitoarea vor sta întotdeauna pe o ușoară diagonală întorși pe un sfert; Brighella și Dottore sunt personaje frontale; Pantalone se prezintă cel mai bine din profil. Aceste poziții pun în valoare cel mai bine măștile de fețele actorilor.

Mișcarea capului personajelor din commedia dell'arte se bazează pe o observare atentă a comportamentului cotidian obișnuit: când cineva ne strigă sau dorim să schimbăm direcția de mers, prima dată întoarcem capul. Acest fapt elementar, devine un factor de expresie comică la personajele bătrâne (Pantalone, Dottore). Acestia, din cauza vârstei înaintate se mișcă cu încetinitorul dar întotdeauna își vor întoarce capul rapid pentru a sugera că deși trupul nu îi mai ascultă ca odinioară, mintea lor e ascuțită.

Alte elemente de “gramatică”: Soleri spunea că informațiile pe care actorul le dă publicului despre personajul său și situația în care se află trebuie date publicului pe rând, una câte una. Publicul e inteligent și “lacom”. El înțelege din prima o sugestie și trebuie “hrănit” la timp cu noi și noi informații. Soleri insistă să propunem pentru intrare situații elementare care nu au nevoie de explicații sau text: setea, foamea, senzația de oboseală, îndrăgostirea etc.

Unul din cele mai spectaculoase elemente era felul în care personajul își schimbă gând sau sentimentele. O situație clasică: Capitano o zărește pentru prima oară pe Colombina, femeie nurlie, nostimă, pe care nu poți să nu o remarci. Mai întâi are loc “șocul” care trebuie marcat: o cădere scurtă și seacă, ca și cum pământul ți-ar fugi de sub picioare. Apoi urmează “colpo di maschera al pubblico”: Capitano întoarce rapid capul către public și apoi înapoi la femeie cu aceeași expresie pe figură, pentru a împărtăși privitorilor surpriza sa. Apoi face o pauză de gândire marcată printr-o privire oblică către podea. Apoi urmează “cambio di sentimento”: personajul se animă brusc și acționează: își drege ținuta, ia o atitudine marțială și pornește cu un pas bubuitor și spectaculos către Colombina.

Elemente de gramatică gestuală le recunoaștem azi atât clovni cât și la marii clasici ai comediei mute, de la Chaplin, la Buster Keaton, frații Marx sau la cuplul Stan și Bran. Cu toții au moștenit din commedia dell'arte principiul, totul poate fi comunicat fără cuvinte. Întregul corp poate exprima un sentiment sau un gând dar, numai un trup foarte bine antrenat.



Soleri striga adesea: "Non e vero!" Asta se întâmpla atunci când actorul denatura prin psihologia sa personală caracterul fix al măștii când făcea gesturi inutile, parazitare, repetitive. Actorul din comedia dell'arte trebuie să fie, asemeni supramarionetei lui Craig, foarte riguros în performanța sa. El trebuie, asemeni unui instrumentist, să lovească aceeași notă de fiecare dată. Există o matematică a sentimentelor și mișcărilor de la regulile căreia nu ai voie să te abați, o logică a sentimentelor și a agesturilor imoabilă. (Poate nu întâmplător Ferruccio Soleri e absolvent al unei facultății de matematică-fizică!)

Pentru a preveni înspăimântarea noastră definitivă și pentru a contracara rigiditatea la care am ajunseseam asaltați de coduri și reguli, Soleri a intervenit și ne-a arătat cum în comedia dell'arte nu este exclus gestul natural, dimpotrivă. Ne repeta mereu să nu devenim marionete. "Personajele sunt din carne și oase" striga, exasperat, când vedea că cineva preluase mecanic o mișcare. Soleri ne-a dezvăluit că pozițiile și mișcărilor tradiționale ale personajelor din commedia apar numai atunci când aceste personaje sunt în situații "normale", adică atunci când nu le amenință nimic, când sunt calme sau când vor să impresioneze alte personaje (în cazul lui Capitano.) Când au reacții rapide, când sunt speriate, aleargă, sunt furioase etc. personajele acționează ca în teatrul realist.

Soleri ne-a surprins încă de la început când s-a revoltat împotriva tendinței noastre de a face "comicării", de a prezenta într-o manieră caraghioasă personajele prin exagerare, prin sarjă. Ulterior, sancționa cu vehemență orice alunecare a noastră în această direcție. Soleri sublinia că nu trebuie să facem personajele comice prin afișarea unor contraste prin expunerea unor defecte, prin efecte facile, în general. Comicul în commedia dell'arte, spunea maestrul, vine din situație. Personajele nu trebuie ridiculizate. Ele devin amuzante prin pasiunile lor disproporționate sau în contradicție cu situația lor fizică sau materială. Problemele cu care se confruntă personajele, au rădăcina în cea mai veritabilă realitate. De exemplu, soarta servitorilor atârnă întotdeauna de un fir de păr. Dacă nu și-ar satisface stăpânul ar fi dați afară imediat. Acest gând le dă energia, viteza de reacție, zâmbetul continuu de pe față, când stăpânul e prezent, dar le și stimulează ingeniozitatea și viclenia. Respectul arătat stăpânului, chiar dacă e de fațadă, are o aparență impecabilă. Servirea stăpânului se face foarte profesionist. Colombina nu respinge niciodată avansurile libidinosului Pantalone. Nu va ajunge niciodată în

patul lui dar știe foarte bine să îl amâne. De asemenea, Arlecchino sau Zanni știu să-i smulgă bani stăpânului dar o fac cu maximă pricepere. Stăpânul nu e un prost. E doar orbit de avariția sa sau de pasiunile sale tomnatice. Comicul în commedia de' ll arte începe cu perfecțiunea detaliilor. O intrare, câțiva pași făcuți just, o înclinație anume a măștii pot genera mai prompt râsul decât o replică sau un truc intenționat comic. Actorul nu trebuie să râdă de propriul personaj. Aici Soleri facea o separație netă între actori care Chaplin sau Buster Keaton, actori care nu râd și Roberto Benigni care își ia în râs personajul. (Evident, e o opțiune legată de gusturile maestrului pe care nu o comentăm.)

Atelierul de commedia dell'arte condus de Ferruccio Soleri nu a fost o călătorie de plăcere. Programul de lucru se respecta "nemțește". La început, obișnuieți cu imprevizibilul repetițiilor de la noi, cu lungirea nedeterminată a lor, ne-a contrariat respectarea strictă a programului. Am înțeles apoi repede că nu aveam alternativă: trebuia să profităm la maxim de timpul acordat, și fiecare voia să apuce să lucreze, să arate. Dacă finalul repetiției ar fi fost plasat într-un vag nedeterminat, responsabilitatea ar fi dispărut.

În fond lucrurile sunt simple: învățarea unei arte are ceva absolut concret. Înainte de a fi un inspirat, artistul trebuie să stăpânească partea de meserie a artei sale, lucru care se învață greu, cu trudă. Dincolo de acest teren arid "al gramaticii" se întrezărea o grădină a libertății, improvizația, invenția. Noi nu am ajuns să trecem dincolo. Două săptămâni sunt extrem de scurte. La școala de commedia dell'arte de pe lângă Piccolo Teatro din Milano se studiază trei ani toate personajele apoi, în ultimul an, te specializezi pe un singur personaj.

Încet, încet, spiritul nostru balcanic, haotic, a înțeles că maestrul italian profesa acel "Teatro dell'arte" în sens medieval, adică meserie, adică muncă, muncă, muncă. Soleri spunea, revoltându-se față de nerăbdarea noastră sau hlizeala generală când cineva se dovedea mai stângaci: "teatro non e divertimento, e un lavoro". De aici decurg disciplina de lucru, respectul pentru munca partenerului de scenă, pentru rezultatul muncii în comun, spectacolul.

E adevărat, în cele două săptămâni de lucru, nu am trecut dincolo de elementele de stilistică. Regret acest lucru, ca multi dintre colegii mei. Ni s-a deschis însă o poartă care sperăm să nu se închidă. Nu am făcut armata dar e ca și cum aș fi făcut-o comprimată. Nu spiritul cazon al repetițiilor a contat ci faptul că o astfel de experiență este în măsură să-ți re-ordoneze viziunea, să te facă să-ți recâștigi încrederea în munca de scenă, în Celălalt, finalmente să crezi în valabilitatea acestei arte.

*Filip Odangiu is actor and assistant professor at "Babes-Boyi" University of Cluj. He had first a degree in fine arts - as a painter - at West University of Timisoara, after that another degree as an actor and a MA on "Cultural philosophy and performing arts", both at UBB Cluj. His artistic activity combines painting exhibitions, stage directing, stage design, puppet theatre and also theatre criticism.*

## NEW EDUCATIONAL PRACTICES IN VISUAL ARTS AND LIBERAL STUDIES

DORU POP

**ABSTRACT.** The author describes how new teaching methods and knowledge practices, that come from the critical pedagogies of the Left and the Liberal arts formation, can be put into practice. Critical to the traditional teaching methods, considered to be inappropriate within the field of visual arts learning and liberal studies classes, the paper advocates the need to implement these new methods and practices. Considering the inadequacy of the Romanian pedagogical practices with the pressure created by the changes in the academic structure, the author shows that emerging fields of study and new courses introduced in the curriculum require radical changes in the general framework of the classroom. Didactic strategies that worked for traditional settings are no longer valid in these new situations, more so when there are practical fields of study, like vocational training, arts that are oriented towards praxis and not so much dependent on theoretical knowledge. The change in academic interest requires the transformation of the learning habits, activities and processes. This endeavor is illustrated by the example of three years of study at the Faculty of Theater and Television at Babeș-Bolyai University, where the author has applied some of the contemporary critical pedagogies, liberal didactic practices and innovative educational contexts. The article presents the difficulties, the challenges and the results of an academic case for new pedagogies and learning methods.

The Romanian educational system can be described as “patriarchal” in the sense that it is still influenced by the father-like paradigm of the “Teacher” as dominant central figure in the pedagogical process (see Ioan Mărginean, 2002). This central role of the teacher carries with it the flaw of all centralised systems: it is based on reproducing pre-existing structures that prevents the free thinking processes. Thus the educational establishment is constructed around the self reproducing mechanism of capitalism, that is the teacher is trying to impose on his/her students views of the world and actions that are inherited from previously achieved methods. The schools are more like prisons, contends Foucault and thus, using the Foucaultian terms, dominance and dominating discourses become more important than the individual. Teaching in the liberal arts, the humanities, and in the arts related to popular culture in this respect needs to be liberating the students, and the liberating aspect of pedagogy is one that has much to do with the liberation from this “prison like” pressure of the Center and with the liberating dimension of individual creativity, by means of critical pedagogy.

Developed by the educational Left, and following the tradition of Paulo Freire’s unsurpassed seminal work (*The Pedagogy of the Oppressed*, 1970) this approach to teaching comes from the Left Liberal schooling



practices. Without trying to review the basics of teaching, keeping intact the structured and knowledge based schooling processes, critical pedagogy is foremost a *pedagogy of the self*, that is, focused on the teacher/student/environment encounter, and oriented towards redefining power/knowledge relations in the classroom and outside the classroom. On one hand, as acknowledged by Henry Giroux (*in Schooling and the Struggle for Public Life, 1988*), critical pedagogy is about reconfiguring the narratives of domination by means of a coherent set of pedagogical practices. Taking students from the discourses of domination towards critical thinking and critical consciousness that allow individual creativity is the main purpose of these pedagogical practices.

Traditional teaching methods do not apply in innovative academic contexts, that is to say practices in media and visual culture studies are not the same as those of “classical arts” and pedagogies. Education in visual arts and, generally, in liberal arts is done in non-traditional classrooms, that need non-traditional approaches to education. We are talking about a pedagogy of “praxis”, opposed to a pedagogy of “theories”, one that is oriented towards “products” and not towards transmitting notions that are empty of content, but high on formal concepts. In an environment where productivity in the educational system has not yet a real life dimension the conversion of knowledge into action is of utmost importance. While traditional learning communities are based on memory/reproduction methods, dealing with cultural art forms as movies, cinematographic expression, media production, television, photography and other products of visual culture these values become obsolete. “Formal schooling” and contemporary media culture are in an ever growing separation, so applying the principle of non-directivity in education is an even more difficult task because of the practices used in the practice and production communities outside Academia.

The best source for new educational principles and practices were found in the new ethnography and anthropology. In his classical essay on observing human beings, Marcel Mauss has described how body movements can become sources for social and cultural interpretation. Interpreting and recording human behavior has been, since the early works of Franz Boas and later those of Margaret Mead and Gregory Bateson, proofs for the fact that fragments of visual manifestations of humans can become a method of explaining and understanding cultures and social habits.

Because the production of ideas cannot be proficient in an environment that do not stimulate creativity, elaborating a new context for learning practices means using new pedagogical practices as well as the changing of the educational structures. This new context is based on field work with the means of the visual anthropologist, using technologies in order to document the manifestations of humans by direct involvement in

the environment and, last but not least, integrating group working and learning situations based on the liberation pedagogies.

### **The “Strada Argeş” project**

The main contention of the project was that critical pedagogy needs to be based on real-world examples and real-world experiences, followed by the analysis of the knowledge acquired and the transfer of information into educational contexts. Experiencing the everyday lives of other men (without the protrusion of media culture stereotypes) and encouraging students to explore their close environment and the urban sphere, by having them follow different social strata was the decisive factor in selecting the setting for the project.

Applying these methods and practices in the field of visual arts started with the first year students of cinematography, photography and media at Babeş-Bolyai University. The benefit was that this new field of study was highly innovative in the academic environment, and that the class of 2004 was the first class to be created. The process was continued with the classes of 2005 and 2006, following the same techniques and principles. Each year the classes were assigned the same theme and tasks, as well as the same responsibilities and learning situations. The groups were divided by the same methods and three types of groups were designed (random, elective and traditional) so that they were confronted with different circumstances for the same educational intention. Each classroom was divided into groups ranging from four to six persons, working in teams to monitor, observe and record one single street in Cluj, the Argeş street. This street was selected because it is adjacent to the main marketplace of the town and because it was traditionally used by people of low social status as an informal flea market, thus offering an “ideal” setting for the purpose of the project. On one hand the street was close to downtown and also was populated by the disenfranchised, so the students were exposed to a double set of sites.

Using still and motion picture recording of everyday life in the market and the street near by the students were required to use the three steps of the ethnographic-anthropologic approach: observation without contact, note taking followed by still picture and moving recording at the end of the process. The target of success was defined by two main points: spending time in the street to identify a character and a group and having themselves accepted by that individual and/or group so that they would allow private disclosure.

The first objective of the task assigned was to encourage students to come out of the “tradition box” and to open them to groups that are considered marginal. This was done by discussions about the conscience and the responsibility of being witnesses of the oppressed and the observer of the “little guy”.

The students were encouraged to act with the responsibility of documenting public memory by recording feelings, identities, images and social habits in an opened/public context. Constructing and reconstructing memories by getting involved with the subjects had as central purpose the re-evaluation of objectivity as a means to reconstruct realities. Another field task was to record community discourse, community dramas and divergences so that the collective work of the student groups would provide a comprehensive description of social actions. In this respect, the explicit scholarly target was getting a thick description of reality, in the deepest sense that Clifford Geertz gave the term. Students were familiarized with what “thick description” is supposed to provide, that is to have a cultural knowledge, obtained by field working and field study by transgressing the mere data collection. Here the principles of visual anthropology and visual ethnography were given as close examples.

In the same time, instead of teaching classical direct/indirect techniques of interviewing or ethnographical field questioning, the students were encouraged to be concerned with subjects by ignoring any “theoretical” background, the only condition was a non-invasive approach to their subject’s social context. The educational purpose was understanding social life by getting involved in the social praxis (being in contact with the vendors, choosing different social groups and transforming them into one one’s own, constant recording in the presence of “real life”). So, pushing the students towards the material nature of the world and by abandoning of the “separation” between school and the outside world was envisioned as a method of stimulating creativeness by encouraging social accountability.

Noticeably, instilling creativity and liberating personal expressivity can be a challenging and problematic undertaking. One of the most difficult issues to be dealt with in this project (and one expected all along) came from the long time induced practices of the Romanian educational system, where the pupil/student is trained to work in egocentric environment, from the early ages on, and where the “ivory tower” of the school is perceived as one of the guarantees for academic accomplishment, that is the inability for team working. One of the main intention of random assigning of the teams was to provide the students the context of working with individuals that are different and to offer them the image of a group surrounding that is compulsory and to compare them with the selectively chosen groups.

Also by transferring decision making from the teacher and moving it into the hands of the group itself confirmed the complexity of the project. The groups had to deal with the responsibility that came traditionally from the authority of the teacher. One of the predicaments of collaborative working was resistance to group work as a process. There were several problematic issues like the election of groups that was transformed into smaller, affinity based nuclei of competition, the fight for dominance in the groups, or the

discipline of work. These were key issues to be dealt with, issues that the students never faced before. Another major problem was the dismissal of the “teacher figure” in its most dangerous dimensions, students actually seeing this dissolving of authority as a “free for all” attack on the “establishment”. On the other hand, the benefits of group working were more than beneficial for freethinking and creativity. Sharing the knowledge acquired and sharing the work habits and the work space proved to be another major gain. Also this educational method generated affinities that stimulated cohesion and, more important, peer support for other pedagogical tasks later assigned.

Developing media literacy was another pedagogical purpose of this project. Using innovative media forms and technologies, analyzing television entertainment programming, journalism and broadcasting, advertising, Hollywood films, and new communications technologies role in transmitting the messages of popular culture and mass media was done by means of critical thinking and demystified understanding of power structures in contemporary media messages. In this context, the development of critical reactions to mass media products - such as producing counter-advertisements, ironic replicas of the advertisements in Romanian media - had one of the most liberating effects on the groups. Discussing subjects as entertainment versus instruction, the distortions of the medium, the excitement of the “reality” which is ignored in television’s dramatizations, questioning of exploitation of the feminine in Hollywood culture, capitalist structures in advertisements and other television programs were just some of the problems raised by this new pedagogical context.

### **Conclusions**

This project confirmed one of Lawrence Grossberg’s arguments: if we expect students to genuinely learn from us, we must also genuinely expect to learn from our students (cited in Henry Giroux and Roger Simon, 1989). As Peter McLaren - the “red educator” – argued in his seminal works, if educators “remain frozen in the zone of dead practice in which it is assumed that all voices are those which silence or which contain the “other” by a higher act of violence, and all passionate ethical stances” the teachers cannot expect creativity to grow. Following the principle that there are no “sacred texts” and there cannot be a single truth in the classroom, this project showed how new pedagogical practices can produce new learning environments and new knowledge relations in the Romanian academe.

*Doru Pop is a PhD lecturer at the Television Department of Theatre and Television Faculty at Babeş Bolyai University in Cluj, but also a well known writer and media analyst*

## REFERENCES

1. Aronowitz, Stanley; Giroux, Henry, *Postmodern Education: Politics, Culture, and Social Criticism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991.
2. Bernard, Russell H., (eds.), *Handbook of Methods in Cultural Anthropology*, Altamira, 1998.
3. Evans, Karen; Hodkinson, Phil; Unwin, Lorna. *Working to Learn: Transforming Learning in the Workplace*, London, UK, Sterling, Va Taylor & Francis, 2002.
4. Freire, Paulo, *Pedagogy of the oppressed*, New York, Herder and Herder, 1970.
5. Frechette, Julie D., *Developing Media Literacy in Cyberspace: Pedagogy and Critical Learning for the Twenty-first-Century Classroom*, Westport, Conn., Greenwood Publishing Group, 2002.
6. Gadotti, Moacir, *Pedagogy of Praxis: A Dialectical Philosophy of Education*, Albany, State University of New York Press, 1996.
7. Giroux, Henry, *Schooling and the Struggle for Public Life Critical Pedagogy in the Modern Age*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988.
8. Giroux, Henry; McLaren, Peter (eds.), *Critical Pedagogy, the State, and Cultural Struggle*, Albany, State University of New York Press, 1989.
9. Giroux, Henry; Roger Simon, (eds.), *Popular Culture: Schooling and Everyday Life*, Granby, Bergin and Garvey, 1989.
10. Miles, Malcolm (ed.), *New Practices/New Pedagogies. A Reader (Innovations in Art and Design)*, Routledge, 2005.
11. Mărginean, Ioan (eds.) *The School at Crossroads. Change and Continuity in the Compulsory Education Curriculum. Impact Study*, Iasi, Polirom, 2002.
12. Mauss, Marcel, "Techniques du corps", first published in *Journal de Psychologie*, XXXII, ne, 3-4, 15 mars - 15 avril 1936, available on the Internet.
13. McLaren, Peter, *Critical Pedagogy and Predatory Culture: Oppositional Politics in a Postmodern Era*, London, New York, Routledge, 2002.
14. Miller, Janet L., *Creating Spaces and Finding Voices: Teachers Collaborating for Empowerment*, SUNY Series in Teacher Preparation and Development, 2002.
15. Schwoch, James; Mimi White, Susan Reilly (eds.), *Media Knowledge. Readings in Popular Culture, Pedagogy and Critical Citizenship Pedagogy*, State University of New York Press, 1992.
16. Trifonas, Peter Pericles, *Revolutionary Pedagogies: Cultural Politics, Instituting Education, and the Discourse of Theory*, New York, Routledge, 2000.

## THE EMERGENCE OF NEW MEDIA AND THE DEVELOPMENT OF THE ARTS. REALITY CONCEPTS IN THE DIGITAL ERA

DIANA CHIOREANU

**ABSTRACT.** The setting for this essay is the digital era starting in the second half of the 20<sup>th</sup> century, when the industrial-organic society transfers into the information/cultural system as an effect of the emergence of new science and technology as well as inherent shifts in what cognitive and social relations are concerned. The aesthetic and philosophical reaction is one where perception becomes complexly mediated (and re-mediated), while the systems of knowledge and the notion of reality are relocated into the matrix of virtuality or its discursive match, hyper-reality. The study will try to discuss how reality actuates within the informational era, what its means and message might consist in and how digitization restructures the artistic poesis.

### **Digital Babylon: interactivity and open network**

In a completely mediatized environment where communication equals existence, the emergence of new technological media has been followed by large-scale feedback (not only limited to prosperous occidental zones), generating a totally self-reflexive socio-cultural setting that is overflowing with uncontrollably multifaceted information relations. All reality in this system exists as a non-linear power-knowledge set-up and it functions in a binomial communicative model: input-output. It is a correspondence to Deleuze's notion of an *information society* based on inclusion-exclusion (into and from information) which provides feedback, generate information and manipulate data, in other words, *interactive* in the broadest sense of the word:

"Interactivity is similar to the degree of responsiveness, and examined as a communication process in which each message is related to the previous messages exchanged, and to the relation of those messages to the messages preceding them. Sheizaf Rafaeli defined Interactivity as "an expression of the extent that in a given series of communication exchanges, any third (or later) transmission (or message) is related to the degree to which previous exchanges referred to even earlier transmissions. Also, complex systems that detect and react to human behavior are sometimes called interactive. Under this perspective, interaction includes responses to human physical manipulation like movement, body language, and/or changes in psychological states."<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Rafaeli, S. (1988). Interactivity: From new media to communication. In R. P. Hawkins, J. M. Wiemann, & S. Pingree (Eds.), *Sage Annual Review of Communication Research: Advancing Communication Science: Merging Mass and Interpersonal Processes*, 16, 110-134. Beverly Hills: Sage.

The so-called new media are not the product of cultural genesis, but a result of technological progress (militarism and patriarchal capitalism, as Haraway puts it )- which means art finds itself handling tools which do not have a history, is made available a tekhnē of “ether, quintessence” and infinite potentiality, under constant development and expansion. As Donna Haraway glorifies the miniaturization of machinery and, implicitly, media, it becomes transparent that they also become at least ubiquitous, if not invasive:

“Our best machines are made of sunshine; they are all light and clean because they are nothing but signals, electromagnetic waves, a section of a spectrum, and these machines are eminently portable, mobile. People are nowhere near so fluid, being both material and opaque.” (Haraway, *Cyborg Manifesto*, 155).

However, these “sunshine belt” machines spread from (and also make possible) electrical wiring, libraries, other infrastructure that we hardly notice to the networks of communication and control, to culture and science. We are witnessing a syntagmatic mirage, a kingdom of forms, a kaleidoscope of techniques and programming languages, an architectural alchemy of pixels and scripts over-flooding any paradigm and overloading perception with a so-called “precession of simulacra”. Art, as a way to express interiorized reality, can only be self-reflective and contingent in such an age, and this auto-referentiality is obvious in that VR installations have the very medium as the subject-matter, and they are still trapped in the re-enhanced illusion of omnipotence, the same elation for speed and lightness and beyond as the mythological Babylonians (and all insurrectional ages). But one thing is certain: the specificity of that virtualized experience of the reality is tending to be as holistic as presently possible (and if we compare virtual to traditional theatre, which had been crowned as the epitome of the holistic experience, we can definitely endorse the *comparative* use of an absolute adjective: holistic – in the light of renewed systems of reference). When referring to VR, I will only have in mind a narrow range of species, which are advanced enough (and by that I do not mean mimetic enough, but performative and interactive enough) to capture and maintain the spectator in its chora (an example would be the later installations of Christa Sommerer & Laurent Mignonneau's, as well as Jeffrey Shaw's).

Acknowledging that virtual reality environments are primarily visual experiences, “displayed either on a computer screen or through special stereoscopic displays” or furthermore using liquid crystal and plexiglas combinations, I am referring to those simulations which also include additional sensory information, such as surround system, illusion of depth, huge processing power and high-fidelity image resolution - as well as (limited) tactile, haptic force feedback. Interaction is also made credible through

“multimodal devices such as a wired glove, polhemus boom arm, and/or omni-directional treadmill”<sup>2</sup>.

All arts that pursue to provide a more complex and intense relationship to their own reality than to the Real itself will inevitably employ a convergence of techniques intended to stimulate as many senses and capacities as possible. They are called **synesthetic** arts and feed not only vision, acoustics, olfaction, the sense of touch, but also the three dimensions of time, space and being, in that the spectators should extend their own selves and senses, as well as their minds and viscera into the temporary diegesis of that particular spectacle.

Conversely, as far as I see the difference, while the traditional contact with the diegetic reality has been accomplished until the emergence of virtuality only “at a distance”, by **projection and identification** thus of **metaphorical presence**, the digital era brings about another type of experience and reality concept, also mediated, but of factual **transfer, or presence at a distance: of telepresence**. What it reduces to is an audio-visual instance of that reality versus a tactile and telematic one.

Summed up, the new media and the Internet enhance the experience of assorted kinds of information which are of a specifically telematic nature and for this reason effectively differ from the usual forms of communication. By linking the concepts *tele* and *synesthesia* to each other, we deal with the fact that the transmission of data creates a synesthetic effect **tele-synaesthesia**. At the end of the 20th century, the practicable units of time have become digitalized, magnified, and incredibly accelerated. The modalities of our sensorial perception become interactive by means of electronic mechanisms of control and selection. A tele-culture is emerging, subjecting both the perceptual and the conceptual to —strictly speaking— continuous revision.

### **What is the content?**

The best way to go about the paradigm of most virtual reality stories is to give an example in which the form and the content, medium and message not only sustain each other, but also are also identical. The “Multi Mega Book in the CAVE” project, produced by the F.A.B.R.I.C. Ators artists collective and presented at the Ars Electronica Festival 1997, is a virtual reality theater. The “Multi-Mega Book in the CAVE” juxtaposes the Print Revolution and the Information Revolution, and their two cultural discourses: the Renaissance city/institution, and the futuristic “CD” network/city<sup>3</sup>. It was developed as a “fully immersive interactive installation with high-resolution

---

<sup>2</sup> Some technical details extracted from Wikipedia: [http://en.wikipedia.org/wiki/Virtual\\_reality](http://en.wikipedia.org/wiki/Virtual_reality)

<sup>3</sup> For a walkthrough, <http://www.evl.uic.edu/anstey/MMB/mmb.html>.



stereoscopic images, stereoscopic 3D sound, and holophonic effects"<sup>4</sup> and offers a journey through some of the most intense moments of media, technology, science, architecture, culture. It uses such media both as means to do it, and as content to reflect on.

The experience is syncretic, as well as hyperreal: the users walk, interact, and live in the revolutions of two very different eras: the Renaissance world and the cyber world, by being and not being there in the same time in "real" movement or mind-movement, in illusion but pure perception, according to the very postmodern dictum to the schizophrenic type of existence.

As the installation self-referentially explores the revival of the classics, the heliocentric theory, movable type, the printing press, printed book and the instantaneous mode of information society, it becomes clear that this is a sort of "ars poetica" of reality concepts Reality Concepts up to the Digital Era and also that the substance of these "realities" (which get a plural form, just as the famous "-isms") is the empowerment of a medium, which will always be the representation of a previous medium. At a microcosmic scale, the same happens in our central nervous system, where information is translated at least two times (efferent and afferent path plus analyzers and interpreters), thus we can never have a first-degree mental print of any reality. Cultural theory has put the same axiom in a technological-oriented manner: "The content of a medium is the previous medium" though the writings of Marshall McLuhan. A necessary consequence of this principle entails the fact that a person who searches for an endogenous, intrinsic meaning is bound to consistently end up with the previous medium: If we take photography, the previous message would be painting and the graphic arts. For the radio, it is both the narrative and concerts. For film, it is both photography and acoustics and theater. For interactive media, this would be opera, theater, film, television and, to my view, the 'Gesamtkunstwerk' (total work of art, at least in what form is concerned... but history teaches us that forms and structures will eventually create their own content).

#### **How does the message reach our senses?**

The quintessential difference between natural presence and tele-presence lies with the fact that electronic media are extensions of ourselves, allowing for agency (inside the environment) – and reaction (sometimes at the expense of reflection, a secondary and secured type of experience), as well as for synchronization and active interventions, thus bringing about a modification of our sensorial system and conceptions. Since meaning or consciousness are not static structures, but rather a type of performative acts, the synesthetic perception of the virtual reality that the digital brings is validated by the very pattern of our own "normal" construction of reality.

---

<sup>4</sup> [http://www.aec.at/en/futurelab/projects\\_sub.asp?iProjectID=2610](http://www.aec.at/en/futurelab/projects_sub.asp?iProjectID=2610)

For instance, the American neurologist Richard Cytowic states his definition of synesthesia:

"The word synesthesia means common sensations. To begin with, perception is not a linear process. Information is not only being processed into the brain, but rather into the entire body as a whole. It is a sort of trunk, of radix, in which all sensations originate... It is the very seed that spawns sensations."<sup>5</sup>

The conclusion is that synesthesia is part of the multiplex model of the brain. Furthermore, if we refer to Merleau-Ponty's phenomenology, synesthesia stood for the natural way of perceiving the world. In his *Phenomenology of Perception*, he wrote:

"Synesthetic perception is the rule, and we are unaware of this fact for the sole reason that scientific knowledge shifts and displaces the epicenter of our experiences, in such manner that we have been conditioned not to see or to hear any longer, or to feel in general anymore."<sup>6</sup>

Tele-synesthesia is the principle that is inflated by means of the new media: senses start traveling without their limbs. Tele-synaesthesia is based on the fact that synesthesia is a natural holistic condition of the senses and of intelligence: it is "*the very fundamental principle that underlies our aesthetic sensation*"<sup>7</sup>. Undoubtedly, the process of being more and more inoculated with digitalization and virtualization changes our representation and conception of reality at a fast pace. Even if, at the moment, the VR experience may still be inaccessible for a wide number of common people, if we end up inhabiting a virtual environment in tele-synesthetic and immaterial fashion, how will we adapt to this type of generalized, inter-linked human experience? Even as we are witnessing a process of continuous technological integration, we become part of this flux adaptively; but does that make us ready, do we know what it brings?

As a possible answer to this, I would like to refer to the direct experience of the virtual, as pointed out by Michael Heim, who describes experiencing an "Alternate World Syndrome" after spending six hours in VR at the Banff Centre for the Arts (Alberta, Canada). He accounts that in virtual reality,

"Everything seems brighter, even slightly illusory. Reality afterwards seems hidden beneath a thin film of appearance. Perceptions seem to float over a darker, unknowable truth. The world vibrates with the finest of tensions, as if something big were imminent, as if you were about to break through the film of illusion."<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> Hugo Heyrman. *Tele-Synesthesia: the Telematic Future of the Senses*, 1995. Full text reference: <http://www.doctorhugo.org/synaesthesia/e-tsyn.htm>

<sup>6</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*. London: Routledge & Kegan Paul, 1962, p. 229.

<sup>7</sup> Hugo Heyrman, *idem*.

<sup>8</sup> Michael Heim in Giannachi, pp.132.

Several conclusion may be drawn from these lines, first if we think of the effect of **defamiliarization** the virtual has upon the real, we could measure the cause by its by its effect: according to Victor Shklovsky<sup>9</sup>, aesthetic response is influenced by newly experienced stylistic features that result in defamiliarization. According to the above-mentioned author's "theory of the poetic function", that de-familiarization invokes feelings which call on personal perspectives and meanings; and that these aspects of response are **more prominent towards the normal reality not the virtual reality** which has boosted them. As a matter of fact, we can say that after a virtual experience, the real world is re-experienced in an unfamiliar way, cutting the chain of routine representations: *it can make the real stone feel stony*.

On the other hand, the effect can be double-folded. Since perpetual simulation can lead to reality, the immersed user of the VR is not presented with a copy or mimesis of the real, but rather with a diegesis that has its own ontological status. Because of this, VR is known to be compensative; manipulative; evasive; de-personalizing, escapist or a domain of unimaginable empowerment and agency. This paradox, which explains VR's unstable ontological status, allows for the creation of an art form that both utilizes and subverts canonical concepts of "the real" by feeding from it (cannibalizing it, if you will) and deconstructing it byte by byte.

According to the same Michael Heim,

"Sensory immersion has broad ontological implications. First, virtual entities are not representations. They do not represent. [...] As in the medieval theory of transubstantiation, **the symbol becomes the reality**. This is the meaning of telepresence.<sup>10</sup>"

I would like to fuse Shklovsky and Heim's theory with that of synesthetic experience: *"in virtual reality, a stone is not a stone until it hits you in the head and it hurts"*. (Stenslie Stahl, virtual character in a MOO).

#### **If more people say it, it is real...**

As an alternative topography, beyond the limits of norms and materiality, virtual communities have amazing response to people. The CAVE (developed in Illinois, Chicago) is a VR theatre stands for Cave Automatic Virtual Environment, a title most obviously inspired by Plato's exploration of perception, illusion and reality through the metaphor of the cave in *The Republic*, offering the experience of immersion in a room-sized environment while navigating a wand which transports the person's senses from one world which has been created for this system to another. A free-

---

<sup>9</sup> Shklovsky, V. *Art as technique*. In L. T. Lemon & M. J. Reis (Ed. and Trans.), *Russian formalist criticism: Four essays*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 1965.

<sup>10</sup> Heim. *Idem*, p. 130.

style continuation and role-play society are MUDs and MOOs. Muds are adventure habitats, often based on real spaces and modeled on mythology patterns (weaponry, killing of monsters). Moos are more socially oriented, with the emphasis on socializing and impersonation. It is a text-based "virtual reality" system where many people can connect to a common electronic database and are able to create their own "space", objects, characters, and dialog that appear on the screen as descriptions or text. In a MOO, one also navigates through digital constructions along with characters designed and directed by others. MOO is a new kind of society, where thousands of people voluntarily come together from all over the globe. These communities transform into scenes of real-life simulations, or laboratories for the construction of both identity and a social body, a virtual citizenry where both the players and the programmers decide the limits of the society.

"What these people say or do may not always be to your liking; as when visiting any international city, it is wise to be careful who you associate with and what you say." (Disclaimer from the operators of LambdaMOO<sup>11</sup>).

Besides the fact that these players create characters who have casual and romantic sex, who fall in love and get married, who attend rituals and celebrations. "*This is more real than real-life*"<sup>12</sup>, says a character who turns out to be a man playing a woman who is pretending to be a man. In this game, the rules of social interaction are built, not received.

Giannachi quotes an example of Mud player's interaction consisting in "fake" identity (hacking into somebody's avatar) and even rape, which arose critical moral questions: in March 1992, "a character calling himself Mr. Bungle appeared in the LambdaMoo living room, created a phantom masquerading under another player's name and raped another character. Although he was ejected from the room, the rapist was able to continue his sexual assaults until he was finally immobilized by a Moo wizard who succeeded in erasing his character from the system."(Giannachi 2004: 91)

Conclusively, the "reality" of the Net and virtual era is one of dramatic and extreme interaction, as well as metaaesthetics in the sense that it redefines itself by exploring its center as intensely as its peripheries, its wild zones, its rhizomatic (Deleuze&Guattari) maze of channels that allow subconscious, as well as superhuman powers to manifest. This reality is thus a world within which the self is reconstructed as a fluid and polymorphous entity. Within this alternative, elastic and marketable "reality", where the interface boosts the theatre par excellence, a place mediated ad infinitum, twice above or beyond dissimulation, the self is in its own fiction,

<sup>11</sup> *LambdaMOO* Text source: <http://66.249.93.104/search?q=cache:guCogy2C0qcJ:web.njit.edu/~cfunk/2002/interpoesia/whereisminerals.doc+stahl+stenslie+a+stone+hurts&hl=en>

<sup>12</sup> *LambdaMOO*, *idem*.

suspended in between the real and the virtual, the pathologic and the sublime, transcending its physicality, striving to become many forms of Another instead of meditating about them.

And this is, for me, the final major characteristic of virtual reality: by interfering with the viewer's sense of presence and imagination, giving maybe a gut feeling before a critical/aesthetic perception, it can shortly remove them from their immediate contingency and allow them to access a different universe to see from within. No book or movie frame could actuate this before. This might be the space of VR: a space where the real can be seen inside-out.

**The danger and likelihood of its becoming "real":**

As Slavoj Žižek observes, comparing audio-visual (to enjoy) to immersive (to be):

"In the case of interpassivity, **I am passive through the other**--that is, I accede to the other the passive aspect (of enjoying), while I can remain actively engaged (I can continue to work in the evening while the VCR passively enjoys for me...).... [T]he so-called threat of the new media lies in the fact that **they deprive us of our passivity, of our authentic passive experience, and thus prepare us for... mindless frenetic activity**" (115, 122, original emphasis).

Shortly, Žižek presents an ominous outlook of a massive externalization of an already "formatted" subjectivity, a shift from an *internally* virtualized subjectivity to an *externally* virtualized one that is effectively deprived of self-hood or agency, being the mere host of the symbolic order. What do we lose then on the way? The subjectivity, maybe, if Žižek's prediction is inescapable and true, that we can read virtual reality back onto our own social reality, and see that it, too, is a Symbolic Order that shares this same virtual logic, but a Symbolic Order whose virtuality has been heretofore forgotten. The same oblivion (concerning its fictional status) may affect the "meta-reality" of virtual era and then the spectacles will not be simulacrum anymore.

This may be the bliss and the curse of virtuality, and it has to be regarded lucidly: it is a measure of the maturity of human mind. Is it wise enough for its toys?

## REFERENCES

(Apart from the online quotes referenced as footnotes)

1. Druckerey, Timothy (ed). *Electronic Culture*. New York: Aperture, 1996.
2. Giannachi, Gabriella. *Virtual Theatres. An introduction*. New York: Routledge, 2004.
3. Haraway, Donna. *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, in *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 1991.
4. McLuhan, M. & Powers, B.R., *The Global Village: Transformations in World Life and Media in the 21st Century*. Oxford, University Press, 1989.
5. Shklovsky, V. *Art as technique*. In L. T. Lemon & M. J. Reis (Eds. and Trans.), *Russian formalist criticism: Four essays*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 1965.
6. Zizek, Slavoj. *The Plague of Fantasies*. London: Verso, 1997.

## MYTHBUSTERS

### FLORIAN-RAREȘ TILEAGĂ

**ABSTRACT.** With a strange, nearly achelological discipline, the autor is recomposing - from critical texts, books and reviews - the impact of Andrei Șerban's first staged work after 1989 in Romania. The essay uses a challenging point of views in a theoretical approach. It begins by questioning an issue, that no theatre critic feels to doubt about anymore, for the simple reason that it concerns a myth: Andrei Șerban's homecoming in Bucharest after nearly twenty years, when he is said to have saved the Romanian theatrical art by creating brand new management concepts (being the head manager of The National Theatre) and a breathtaking performane, entitled *O trilogie antică* (A Greek Trilogy).

The purpose is to demonstrate that his management, on one hand, and his performance, on the other, have been truely so much different to all that was Romanian theatre at that time. The relevance of the procedure comes out of the use of contemporary criteria of theatre analysis (offered by Miruna Runcan and Marian Popescu, both theatre critics and historians).

Regizorul și spectacolul său – de care vom discuta în cele ce urmează – se află atât de mult în paginile de cinste ale istoriei recente a teatrului românesc, sunt atât de insistent hașurați în conștiința pedagogică a teatrologilor și în cea absorbantă a studențimii, că au devenit un aer cultural pentru toată lumea. De fapt, un aer atât de important și de gros, că a devenit nimb, iar nimbul, decorul de onoare al teatrului românesc din toate vremurile. Deși, începând să vorbești de... nimb, primul gând e că nu-l poți înțelege decât îndoindu-te de valoarea și farmecul lui. Luându-l de la zero, altfel spus. Că doar asta fac și cei doi *mythbusters* de la „Discovery Channel”, care se iau la trântă cu toate miturile. Sau, și mai elocvent, Peter Brook, când se apuca să monteze Shakespeare. Și nu greșea, decât dacă nu citea piesa...

#### I. După douăzeci de ani, regizorul

Să ne îndoim, deci. Regizorul – Andrei Șerban; spectacolul – *O trilogie antică*. Gabaritul de faimă care a precedat venirea lui Șerban la Teatrul Național din București, în 1990, după o absență de douăzeci de ani, și care a urmat plecării lui de acolo, a zămislit un mit în fața căruia suntem și noi gata să ridicăm din sprâncene. E mitul că acel nou-(re)venit în teatrul românesc avea să fie un salvator al acestuia, ca instituție și ca artă. Iar dacă a salva înseamnă fie a recupera o viață pe sfârșite, fie a aduce nădejdea altei vieți, ne întrebăm: în ce anume a constat salvarea, într-o reciclare intragospodărească a resturilor de virtuți rămase în teatru, după pârjolul cenzurii comuniste, sau, dimpotrivă, într-o resetare a toate cele, de la vlădică la opincă, de la uniforma pompierului

de serviciu la rostirea pe expirație a actorului? Ce a făcut Șerban teatrului românesc, de teatrul îi este atât de recunoscător?

La nivel instituțional, Teatrului Național „i s-a întâmpat” un directorat de patru ani, semnat de Șerban, proaspăt întors din sânul teatrului newyorkez, unde culesese cam tot ce-și putea dori, vreme de două decenii, ca regizor scăpat din comunism: adeziunea aproape unanimă a criticii, titulatura de „copil-minune” al avangardei teatrale americane, ca și pe aceea de regizor clasic în context modern<sup>1</sup>. Dar, probabil, prea multa faimă, câștigată exclusiv „dincolo”, a făcut ca venirea lui în România să stea sub semnul ambiguității, cum remarcă Marian Popescu<sup>2</sup>, fiind un fel de „străin de-al nostru”. Așa că, la porțile TNB-ului, obișnuința lucrului bine făcut, cu economie de mijloace și personal, ca și deprinderile sale de regizor exersat într-un cămin al experimentului precum teatrul „La MaMa”, aveau să se ciocnească de „*elefantul kafkian*”, de „*colosul birocratic*”<sup>3</sup>. Adică de prima scenă a țării, reprezenanta de onoare a celui mai greoi aparat într-ale administrației teatrale, din câte a cunoscut tradiția „naționalelor”.

Din aceste motive, stagiul lui Șerban la TNB, cu hotărâte tușe neo-caragialiene în materie de concept managerial, vroia din capul locului să fie *altceva*. Mai precis, să valorifice spațiile imensului edificiu teatral, să conțină *workshop*-uri de lucru interprofesional, o școală de actorie în inima teatrului și audiții pe modelul pedagogic brookian, un laborator de cercetări teatrale, ca și câteva proiecte de încurajare a tinerei dramaturgii, cum însuși Șerban mărturisește<sup>4</sup>. Ceea ce a și realizat, în mare parte, dându-ne de înțeles cât de inspirat a fost acel entuziasm al lui de *a începe*, acea energie a răspunsului cu care a onorat invitația lui Andrei Pleșu, ministru al Culturii în anii '90, de a prelua conducerea Naționalului. Prin simplul fapt că venea cu un set inedit de exerciții actoricești, regizorale, dramaturgice și administrative, bazate toate pe ideea de comuniune, dialog, concurență, pe șansele egale de lucru și afirmare în interiorul unei echipe, Șerban a fost catalizatorul energetic (cum îl numește Marian Popescu) al Naționalului. A fost cel care a înzestrat instituția de teatru cu calitatea de tabără de cercetare, de enclavă culturală. Iar aceasta a fost una din primele dovezi ale intrării artei în regim de libertate, când a face teatru nu înseamnă decât „*să lupți pentru a convinge că [acesta] e necesar*”<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Ed Menta, *Andrei Șerban. Lumea magică din spatele scenei*, București, Editura UNITEXT, 1999, p. 23, 43, 184.

<sup>2</sup> Marian Popescu, *Scenele teatrului românesc*, București, Editura UNITEXT, 2004, p. 300.

<sup>3</sup> Ed Menta, *op. cit.*, p. 177.

<sup>4</sup> Andrei Șerban, *O biografie*, București, Editura Polirom, 2006, p.285-304.

<sup>5</sup> *Idem*, p. 25.



Deocamdată, doar în ce privește strategiile lui directoriale, suntem nevoiți să confirmăm mitul, recunoscând în Andrei Șerban vâna unui salvator de instituție, hotărât să rămână în țară, să propună, să arate, să dreagă.

## II. După douăzeci de ani, spectacolul

Adică *O trilogie antică*, celebrul *remake* românesc al mult mai celebrului *Fragmente dintr-o trilogie greacă*, montat la Teatrul „La MaMa” din New York în 1974 și plimbat prin turnee până în 1979, ba chiar reluându-se în 1986, în același „La MaMa”, celebrând cei douăzeci și cinci de ani ai teatrului. La București, însă, reluarea acestui megahit nu mai avea nimic festiv: era gestul terapeutic al unui regizor care vedea în *Trilogia antică* un fel de purgație a României postrevoluționare. Iar primul din motivele pentru care Șerban a dorit să refacă această *Trilogie*, cu care uluise însăși avangarda anilor '70, a fost credința că doar un asemenea experiment va impune „*un anume sens al ideii de teatru care stătea de mult în adormire*”<sup>6</sup>.

Să punem la îndoială și această afirmație. Să presupunem că cele trei părți ale spectacolului<sup>7</sup> – *Medeea*, *Troienele*, *Electra* – n-au deșteptat conștiința civică și n-au schimbat concepția publică despre spectacolul de teatru. În acest caz de negare, am avea de parcurs două etape. Prima, de a identifica, în structura *Trilogiei*, modelul unic de teatru românesc, teoretizat de Miruna Runcan<sup>8</sup>, așa încât să ajungem la concluzia că spectacolul lui Șerban nu a adus nimic nou la nivelul gramaticii spectacologice, în spațiul teatral românesc. A doua, de a demonstra că regizorul ar fi construit un spectacol cu adresabilitate subordonată esteticului, un spectacol corespunzător statutului de artă a *reprezentării*, nu celui de artă a *comunicării*, conform distincției operate de Marian Popescu<sup>9</sup>.

### II. 1. Șerban în brațele lui Artuad

Să comparăm, punctual, cele câteva etaje ale modelului unic cu structura spectacolului *O trilogie antică*.

Unul din aceste paliere privește preexistența, în relație cu textul dramaturgic al spectacolului, a unei idei globale, interioare sau exterioare

<sup>6</sup> Marian Popescu, *Oglinda spartă*, București, Editura UNITEXT, p. 354.

<sup>7</sup> *O trilogie antică*, la Teatrul Național din București. **Regie:** Andrei Șerban. **Decor:** Dan Jitianu, Lucu Andreescu. **Costume:** Doina Levința. **Muzică:** Elizabeth Swados. *Medeea*, după Euripide și Seneca. **Cu:** Leopoldina Bălănuță/Maia Morgenstern/Olga Delia Mateescu, Ovidiu Iuliu Moldovan, Mircea Rusu, Alexandru Georgescu, Maria Filimon, Simona Bondoc, Tatiana Constantin, Beatrice Bleonț. *Troienele*, adaptare liberă după Euripide. **Cu:** Ileana Stana Ionescu, Ioana Bulcă, Raluca Penu, Tatiana Constantin, Silvia Năstase, Ecaterina Nazare, Liliiana Hodorogea. *Electra*, după Sofocle. **Cu:** Carmen Galin, Ana Ciontea, Claudiu Bleonț, Mircea Anca, Florina Cercel, Ilinca Tomoroveanu, Adela Mărculescu, Costel Constantin, Andrei Ființi.

<sup>8</sup> Miruna Runcan, *Modelul teatral românesc*, București, Editura UNITEXT, 2000, p. 98-129.

<sup>9</sup> Marian Popescu, *Scenele teatrului românesc*, București, Editura UNITEXT, 2004, p. 24.

textului<sup>10</sup>. Ar însemna că motivația regizorală pentru alegerea celor câteva texte antice, în vederea prelucrării lor, ar fi constat în dorința de valorizare a acelei idei globale, *recte* a universalității și actualității rețelei de mesaje conținute în tragedii, cu scopul de a stimula identificările admirative și cathartice ale publicului. Ar fi fost cazul, preponderent în istoria spectacolului românesc, de a fixa o comunicare strict intelectuală între emițător și destinatar, pe baza unei *controlate* atitudini de receptare gravă, vecină cu evlavia și respectul conversațional, determinând un soi de „catharsis la distanță”.

Analizând, însă, construcția de discurs și de mesaj a *Trilogiei antice*, vedem că „ideea globală” se dorea a fi transmisă pe cu totul alte căi decât stimulând identificarea admirativă a publicului. Cât despre catharsis, vom vedea că acesta n-a fost intenționat să se producă, în destinatar, prin procedeele curente ale teatrului românesc. Cum altfel, însă? Ce îi mai putea surprinde pe români, la acea dată, în materie de formule spectacologice?

...cam ceea ce-i surprinsese și pe avangardiștii americani, cu două decenii în urmă, după cum indică Ed Menta într-un studiu monografic<sup>11</sup> despre Andrei Șerban: *Fragmente dintr-o trilogie greacă*, în cei cinci ani de reprezentație neîntreruptă, a constituit una cele mai convingătoare ilustrări ale tezelor lui Antonin Artaud. Așa încât nu e de mirare dacă Șerban a dorit ca *Trilogia antică*, de la București, să păstreze savoarea ritualică a originalului. Ritualică, fiindcă spectacolul de la TNB era o construcție simbolică încărcată de ritm, sonor, tăceri ritmate, subordonate unei accelerări de practici arhaice, miza fiind șocarea receptării. Cum anume?

Toate cele trei părți ale spectacolului aveau ca suport lingvistic textele tragice, în variantele arhaice ale limbilor greacă și latină. Această investigație a lingvisticului ezoteric, cochetând cu antropologia, era, de fapt, o consecință târzie a avangardei postbelice, care-și pierduse încrederea în „puterea de a semnifica” a cuvântului scris. Dovadă că teatrul cruzimii, imaginat de Artaud, era o ripostă (în sensul cel mai... crud) contra realismului psihologic și a tehnicilor stanislavskiene de asumare a limbajului. Revenind la *Trilogie*, putem spune că aceasta nu se oprea aici; era mai mult decât un spectacol de limbi pe care nimeni, de nicăieri, nu mai avea cum să le înțeleagă. Scopul era cu totul altul. Întrebuițarea textelor antice nu mai urmărea receptarea intelectuală a sensului lor, ci crearea unui soi de hipnoză asupra spectatorului, seducându-l în cronotopul arhaic și exotic al tragediei<sup>12</sup>. La Șerban, limbajul era unica punte spre ceva, iar acel ceva era momentul kinestezic. Faptul era esențial, pentru

<sup>10</sup> Miruna Runcan, *op. cit.*, p. 102.

<sup>11</sup> Ed Menta, *op. cit.*, p. 42.

<sup>12</sup> Pentru a înțelege mai bine acest fenomen de receptare, trecem în revistă recentul film *Passion of the Christ* (r. Mel Gibson, 2004), turnat în limbile aramaică, latină și ebraică. Și mai evident în acest caz, din pricina realismului acțiunii, efectul exotic al unui limbaj incomprehensibil garantează – chiar dacă filmul e subtitrat – aceeași transportare a spectatorului în antichitate.

că miza covârșitoare a *Trilogiei* a fost de a construi discursul pe mișcarea corpurilor în scenă, elaborând, în ultimă instanță, o narațiune „carnală”, nicidecum una literară. Iar acest complot al cuvântului cu trupul venea în întâmpinarea tezelor lui Artaud despre limbajul corporal, despre metafizica sonorului scenic, despre capturarea spectatorului într-o buclă exotică, de intensitate nereproductibilă a unui vis.

## **II. 2. O vară ca-n filme... cu teatru**

*Trilogia* abunda de exemple în acest sens, fiind, în sine, un vis exotic. Dar, ca visul să prindă contur... performant, trupa de actori – din care douăzeci și cinci veniseră din alte teatre, alăturându-se trupei existente la Național – trebuia să parcurgă aproximativ același antrenament fizico-vocal, de mișcare și de repetiții, de care se bucuraseră și actorii Teatrului „La MaMa” din New York, cu douăzeci de ani în urmă. Altfel spus, toate proiectele de actorie și *workshop*-urile de tehnică actoricească, ce făceau din directoratul lui Șerban o *rara avis* pe plaja teatrului românesc, erau îndeosebi destinate pregătirii *Trilogiei antice*. Mai mult, două din actrițele care jucaseră în *Fragmente dintr-o trilogie greacă* – Valois Mickens și Priscilla Smith – au venit la București, pentru a-i acomoda pe actorii români cu specificul și secretele textelor vechi și ale tehnicilor de lucru brookiene (căci antrenamentul era compus, de Șerban, după modelul acelora pe care le parcursese în ucenicia lui Brook, în 1971).

Pentru a construi, în spectacol, acele jocuri sonore și corporale, actorul trebuia să respecte principii de lucru *noi*, contrare celor cu care era deprins încă din vechiul institut. Câteva din ele: să se concentreze cu precădere asupra calității sunetului, să-și asume și să-și celebreze, în totalitate, prezența corporală. Trupul trebuia să fie populat de sunet și să-l emită cu toată vigoarea. De altfel, erau suficiente momente, în spectacol, când actorul trebuia să emită sunete – chiar zgomote – similare celor din natură. Textele vechi, de asemenea, dețineau cerințe intrinseci care trebuiau stăpânite cu un soi de forță rudimentară a vocii. Iar forța se putea construi mai ales prin tehnicile rostirii pe inspirație (*threnos*-urile Andromacăi, ale Casandrei, ale Electrei, ale Medeei). Cât despre exercițiile fizice, fiind esențiale pentru scene precum deportarea troienelor, de pildă, actorul trebuia să-și lege jocul vocal de acela corporal, prin mânăuirea unor vergele.

Vorbim de o vară întreagă (iunie-august 1990), în care exercițiile și-au pierdut caracterul de normă, câștigându-l pe acela de cercetare. Scopul major era ca fiecare actor să construiască spectacolul printr-o participație intensă și armonică. Nu era însă doar un ideal; interviurile, cronicile, eseurile teatrale care au urmat *Trilogiei* mărturisesc toate despre un climat de lucru din cele mai sănătoase, în timpul stagiului lui Șerban la TNB. Pare-se că acesta a corespuns modelului de regizor-animator, de mentor în ultimă instanță, după

cum indică Marian Popescu când vorbește de tenacitatea regizorului, de încrederea acordată actorilor și de sistemul democratic al echipei de lucru.

Ne oprim aici și vedem că pregătirea actorilor, pe de o parte, și relația profesională regizor-actor, pe de alta, se încărcău, la Șerban, de cu totul alte semnificații decât cele cu care se obișnuise teatrul românesc. De aceea, două din principiile modelului unic, descris de Miruna Runcan, sunt contrazise de momentul *Trilogiei*. Pentru că, în primul rând, actorii lui Șerban nu cultivau jocul actoricesc intensiv, asimilat stanslavskian. Și pentru că, în al doilea rând, *Trilogia* pretindea o egalitate de participație între actori, pe când modelul indică tradiția structurii piramidale a echipei actoricești<sup>13</sup>. Era aici meritul esențial al lui Șerban de a investi încredere egală atât protagonistului cât și figurantului. Adică era un fel de premieră în istoria recentă a practicii teatrale românești, schimbându-se în bine acea situație deplânsă de criticul Marian Popescu: „*Tinerii creatori și interpreți [...] trebuie mereu să aștepte, ei trebuie, cei mai buni dintre ei, firește, să înfrunte inerțiile, conservatorismele retrograde, politicianismul cancerigen, filosofia lui asta e!, ei trebuie să se adapteze și, poate, mai puțin să se afirme*”<sup>14</sup>. Prin urmare, dintre obstacolele care au încurcat, oarecum, repetițiile la *Trilogia antică*, amintim nu doar invadarea oazei de creativitate de către mineri, în iunie – moment salvat de veterana actriță Priscilla Smith –, ci și ranchiuna disimulată și, de aceea, periculoasă a unor oameni de teatru din capitală.

### **II. 3. Artuat în brațele lui Șerban**

Să revenim la spectacol. Deși nu am probat valabilitatea decât a două din principiile modelului, în ce privește *Trilogia*, îndrăznim să spunem încă de pe acum că aproape fiecare segment de spectacol avea, în compoziția sa, ceva ce românii nu mai întâlneau. Fiindcă, nu-i așa, teatrul e întâlnire de energii. În *Troienele*, de pildă, „întâlnirea” grotowskiană se petrecea ori de câte ori actantul și spectatorul se abandonau unei relații de comuniune ceremonială. Iar ceremonialul, la Andrei Șerban, se construia din alternări de șoapte împinse (travaliul corului troienelor), urlate prelungi sau sacadate (uciderea pruncului Astyanax; moartea Andromacăi; aparițiile grotești ale lui Ahile), smuciri și izbiri de trupuri (celebrul „dans al funiei”, desfășurat de Casandra și soldatul aheu; descinderile triumfale ale thesalilor, teseizilor și arcadienilor, în frunte cu Ulise; deportarea troienelor de către aceștia), incantații (purificarea lui Astyanax cu apă lustrală) și lamentații (*threnos*-urile Casandrei, Hecubei și ale Andromacăi; monologul Elenei).

*Electra*, în ciuda spațializării mai simple – spațiu de joc central, mărginit pe opt laturi de gradene pentru public –, nu propunea un discurs scenic mai puțin marcat „ritualic”. Și aici, recursul la intonații și jelanii

<sup>13</sup> Miruna Runcan, *op. cit.*, p. 102, 103, 105.

<sup>14</sup> Marian Popescu, *op. cit.*, p. 25.

Însemna dezlănțuirea polifonică a acestora în scene la fel de speciale. Între ele, amintim ciocnirile verbale între Clitemnestra și Electra (printr-o dispunere în oglindă a personajelor, similară celei din *Medeea*); împletirea tânguilor Electrei cu icnetele de bucurie ale Clitemnestrei; lamentațiile Tutorelui lui Oreste; recunoașterea dintre Electra și Oreste, vrednică de misterele medievale.

Nici *Medeea* nu era lipsită de frenezia kinestezic-sonoră, care circumscria spectacolul într-o formă de evocare a ritualului. Chiar dacă spetacolul cunoștea o desfășurare spațială mult mai statică decât *Troienele* și *Electra*, nu lipsea acea furie a pasiunii pentru conflict, manifestată de dubla opoziție Medeea-Doică, Medeea-Iason. Ba era și mai puternic încasată, actoricește, pentru a păstra dinamica de joc, în pofida dispunerii izolate a personajelor. E vorba de șoaptele frenetice ale Doicii, care însoțeau publicul prin acel coridor-spațiu de instalare; de urletele și mârâitul Medeei, din prima parte a reprezentației; de conflictul verbal, la distanță, dintre Iason și Medeea, sub forma unui „*torent de urlete emoționale, pe măsură ce se trecea de la greacă la latină, de la vocalele ample ale lui Seneca la consoanele aliterative, sălbatice, necontrolate ale lui Euripide*”<sup>15</sup>. Acestor momente li se adăugau altele, încă și mai intens lucrate, precum intonarea blestemului de către Medeea, în fața lumânării; râsul scelerat al Medeei și șoaptele corului; amenințările icnite și cântul izbândeii.

Toate aceste momente erau menite să facă din *Trilogie* un recital de rostire a poeziei teatrale, întoarsă cu fața spre arhetipalul acțiunilor umane. Și, pesemne, i se întâmpla spectatorului ceea ce i se întâmpla și actantului, după cum mărturisea Priscilla Smith, actrița titulară a *Trilogiei*: „*Mă simțeam ca adăpată la origină*”<sup>16</sup>. S-ar înțelege, de aici, că nu mai era nevoie de nimic ca spectatorul să fie sedus. Corect, doar că în *Trilogie* nu era vorba de seducție. Sau nu numai de seducție. Acel gust al ceremonialului sacru, la care spectatorul ajungea lăsându-se fascinat de lumea de sunete și mișcări ale întregului spectacol, era dublat de un cu totul alt fel de „întâlnire”. Era dublat de atingere – de contactul fizic între actor și spectator.

Odată depășite granițele afectiv-intelective ale receptării și odată implicat propriu-zis în „poezia teatrală” a tragediei, spectatorul devenea activ. Iar miza tuturor acelor scene, enumerate anterior, devenea miza acestor contacte directe. Mai exact, tot ceea ce era „poezie mitică”, „energie viscerală” cât încă era spațiu liminar, se amplifică, în absența acestuia. Cu fiecare atingere, sporea intimitatea arhaicului și tot ce începea nu se sfârșea decât prin întâlnirea laolaltă în același simț tactil, olfactiv, vizual și auditiv, împlinindu-se unul din „visele” lui Artuad: „*Vom avea [...] iluzia reală a spectacolului,*

<sup>15</sup> Ed Menta, *op. cit.*, p. 31.

<sup>16</sup> *Idem*, p. 39.

*dominarea prin acțiune a spectatorului*<sup>17</sup>. Spectacolul tindea să fie ubicuu. Însă nu e acum momentul să detaliem semnificația socială, de adâncime, a unor astfel de scene.

Totuși, cazul cel mai relevant îl reprezintă *Troienele*, în care publicul era ba împrejmuit de corul aheilor, ba amestecat cu acesta, într-o permanentă stare de așteptare a unui impact fizic. Starea de spectacol fiind, așadar, una de ușoară adrenalină, transferul de energie era nemediat. Șerban însuși indica: „*E o relație delicată, ca între amanți. Reușita dialogului depinde de ritmul comun al celor doi parteneri: public și actori*”<sup>18</sup>. Chiar și în cazul contactelor posibil violente, nu se urmărea decât sugestia (în scena intrării carului Elenei, sugestia brutalizării publicului) întru sporirea intimității. Andrei Șerban chiar sublinia că experiența tuturor actorilor din spectacol a fost un factor decisiv pentru ca toate contactele fizice cu publicul să fie prudente și controlate<sup>19</sup>. *Medeea* conserva o tensiune similară, prin însoțirea publicului, de către cor, de-a lungul coridorului de instalare și prin plasarea acestui cor în rândurile spectatorilor, în sala de spectacol.

Toate aceste momente de întrepătrundere „*living-like*” a spectacolului cu spectatorul – urmărind să provoace nu empatia, ci senzații tari ca spaima, uluirea, furia, („mila, frica”?) – aveau, de fapt, ca finalitate, contopirea identitară la un grad nu foarte depărtat de transă. Adică stimularea raportării asociative a spectatorului la personaj și situațiile sale.

Cu alte cuvinte, *Trilogia* lui Șerban nu stimula nici pe departe identificarea admirativă și „catharsis-ul la distanță”, de care pomeneam la început și care ar fi putut confirma o altă coincidență a modelului unic cu structura *Trilogiei*. Foarte important este că acea implicare fizică a spectatorului în complexul diegetic și mimetic al *Trilogiei* contrazice încă unul din principiile modelului. Ne referim la reflexul spectacolului de teatru românesc de a stimula implicarea strict intelectual-afectivă a spectatorului, pe baza unui contract pulsionar scenă/sală, sală/scenă, în prezența unui spațiu liminar considerabil<sup>20</sup>.

Mergem mai departe. Un alt palier al modelului îl reprezintă tendința regiei de a corela, în construcția discursului, cel puțin trei momente spectaculare: metafora de deschidere, cea de culminație și cea de final.<sup>21</sup> Structura silogistică, altfel spus, întâlnită în majoritatea spectacolelor de teatru românesc. Structura *Trilogiei* prezenta, însă, o cu totul altă gramatică: în loc să fi conținut o ascensiune tensională, în funcție de evoluția colectivă a acțiunilor și personajelor, discursul scenic era o succesiune de culminații. Fiecare scenă

<sup>17</sup> Antonin Artaud, *Teatrul și dublul său*, Cluj-Napoca, Editura Echinoc, 1997, p. 77.

<sup>18</sup> Ed Menta, *op. cit.*, p. 186.

<sup>19</sup> Andrei Șerban, *idem*, p. 190.

<sup>20</sup> Miruna Runcan, *op. cit.*, p. 103.

<sup>21</sup> *Idem*, p. 2.

era construită așa încât să se consume ireductibil, independent de energia celorlalte. În termeni caragialieni, *Trilogia* trăda cazul „mărgelilor pe ață”, construcție epică în care fiecare episod părea să aibă cronotopul său, tocmai din pricina independenței creșterii de tensiune. Sau, în termeni filmici, era cazul tehnic de câmp-contracâmp. Din acest motiv, fiecare din cele trei părți ale trilogiei devenea un zig-zag tensional, în sensul în care nu era vreo scenă care să nu fie urmată, imediat apoi, de contrapunct. Receptarea era, în consecință, tot mai alertă și mai disponibilă pentru o nouă „rundă”.

Rundă era, practic, fiecă scenă aflată în desfășurare. Monologul lui Casandrei, din *Troienele* – împins la granița delirului, umplut de sunet și gestică plene, îi urma „dansul funiei”, cu puseuri de lirism, pentru ca apoi registrul să salte în optimism, odată cu încoronarea pruncului Astyanax de către mama sa, Andromaca. La rândul ei, această scenă aluneca din triumfal în macabru, prin uciderea simbolică a copilului. În *Medeea*, lugubru și paroxismul scenei de ucidere a copiilor erau contrazise de un hieratism din cel mai sinistru, odată cu scena când Medeea își cânta domol izbânda, stând cu capul în jos deasupra lui Iason. *Electra* era un adevărat recital organistic, având în vedere farmecul spontan cu care se schimbau „registrele”. Cum registratorul era însuși Șerban, trecut prin experiența inițiatoare de la *Orghastul* lui Brook din 1971, spectacolul *Electra* era, ca și celelalte două, plin de salturi tensionale. Sfârșim aici lista schematică a exemplurilor, în ideea că *Trilogia* a depășit încă una din caracteristicile modelului unic, prin aceea că propunea, în acei ani, o nouă construcție de discurs.

#### **II. 4. Trilogie. Adică de trei ori teatru reteatralizat**

Până acum, unicul palier al modelului, care s-ar putea regăsi cu ușurință în structura *Trilogiei*, este cel referitor la „preponderența, din rațiuni ritmice, a imaginii metaforă, cu valoare de predicat și/sau de eveniment față de materialul vorbit”<sup>22</sup>. Demonstrația noastră devine acum facilă, având în vedere belșugul de metafore scenice din cele trei părți ale spectacolului (sugerarea morții lui Astyanax, înjunghierea Andromacăi în pânțele; corabia troienelor, semnată de pozițiile trupurilor etc.). Dar cum nu ne-am propus să întocmim liste de exemple – ca și când i s-ar putea povesti cuiva fiorul, uimirea, bucuria și șocul din timpul spectacolului –, ar fi mai bine să remarcăm că lui Șerban îi aparține una din scânteile noii mișcări teatrale din România postdecembristă. Ne referim la a doua mișcare de reteatralizare a teatrului românesc – prima începând în deceniul 1950-1960 – începută de însăși *Trilogia antică*.

Din moment ce *teatralizare* înseamnă, în esență, tendința regiei de teatru de a muta centrul de greutate de pe discursul vorbit pe discursul vizual, astfel ca ceea ce ține de teatru să fie folosit cu un puternic aplomb al

<sup>22</sup> *Idem*, p. 102.

specificității teatrale; din moment ce teatralizarea e modalitatea prin care teatrul cu intenționalitate și cu șansă de a fi recunoscut drept artistic se delimitează de cel comercial; din moment ce teatralizarea e un proces de ajustare și alternare liberă a registrelor de expresie, cultivând neverosimilul; în sfârșit, din moment ce teatralizarea e marcarea convenției teatrale prin mijloace tot mai elaborate<sup>23</sup> – atunci putem afirma, pe baza analizei de la început și până acum, că reateatralizarea era, în teatrul românesc, datorită lui Șerban, o repunere în joc a tuturor acestor dimensiuni.

Mai departe, teatralitatea *Trilogiei* consta în evocarea ritualului arhaic prin recuperarea convențiilor de spectacol primitiv. Aici intra „în joc” miza contactului fizic actor-spectator și receptarea cathartică, prin stârnirea aceluși vârtej de senzații, verificându-se definiția dată de Camil Petrescu. Acesta sublinia că sensul teatralizării ar fi nu o accentuare a componentei plastic-metatorice a spectacolului, ci revelarea unui contact uman nemijlocit și activ<sup>24</sup>.

O altă manifestare a teatralității consta în esențialitatea mimetică. Nici unul din momentele *Trilogiei* nu avea nevoie, pentru a fi înțeles, ca limbile rostite pe scenă să fie comprehensibile. Scenele erau reduse la esențialul narativ, de unde și universalitatea mesajelor transmise prin spectacolul său, respectând, de fapt, modelul internaționalismului brookian<sup>25</sup>. Astfel că, în cazul *Trilogiei*, nu putem vorbi de context scenic, adică de complex de acțiuni scenice cu funcție de acumulare atmosferică. Atât de limpede, atât de economică, structura spectacolului scotea la iveală acel adevăr simplu rostit de Mihail Sebastian, când spunea că problema teatrului se reduce la simplificarea mijloacelor, la arta naivă a măștii<sup>26</sup>.

În concluzie, vedem că cei trei pași care trebuie făcuți de regizor, ca spectacolul să fie teatru reateatralizat, au fost făcuți și de către Șerban, și anume: distribuirea fascicolului de semnificații degajat de textul dramaturgic; intensificarea unor relații și situații, după ce au fost corect interpretate; autenticitatea viziunii regizorale<sup>27</sup>. Cu alte cuvinte, *Trilogia antică* a fost un spectacol modern, desțelenitor, numai bun să încălzească chefurile regiei românești pentru experiment.

## **II. 5. Reprezentare vs Comunicare**

Dacă până acum am arătat că *Trilogia* a adus o modificare la nivelul gramaticii spectaculare, în raport cu modelul unic, nu ne mai rămâne decât

<sup>23</sup> Miruna Runcan, *Teatralizarea și reateatralizarea în România*, Cluj-Napoca, Editura Eikon, „Biblioteca Teatrul Imposibil”, 2003, p. 65, 74, 201.

<sup>24</sup> *Idem*, p. 177-178.

<sup>25</sup> George Banu, *Peter Brook. Spre teatrul formelor simple*, București, Editura UNITEXT/Polirom, 2005, p. 31-34.

<sup>26</sup> Miruna Runcan, *Teatralizarea și reateatralizarea în România*, Cluj-Napoca, Editura Eikon, „Biblioteca Teatrul Imposibil”, 2003, p. 182.

<sup>27</sup> Miruna Runcan, *Modelul teatral românesc*, București, Editura UNITEXT, 2000, p. 81.



să vedem în care din cele două categorii de teatru se încadrează spectacolul, conform dihotomiei lui Marian Popescu. Adică ce a fost *Trilogia*, teatru de reprezentare sau teatru de comunicare?

Teatru de reprezentare, adică teatru captiv funcției metalingvistice, ca discurs despre discurs, fără puțință de a spune altceva decât despre sine. Iar a vorbi despre sine, în prezența unei mulțimi, e egal cu a vorbi despre mulți în absența unui ascultător. Teatru de interogație personală, totuși căutat de spectator din nădejdea lui încă neînvinșă că interogația îl va privi și pe el, ca simplu ocupant de fotoliu. E și motivul pentru care unii critici văd în autoreferențialitate – ca miză centrală – o maladie înceată și o sperietoare de spectatori, carnalescă și schizoidă în manifestare<sup>28</sup>, ca și o parte majoră a modelului unic. Așa că...

...dacă *Trilogia* ar fi avut un statut de artă a reprezentării, spectacolul nu s-ar fi bucurat decât de un uriaș dar inert succes de critică. Dar, cât timp a fost și un uriaș succes de public, problema adresabilității se complică. Dacă a fost autoreferențial, cum se explică atunci că accentul s-a pus pe exemplaritate umană, și nu pe cazul uman izolat? Unde a fost discursul despre sine, ca spectacol, dacă spectacolul a conservat cu putere funcția ostensivă? Când a fost *Trilogia* un discurs încuiat în sine, de vreme ce nu a discreditat canalul tradițional de transmitere a mesajului, cel lingvistic, chiar dacă s-a intenționat prin acesta stârnirea unor senzații și nu înțelegerea lui rațională? A fost atins spectacolul lui Șerban de metalingvism, cât timp scena n-a fost locul deconstrucției narative, ci al limpezimii unei narațiuni universale? A păcătuțit cumva *Trilogia*, dacă nu s-a bazat în exces pe parabolă și deloc pe conceptualizare? S-a întâmplat cumva ca spectacolul lui Șerban să discrediteze convenția teatrală și să arate un pervers fapt de viață, când tot farmecul era dat de vârtejul convențiilor<sup>29</sup>? Ce a fost atunci *Trilogia*, dacă nu teatru de reprezentare? Teatru de comunicare? Dacă da, ce să comunice?

Prin scene ca intrarea violentă a carului Elenei, printre spectatori, descinderea aheilor, deportarea și torturarea troienelor, uciderea lui Egist, a Clitemnestrei și a copiilor Medeei, se comunica *spaima de oameni*. Atmosfera de insurecție fiind instalată cu putere, *Trilogia* devenea contemporană cu Bucureștiul, ca o parabolă a terorii și dezordinii din Piața Universității. Chiar dacă nu vroia să politizeze tragedia, Șerban a reușit totuși să culeagă spuma energiei sociale și s-o verse în spectacol: teama, mila și adrenalina, dovadă că avea dreptate Camus în legătură cu nașterea tragediei din inima conflagrațiilor sociale. Șerban realiza, în sfârșit, un act regizoral de lectură actualizantă a textelor antice, deopotrivă cu o lectură tematică.

---

<sup>28</sup> *Idem*, p. 76.

<sup>29</sup> *Idem*, p. 77-78.

*Trilogia* comunica și *nevoia de oameni*. Brusc, publicul românesc s-a văzut smuls din obișnuința dialogului său tacit, aluziv cu scena, de dinaintea de Revoluție, pentru a fi supus unei comunicări univoce și directe. Aceasta a aprins un alt fel de nevoie de comuniune, de sprijin. Fenomenul se întâmplase și în Brazilia, Grecia sau Liban, cu *Fragmente dintr-o trilogie greacă*.

*Trilogia* comunica, deci, „gradul zero al spectacologiei românești de după '89, vorbind despre suferința colectivă, despre drumul spiritului de la întuneric spre lumină, într-un admirabil act de exorcism”<sup>30</sup>.

*Trilogia* comunica și... nevoia de respiro. Motiv pentru care a fost imediat urmată de relaxanta *Audfție*...

### III. După patru ani, demisia

Iată că, încet-încet, vedem cum *Trilogia antică* a fost acel vis nereproductibil de care vorbeam. Cel puțin pentru obișnuințele de serviciu ale oamenilor de teatru români, spectacolul a căzut ca un duș încins pe piele degerată. Vedem, în acest fel, cum mitul renașterii „teatrului național” – prin prezența unei viziuni noi, semnate de un regizor nou și de o trupă înnoită – se confirmă de la sine. Nu împrăștiare, nu reciclare, ci începere de la zero.

Dar tocmai pentru că România (încă) este spațiul în care alternativa se naște împotriva firii, cum remarca Miruna Runcan, Andrei Șerban a cedat gabariturii de aluzii insidioase, mechinăriilor de debara și, pur și simplu, trândăviei unora dintre colegi. Nu l-au îndepărtat nici monovalența tipologică a modelului, nici rostirea pe expirație a actorului, nici vedetismul, ci neîncrederea generală în principiul concurenței. Cum însuși mărturisește, acel provincialism de duzină al colegilor i-a mai îndulcit regretul demisiei, luând calea Athosului și abandonându-se căutării spirituale, de astă dată. Nici nu se putea altfel, după atâtea turbulențe „naționale”...

Mihai Măniuțiu declara, cândva, că venirea lui Șerban l-a întors la uneltele sale<sup>31</sup>. Ce s-a întâmplat, oare, cu uneltele la plecarea sa? Sigur, au fost create alte mari spectacole, ca *Richard al III-lea* sau *Omor în catedrală*, unice în felul lor, inimitabile. Dar persistă cu durere această senzație că plecarea lui Șerban i-a lăsat pe români să se bată cu frișcă amară și să se joace, copilărește, de-a profesioniștii și împăcații.

Rareș Florian Tileagă is a young but talented theatre critic, with constant contributions to ManInFest theatre magazine, the Tribuna review and other Romanian cultural periodicals. Now, he is finishing his MA dissertation in Theatre Studies at the “Babes-Bolyai” University of Cluj.

<sup>30</sup> Liviu Malița (coord.), *Teatrul românesc în și după comunism*, Cluj-Napoca, Editura Efes, 2006, p. 354.

<sup>31</sup> Miruna Runcan și C.C. Buricea-Mlinarcic, *Cinci divane ad-hoc*, București, Ed. UNITEXT, 1994, p. 28.

**BIBLIOGRAFIE**

1. Artuad, Antonin, *Teatrul și dublul său*, Cluj-Napoca, Editura Echinox, 1997
2. Banu, George, *Peter Brook. Spre teatrul formelor simple*, București, Editura UNITEXT/Polirom, 2005
3. Borie, Monique, *Antonin Artuad. Teatrul și întoarcerea la origini*, București, Editura UNITEXT/Polirom, 2004
4. Malița, Liviu (coord.), *Teatrul românesc în și după comunism*, Cluj-Napoca, Editura Efes, 2006
5. Menta, Ed, *Andrei Șerban. Lumea magică din spatele scenei*, București, Editura UNITEXT, 1999
6. Popescu, Marian, *Oglinda spartă*, București, Editura UNITEXT, 1997
7. Popescu, Marian, *Scenele teatrului românesc*, București, Editura UNITEXT, 2004
8. Runcan, Miruna; Buricea-Mlinarcic, C.C., *Cinci divane ad-hoc*, București, Editura UNITEXT, 1994
9. Runcan, Miruna, *Modelul teatral românesc*, București, Editura UNITEXT, 2000
10. Runcan, Miruna, *Teatralizarea și reteatralizarea în România (1920-1960)*, Cluj-Napoca, Editura Eikon, „Biblioteca Teatrul Imposibil”, 2003
11. Șerban, Andrei, *O biografie*, București, Editura Polirom, 2006

## LE DETOUR PAR L'AILLEURS CULTUREL DU TEXTE INDIEN LE MAHABHARATA DE PETER BROOK <sup>1</sup>

OZANA BUDĂU

Motto:

Le théâtre est un art dont les grands archétypes existentiels doivent être mis en discussion. Je crois dans un théâtre qui est capable de perturber l'équilibre quotidien destiné à renvoyer l'être humain dans un équilibre de rapports avec TOUT: la vie et la mort, la tradition et l'universel.

(Aureliu Manea, Les énergies du spectacle)

**ABSTRACT.** This paper deals with the concept of voyage, both physical and imaginary, made towards the culture of the Other, considered as a possible solution to the on-going crisis (laconically described as a lack of communication between the public and the performers) in the contemporary Western theatre.

The subject at work here is the 1989 nine hours theatre staging of the Indian epic Mahabharata, by Peter Brook, who has decided to rediscover, through this text, the lost knowledge of unity (the wholeness of man and his organic relations with the divinity, with the universe, with the world of the unseen, with his body) and the lost power of language and signs, capable of inflicting physical and metaphysical changes into the objective reality.

These topics are further elaborated: the voyage in India, the power of language and signs, the presence of the invisible, the text of the Other as a question of redefining identity, the preparations and the birth of the theatre production.

The conclusion of the paper outlines the idea that the voyage towards the Other becomes the voyage towards the Self, but a Self which, at the end of the artistic experience, finds itself changed, enriched, opened and ready to outrun its own cultural barriers, to live in an universal dimension.

### Une introduction subjective

J'ai choisi de commencer ces pages avec les mots d'un de plus grandes metteurs en scène roumains (le visionnaire Aureliu Manea<sup>2</sup>, un autre véritable, mais inconnu – sur le plan international - *enfant d'Artaud*) parce que c'est à sa théorie sur le théâtre comme voyage spirituel et radicale vers l'universel, que j'ai réfléchi pendant la réalisation de cet article. *On peut comparer le travail sur un texte et sur un spectacle à l'action de parcourir un labyrinthe. A la fin de chaque voyage, on trouve toujours une vérité. C'est pour ça que, dans chaque spectacle, dit Manea, on doit refaire, reconstituer un voyage. Nous sommes tous des voyageurs au milieu des signes, accomplissant une marche rituelle vers la Révélation, la Lumière, la Vérité finales.*<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Adaptation et mise en scène réalisées par Peter Brook en 1989 à Paris.

<sup>2</sup> Metteur en scène roumain, de la génération d'Andrei Serban

<sup>3</sup> Florica Ichim, *El, vizionarul*, Revista, Teatul Azi, Bucuresti, 2000, pg. 34.

La notion de «voyage» (du point de vue physique ou imaginaire) dans une autre culture pour découvrir quelque chose qui a été perdu, pour trouver une réponse à la crise du théâtre occidental contemporain et un des leitmotifs de la plupart des artistes réunis sous le concept de «l'anthropologie théâtrale». Le voyage, assumé comme expérience essentielle, permet d'atteindre une vision unique sur le monde, assure au voyageur la capacité de se distancer de sa propre culture (surtout de ses stéréotypes culturels), lui donne la possibilité de s'écarter de tout qui est spécifique et, ainsi, réduit, contraint, limitatif, superficiel et de se confronter avec le grand inconnu de l'AUTRE.

Autrement dit, voyager en dehors de ton univers culturel devient un moyen de mettre en péril tous les repères autour desquels on construit nos identités. Voyager est une question d'identité. Le moyen de redéfinir cette identité après avoir rencontré le monde de l'Autre, après avoir comparé les vérités de ce monde avec les nôtres, après avoir sondé dans nos esprits pour des réponses posées au long du voyage. Voyager vers l'Autre devient le voyage vers le Soi. Mais un Soi changé, enrichi, ouvert et prêt à se situer, pour toujours, proche et lointain de sa propre culture, prêt à dépasser les frontières culturelles, prêt à rester entre plusieurs mondes, habitant hors de l'espace et du temps, dans une dimension universelle.



### **La mise en distance ou le voyage en Inde**

Peter Brook se définit, aussi, comme un voyageur. Du ce point de vue, ses détours par l'ailleurs culturel ont été réalisés, premièrement, en

voyageant géographiquement dans les cultures de l'Autre. Si l'Afrique a représenté le «super grand exercice» (destiné à tester, multiplier, et élargir les conditions du travail du groupe), effectuer dans un contexte de retour aux origines du théâtre, essayant de créer des nouvelles formes de communication avec des gens sans références culturelles théâtrales et avec qui le groupe ne partage rien, à mon avis, les voyages en Inde ont eu comme enjeux la découverte et l'imprégnation avec un esprit, une atmosphère dont le groupe peut se servir pour la mise en scène de la version dramatisée de l'épopée ancienne du Mahabharata<sup>4</sup>.

Peter Brook a entendu raconter le Mahabharata, premièrement, par l'indianiste Philippe Lavastine. A partir de ce moment là, secondé par le dramaturge Jean Claude Carrière, le metteur en scène a commencé à réfléchir et a préparé les ingrédients nécessaires pour la mise en scène de cette œuvre. C'est mon avis, que, à la fin de ces onze ans de préparation, ce que Brook, Carrière et les acteurs ont réussi à aboutir et à apporter à travers la culture de l'Autre, est plus que «la saveur» ou l'âme d'Inde. On peut dire que, à la fin de ce voyage tant physique, qu'imaginaire, sur le texte de l'épopée, ils ont abouti à révéler la vérité de l'âme universelle.

#### **Le détour par l'ailleurs culturel du texte**

Quelle est la magie de Mahabharata (La grande histoire de l'homme)? Pourquoi choisir ce texte, et pas Beowulf ou l'Illiade? Pourquoi se tourner vers la littérature d'une autre culture et une d'une autre tradition? Pourquoi regarder vers l'ailleurs?

On est d'accord avec le retour aux origines du théâtre par appel aux textes qui sont des quintessences des mythes (du point de vue anthropologique, l'origine du théâtre et la forme active du mythe: les rites), mais, pourquoi choisir que le théâtre occidental retrouve son chemin vers ses racines mythiques, à partir d'une épopée indienne? Qu'est-ce que Brook trouve de si attirant dans le Mahabharata?

La réponse réside peut-être dans les raisons selon lesquelles le Mahabharata a gardé une force ancienne que les autres ont perdue, étant encore présente dans la vie de l'Inde contemporaine. Et ces raisons sont, à mon avis, tant intrinsèques, qu'extrinsèques au texte. Alors, premièrement, le Mahabharata est le mythe<sup>5</sup> de la création d'une race, une forme de cosmogonie. Il révèle la sacralité absolue parce qu'il relève la sacralité du travail des dieux. Autrement dit, le mythe montre l'irruption du sacré dans le monde. La race est née grâce à cette irruption. Il y a une intensité

---

<sup>4</sup> Epopée indienne, écrite entre 300 BC et 300 AC, une de plus longues œuvres du monde.

<sup>5</sup> Le mythe est un modèle exemplaire. Le mythe raconte une histoire sacrée, un événement primordial qui a eu lieu au commencement du temps. (M.Eliade)

émouvante et un noyau d'énergie plus riche en cette épopée grâce auxquelles ses histoires, ses exemples, ses personnages sont toujours présentes dans la vie de l'Inde contemporaine, parce que la relation entre le texte ancien et les indiens est toujours nourri.



Le sacré devient, ainsi, une coordonnée permanente de l'existence quotidienne. On peut regarder le sacré et le profane<sup>6</sup> comme deux manières d'être dans le monde, comme deux situations existentielles assumées par l'homme au long de l'histoire. La perte du sacré est propre à l'homme de la société moderne (qui vit dans un temps historique), qui, dans ces

conditions, trouve de plus en plus difficile se reconnecter aux dimensions existentielles de l'homme de l'Orient. Par rapport à celui-ci, l'homme occidental expérimente la nostalgie des origines et désire se retrouver dans la présence active de dieux, en récupérant le temps et l'espace mythique par les rites. *Nous avons perdu tout sens du rite et de la cérémonie*, dit Peter Brook dans *L'espace vide*. Alors, par rapport au Mahabharata, dans l'Illiade et le Beowulf il y reste seulement des mots qui ont perdu leur pouvoir de révéler la vérité, la totalité de l'être humain.

Deuxièmement, l'épopée n'est pas seulement un lieu du plaisir, de la jouissance esthétique<sup>7</sup>, mais elle a comme but final: *inscrire le Dharma* (le moteur essentiel, avec qui on peut être en harmonie ou pas) *dans les coeurs des hommes*, donc elle est une construction qui met ensemble le plaisir avec l'instruction. *Est une histoire pure et totale, qui efface toutes les fautes et qui donne une longue vie.*<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Mircea Eliade, *Sacral și profanul*, București, Humanitas, 1995, pg.45.

<sup>7</sup> Le théâtre, du point de vue indien, est le lieu par excellence du plaisir esthétique, l'instrument privilégié de la jouissance esthétique, il a surgi texte et jeu, avec le chant, la musique et la danse, une célébration des sentiments, il joue de toutes les modalités de l'association ou de la dissociation de la parole et du geste.

<sup>8</sup> Vyassa, dans la version traduite et adaptée par Jean Claude Carrière.

Après avoir lu ou écoute raconter le Mahabharata, on se retrouve changé. Tout est place sous le signe du mythe: l'amour, la guerre, la vie et la mort. Mais, un mythe qui peut encore enseigner, transformer, révéler: (...) *comment tes ancêtres sont nés, comment ils sont grandis, comment se déroula une très vaste guerre (...) si tu l'écoutes attentivement, al fin tu seras un autre.*<sup>9</sup> Cet aspect devient possible, parce qu'il ne s'agit pas de simples mots, mais de structures linguistiques qui ont le pouvoir d'agir sur la personne qui les lit ou les écoute. Et c'est la relation entre le sacré et les hommes qui rend ce phénomène valide. Du ce point de vue, on peut identifier l'Inde au Mahabharata.

C'est aussi la nostalgie des origines perdues (causée par la privation des repères, le manque des mythes fondateurs des civilisations qui sont encore vives, qui peuvent encore travailler en nous) qui dirige Peter Brook vers un texte, organiquement lié au cosmos. Le détour par l'ailleurs culturel du texte est fertile pour le travail théâtral le moment ou le texte (une *forma mentis* de la culture dont il surgit), qui n'a d'autre réalité que son instabilité, est capable de faire surgir d'innombrables constructions mentales, et exprime une vision du monde. Riche et nourri par la tradition, le texte devient un *modèle fondamentale de la transmission* d'un *corpus du savoir* sur l'évolution spirituel de l'homme, sur sa position dans le monde et a travers les autres mondes, sur sa relation avec l'univers, la réalité ou les réalités, la vie et la mort.

Si ce corpus de savoir derrière le texte, est stable et éternel, malgré les plusieurs formes (orales, écrites, artistiques) qu'il assume au long de la transmission et les distorsions causées par l'histoire et le passage du temps, la forme dans laquelle il se manifeste, a un moment donné, arrive a exprimer non seulement ce qui est essentiel dans les êtres humains d'une culture spécifique, mais ce qui est essentiel dans l'humanité entière. Plus que cela, la vérité de cette forme se trouve, vive et éternelle, en chaque homme.

Je crois que celles-ci sont les traits nécessaires pour un texte, objet d'un processus du détour. Ainsi, il assure un médium fertile et complexe pour la confrontation avec l'inconnu culturel derrière lui, la comparaison entre cultures (par le refus d'être enfermé dans une seule identité et le choix d'avoir un regard d'hors, en se situant entre plusieurs mondes) et l'appropriation de l'Altérité, la découverte de l'Autre qui conditionne la découverte de Soi.

Le détour par l'Autre, en ce cas, la version dramatisée de l'épopée Mahabharata, pour retrouver ce qui est personnel, devient possible parce que ce texte ancien représente, en effet, une façon de penser l'homme et le monde, qui rend visible le caractère universel du mythe. Le Mahabharata ne se limite pas à l'hindouisme, il y a quelque chose d'universel.

---

<sup>9</sup> Idem.



On peut traiter le voyage en Inde comme une expérience concrète, dans un espace physique, réel, qui rend au groupe la possibilité de s'imprégner de l'odeur, de la saveur des places, d'interagir avec le peuple indien, d'essayer la nourriture, de parler avec des sages, de regarder des spectacles.

On peut le traiter – et, ce rapprochement, à mon avis, est plus intéressant – aussi comme un voyage dans le temps, sur les territoires d'une culture de la pensée magique. Autrement dit, au milieu d'un monde qui est caractérisé par une autre manière de représenter la réalité et d'organiser l'expérience. Du ce

point de vue, le Mahabharata et une mise en forme de cette culture magique, car on trouve dans le texte *le savoir perdu de l'unité*, les notions de non dualisme et non séparation (le visible et l'invisible, le corps et le non corps, le verbal et le non verbal, l'homme et le monde, le microcosme et le



macrocosme), une *représentation de la force* qui existe partout et qui peut être manipulée par les initiés, la non séparation de la pratique et de la représentation (penser, c'est agir), *l'efficacité symbolique* et la force des signes (les objets, les gestes, les mots) qui peuvent produire des transformations sur la réalité objective.

En effectuant le détour par l'ailleurs de ce texte ancien, Peter Brook, se dirige vers la réalité de ces notions de la science perdue, se les approprient, et, au même temps, s'approprient une autre vision du monde, qui, à la fin de la mise en scène du Mahabharata, se métamorphose, dans l'espace de la représentation théâtrale, devant un public occidental, sur un territoire occidental, dans une vision du monde commune et universelle.

### **La préparation du spectacle**

Premièrement, il s'agit d'un emprunt thématique, pas formel. Brook ne fait pas du théâtre indien. Le voyage même en Inde a commencé à partir de ces idées: expérimenter tout avec un regard naïf, ignorant, pas

imiter, mais suggérer. *Evoquer la saveur d'Inde sans prétendre être que ne nous sommes pas*, dit Brook dans *Points de suspension*.

Deuxièmement, il ne s'agit pas de l'exploration d'une façon directe de la langue, mais de la pensée mythique. Bien sur, Brook et son groupe envisagent comment inscrire la langue et le corps dans la pensée mythique. En plus, le metteur en scène garde dans sa forme dramatisée de l'épopée ancienne quelques mots d'origine indienne: *Dharma*, les noms des personnages, pour exprimer le fait que la langue occidentale ne peut pas couvrir tout.

Troisièmement, on ne doit pas oublier que les moyens par lesquels le public est confronté à ce mythe appartient à une réalité secondaire, indirecte, subjective. Il ne s'agit pas d'une confrontation directe avec l'Inde, mais avec une *construction mentale*, imaginaire de l'Inde, avec une transposition de ce mythe dont les outils sont la mise en scène et les acteurs.

Pourtant, la transposition n'est pas un processus simple. Pour apporter le primordial dans le présent, les créateurs doivent se situer entre deux mondes. Le groupe a déjà vécu l'expérience de l'Afrique et des autres spectacles. Les acteurs ont déjà une culture du groupe, leurs outils. De toute façon, l'expérience sollicite aussi un travail spécial de la part de l'acteur, un travail qui précède ce spectacle: le voyage en Inde, car il faut voir et entendre le mélange et la vitalité de cette culture, mais d'une façon enfantine, ouverte. Ce travail met à l'épreuve la subjectivité du comédien qui est confronté avec une tradition vive, avec une réalité multiple, qui préserve la grande mémoire de la grande identité universelle.

Alors, ils font un travail du corps (les techniques orientales) et de la voix, de l'entraînement pour tirer à l'arc, des arts martiaux, des exercices sur le rythme et respiration. Des exercices vocaux combinés avec des exercices physiques, empruntés à des techniques orientales, pour trouver les relations les plus authentiques. Trouver et maîtriser un langage de l'action est nécessaire et impératif pour faire vivre le mythe devant un public occidental.

*Etre prêt, être ouvert, être entraîné*. Voilà la formule magique employée par Peter Brook pour trouver les racines mythiques du théâtre, pour trouver la force et l'énergie de la représentation artistique de l'homme devant «la grande fragmentation».

Brook veut exprimer plus que l'idée de l'Inde. Il arrive à exprimer l'idée de l'universel. Pour cette raison là, il utilise des instruments internationales, une distribution internationale (Maurice Benichou, Ryszard Cieslak, Mamadou Dioume, Sotigui Kouyate, Vittorio Mezzogiorno, Bruce Myers, Yoshi Oida, Malika Sarabhai, etc.) qui apporte quelque chose qui lui est propre, qui aide le travail sur l'aspect non verbal. L'idée majeure qui se dégage de ce voyage «au cœur des choses invisibles», est que l'être humain est globale. A partir de cette réflexion, la question de détour par le texte ancien du Mahabharata s'inscrit dans la question plus large de la

Vérité. Quelle est cette Véritécchc? *Tout homme a dedans lui son propre Inde, sa propre Afrique.*

### **La naissance du spectacle**

Le spectacle dure 9 heures, du crépuscule jusqu'à l'aube du jour suivant. La durée indique l'idée de fête ritualisée, ou la ritualité du théâtre et la théâtralité du rite sont dans un rapport constamment réciproque. Brook propose au public d'Avignon, et, après, au public du Théâtre des Bouffes du Nord., une expérience hors du temps et de l'espace, une expérience universel. Ce sont l'Inde et le Mahabharata qui font tout cela possible.

De la terre battue se trouve sur le sol, les murs sont peints en ocre rouge, les bougies suspendues suggèrent le fleuve, les costumes sont dégagés de toute notion de temps et de lieu, le maquillage, la musique d'inspiration (plutôt de l'improvisation fait sur place, par les musiciens qui suivent et accompagnent le déroulement scénique) indienne, mais créée avec des instruments africaines, japonais, iraniens, australiens, la distribution est internationale (africains, japonais, polonais, indiens, anglais, français, italien). Brook emploie des éléments fondamentales pour chaque culture: de la terre, de l'eau, du feu, du ciel, et de l'air, en essayant de créer l'énergie d'où tout vie naît et meurt. De toute façon, même si, à la première vue, tous ces éléments collaborent à créer l'atmosphère de l'Inde, c'est le caractère universel du mythe vif qui se dégage de ce spectacle.

Une autre raison pour faire le détour du théâtre par l'ailleurs culturel du texte à l'aide du Mahabharata est la modernité évidente de cette épopée, modernité qui la rend très populaire en Inde. On trouve ici, les visions apocalyptiques pour l'âge à venir, mais aussi des aspects narratifs très modernes. Le conteur, Vyassa, le poète originel, qui écrit sous les yeux des spectateurs, passe de l'omniprésence et omniscience presque divines (il parle avec les personnages, peut intervenir, peut féconder les princesses, autrement le récit ne peut pas continuer) à l'ignorance et à l'impouvoir: il ne connaît plus l'histoire, il est même dépassé par le récit, et peut être tué par les personnages.

J'insiste sur cet aspect, parce que, à mon avis, Brook utilise ce déplacement entre les plans temporels (cent années écoulent entre le commencement et la fin du récit) et des espaces divers, pas seulement comme un moyen très théâtral, qui assure la fluidité du spectacle, mais aussi comme suggestion de l'espace et du temps mythique, circulaire, réversible, qui peut être expérimenté par les personnes qui vivent en rapport avec le sacré.



### Les personnages

Les personnages du Mahabharata sont de vraies incarnations du *savoir de l'unité*. Chaque personnage est lié au cosmos, à la totalité, à l'univers. Les répétitions coordonnées par Brook, les expériences auxquels les acteurs ont été soumis, le voyage en Inde, ont offert des conditions qui ouvrent l'esprit, qui rendent la perception de l'invisible

possible. «Trouver l'invisible à travers ses incarnations visibles», c'est cela la mission des acteurs, qui découvrent dans leur propre intériorité et en face du public, l'invisible des Mahabharata. Ainsi, les acteurs jouent la complexité de la nature de ces personnages (des natures plus grandes que la vie, en même temps faibles et fortes, qui vivent leur vie en suivant des codes et des règles, affichant des comportements qui peuvent sembler étrange pour la culture occidentale: Drona et Bhishma se trouvent dans le camp des mauvais parce qu'ils doivent accomplir leur devoir, Bhishma accepte de mourir pour que la guerre s'arrête, les guerriers pleurent en silence après avoir tué l'enfant d'Arjuna, chaque confrontation est précédée par des gestes rituels) et leur sens d'être se dégage d'une interaction perpétuelle entre des niveaux différents: la vie quotidienne, le songe et la métaphysique: *Moi, mort, tout est mort.*<sup>10</sup>

Brook accentue dans sa mise en scène, pour diminuer la distance entre les hommes modernes et la sacralité révélée dans l'espace scénique, le fait de leur ambivalence, leur nature tant sacrée qu'humaine. Les Pandavas sont tous fils des dieux. Krishna, l'avatar de Vishnu, le troisième Dieu, le Dieu qui Maintient, qui se trouve entre le Créateur, Brahma et le Destructeur, Shiva, agissant dans le présent, conscient de l'avenir, impassible, plein d'ambiguïté, car il est à la fois un dieu qui porte le destin et un être humain qui fait tout pour empêcher le destin. Dans cet aspect là, on trouve une autre référence à l'âme de l'Inde, où, la théâtralité des représentations réside en des avatars divins, dans le surgissement de l'acteur sous la forme d'un dieu, ou d'un homme.

Pourtant, le personnage, en effet, le moteur essentiel de cette représentation, est le conteur, Vyassa, l'image concentrée de l'esprit d'Inde, le

---

<sup>10</sup> Bhishma, dans la version traduite et adaptée par Jean Claude Carrière.

maître de la cérémonie, qui en commençant à raconter le mythe, déclenche le déroulement du spectacle. Les conteurs sont ceux qui assurent la survivance d'une race. Vyassa devient dans la mise en scène de Peter Brook *la fonction active du mythe*, le modèle original de la transmission de la vraie tradition. Peu à peu, les actants même deviennent des conteurs.

### **La présence de l'invisible**

Le théâtre sacré est, d'après Brook, le théâtre qui offre les conditions pour rendre l'invisible visible. L'invisible du Mahabharata se laisse découvrir par des situations dramatiques. Le surnaturel, qui est enraciné dans la pensée orientale, apparaît sous des formes variées: *des interventions physiques des dieux* (l'apparition de Ghatotkatcha, le démon fils de Bhima, les apparitions de Krishna précédées par la musique du flûte, *car au même instant, il peut être partout, ici, là, il est le feu, il est le cœur des choses invisibles*<sup>11</sup> - la naissance de Bhishma, qui surgit de l'eau, son savoir égal à son énergie, les gazelles, la présence de Shiva, le dieu destructeur, déguisé en chasseur, cocher, pour accélérer la guerre) *les représentations de la force magique* (la voix du lac - sur scène on entend une voix, ou on imagine Brahma qui prend la forme d'un chien invisible, l'homme au visage du sang comme prémonition de la mort de Drona, la naissance de Duryahassa sous la forme d'un boule, portée pendant deux ans, coupée en cent morceaux et mise dans cent jarres de terre cuite, l'acquisition de l'arme absolue, Duryodhana, par magie, solidifie l'eau du lac ou fond duquel il se repose, La démonsse devient la fille humaine en se démasquant et Ganeshha retire son masque pour devenir Krishna).



L'invisible est rendu visible dans la mise en scène par la *stylisation* de la vision du monde et par la *brutalité* des incantations et des rites employés. Tout est stylisé, les actions sont simples, mais les objets utilisés sont multifonctionnels (la roue au lieu du char, ou comme symbole du disque de lutte).

---

<sup>11</sup> Vyasa, dans la version traduite et adaptée par Jean Claude Carrière.

Ils sont des métaphores et l'objet devient le centre du rituel autour duquel l'invisible se révèle. Ainsi, *l'efficacité symbolique de l'objet*, ou, autrement dit, le pouvoir de transfiguration du signe théâtral, transforme et dévoile la réalité objective de toute illusion, en donnant au public présent la possibilité de participer à la révélation de la vérité universel.

La magie, comme brutalité de l'esprit sauvage, est rendue visible dans les moments de grande lenteur et rapidité des combats. Les sons des armes, les cris ressemblant aux incantations, les roulements de tambours, le danse de Bhima après avoir bu le sang de son ennemi, la démonsse qui grimpe sur les murs et danse à la manière des sorciers africains sont des éléments qui renvoient aux racines des rites, qui insèrent de l'énergie et de la force dans la représentation théâtrale.

### **Le pouvoir de la parole et la force des signes**

Le pouvoir de la parole est une réalité omniprésente dans tout le Mahabharata (Kunti utilise un mantra pour évoquer des dieux et avoir des enfants par les dieux de son choix, ainsi les cinq Pandavas sont nés, la prononciation des vœux, la ritualisation et le cérémonial comme objet théâtral, la présence de la prière, Draupadi invoque Krishna en chantant, la formule de Karna lui permet d'obtenir l'arme magique, mais en l'oubliant, il doit mourir, Duryodhana fait un cercle de flammes sur le sol autour de lui pour invoquer l'apparition d'Arjuna au sommet de l'Himalaya et deux espaces simultanés sont créés sur la scène par le découpage des lumières, la lutte du jeune fils d'Arjuna qui force la formation en disque à l'aide des mots et gestes.

Les mots et les signes sont omnipotents parce que, derrière eux, il y a une conception du monde. En représentant dans le spectacle les mots comme une partie visible d'un processus relié à des réalités physiques, Brook affirme une des idées fondamentales de la pensée orientale: *la nécessité d'agir (les instruments de la représentation sont aussi des instruments pour agir)*. Le moment le plus représentatif, à mon avis, pour cette philosophie est le Bhagavad – Gita, un poème philosophique inséré dans le Mahabharata, qui concrétise le récit du discours de Krishna pour Arjuna avant la grande bataille des Pandavas. À la question de *se retirer ou agir*, l'incarnation de Vishnu, Krishna, immobile, lève le pouce de la main gauche, pendant que l'autre main est posée sur la terre, horizontalement (un geste de Kathakali signifiant la connaissance et la pensée) et lui dit d'agir sans réfléchir aux fruits de ses actions pour préserver la dharma universel: *que la victoire et la défaite, le plaisir et la douleur te soient indifférentes*.

### **La représentation de la mort dans la culture de l'Autre**

Vivre près du sacré ne permet pas aux hommes d'avoir une vision pessimiste sur le monde, sur la vie et la mort. Grâce à ce retour éternel aux

sources du sacré, la représentation orientale de la mort est toute différente de celle de l'Occident, où le temps est perçu non comme un concept mythique, mais historique, irréversible, linéaire, délimité par son commencement et par son fin.

La mort de Bhishma est une leçon de vie. Toute chose vivante doit avoir une fin et un nouveau commencement. Couché sur son lit des flèches, il répond à la question de Yodisthira, *comment échapper à la sauvagerie de ce monde: (...) menace par tant des dangers, au bord de tant des morts, il ne connaît pas l'indifférence, le goût du miel l'anime encore*. La mort de Drona est une leçon de maîtrise du corps. En position lotus, c'est à dire de méditation, il verse sur sa tête une jarre remplie de sang, et se laisse mourir en arrêtant sa respiration. Krishna lui-même raconte sa propre mort et s'endort. La leçon finale du Mahabharata et de la philosophie indienne est d'apprendre à différencier la vérité de l'illusion, La mort est une illusion. La vie est une illusion. La seule réalité est le paradis.

### Conclusion

Cette fois, la réponse à la crise théâtrale occidentale et contemporaine a pris la forme, pour Peter Brook, du *détour par l'ailleurs culturel du texte*. La recherche de quelque chose de perdu s'est achevée dans le monde magique de l'Inde, dans la pensée mythique et la philosophie du Mahabharata.

Pourtant, à mon avis, le résultat (la réalisation proposée après des années de travail du groupe, après avoir expérimenté le savoir de l'unité et avoir formé une culture du groupe) concrétisé dans le spectacle, a dépassé ce que les artistes ont probablement envisagé au début de leur travail. La recherche de l'esprit du Mahabharata s'est transfigurée, pendant la rencontre avec le public occidental (l'effet du théâtre de Brook étant l'effet de la présence, définit



LE DETOUR PAR L'AILLEURS CULTUREL DU TEXTE INDIEN ...

comme rencontre entre le spectateur et l'acteur, qui produit un degré supérieur de l'émotion) dans la recherche de l'âme universelle du monde.

En posant, d'une façon radicale, la question de l'identité, la mise en scène de Peter Brook montre la possibilité de nous retrouver nous-mêmes en nous cherchant dans la culture de l'AUTRE.. Le spectacle Mahabharata réussit à inscrire le dharma dans les cœurs des spectateurs, a leurs révéler la Vérité, les rendre témoins de l'invisible.

Ainsi, le détour par l'ailleurs culturel du texte est devenu le détour par «l'ailleurs» universel.

Poet, playwright and theatre critic (IATC member), Ozana Budău has a degree in psychology and another in theatre studies at Babes Bolyai University of Cluj. She is now a MA fellow for theatre studies at Sorbonne Nouvelle, Paris.



## DESPRE *ACTING POWER* DE ROBERT COHEN

PAULA MĂHĂLEAN

**ABSTRACT.** The fragments and the comments below are the direct effect of the sad fact that in Romania there is a symptomatic lack of printed acting manuals and courses. The author undertakes the difficult task of both translating and presenting a series of fragments from *Acting Power*, an acting course written by Robert Cohen, a famous American director and acting professor at the University of California Irvine. The goal of this selection – interpretation – supported by some useful exercises – focused on the relationship between the actor's/performativity and it's power of interaction with the audiences.

O școală cu tradiție, cu profesori mari și foarte mari, cum este școala românească de teatru, se confruntă încă, în anul intrării oficiale în Uniunea Europeană, cu un anacronism deloc lăudabil: la această dată nu există nici un manual de teatru în limba română. O simplă căutare pe Internet poate scoate la iveală nenumărate manuale cu exerciții, metode sau perspective, mai puțin teoretice și mai mult practice, în orice limbă, mai ales engleză, dar nu și în limba română. O căutare asiduă prin anticariate s-ar putea solda eventual cu găsirea unui manual de Stanislavski, însă traducerea e mult prea veche și reprezintă mai mult o curiozitate bibliofilă decât un manual utilizabil în școală. Firește, sistemul stanislavskian rămîne unul dintre sistemele de bază ale pedagogiei teatrale, dar, spre deosebire de deceniile trecute, el nu mai e ipostaziat ca sistem unic; diversificarea metodelor de didactică răspunde acum diversificării tipului de joc actoricesc. Actori, regizori români care au lucrat mai mult sau mai puțin timp în străinătate, actori sau instructori străini care au ajuns pe plaiurile noastre fac ateliere cu actorii teatrelor noastre, sau cu clasele de actorie ale facultăților românești de teatru și expun metode și tehnici mai mult sau mai puțin noi sau inovatoare. Însă o carte *publicată*, în traducere sau originală, pe această temă nu există.

Există sute de manuale și metode de învățare a limbii engleze, a limbii franceze sau chiar chineze. Manualele de medicină umplu rafturile librăriilor și asigură specializări de toate felurile. Manuale de utilizare sau proiectare a diferitelor programe de calculatoare există cu duiumul, dar în domeniul teatrului se pot găsi doar lucrări de teorie.

La sugestia profesorilor de la Facultatea de Teatru și Televiziune din Cluj-Napoca s-a început lucrul la publicarea a două astfel de manuale traduse din limba engleză, manuale care vor fi prezentate în cele ce urmează.

Mai întâi, la sugestia profesorului Mihai Măniuțiu, s-a tradus o parte a cărții lui Robert Cohen, *Acting Power/Forța jocului*. Cartea cuprinde o metodă de lucru bogat ilustrată cu exerciții practice detaliate.

Utilizînd și elemente sau de psihologie, de filozofia limbajului, Robert Cohen nu încearcă să furnizeze un set normativ de exerciții. El propune niște metode de antrenament al actorului, la baza cărora stă experiența concretă a regizorului care este el. Cohen expune cu multă claritate scopul acestora, blocajele posibile, ca și mecanismele psihologice care intervin într-o situație sau alta. Se încearcă, de exemplu, explicarea mecanismelor de apărare posedate de omul-actor în situația foarte specială în care el se expune publicului pe scenă, intrînd în pielea unui personaj. Sau se insistă cu pertință pe disocierea normal patologic ca mecanism de însușire și reprezentare a unei alte personalități și anume aceea a personajului jucat. Principiul „disonanței cognitive” este și el ilustrat prin exerciții. Faptul că, prin natura sa, omul „ajunge să creadă în ceea ce face, indiferent de motivele care l-au determinat să facă acel lucru”<sup>1</sup> este o constatare valabilă, și nu neapărat un principiu teoretic psihologic, care stă la baza multora dintre exercițiile lui Cohen. Experimente psihologice reale pot fi și ele transpuse în cadrul orelor de actorie sau al repetițiilor, dacă profesorul sau regizorul constată că există anumite blocaje în mintea, corpul sau sufletul actorilor care trebuie, într-un fel sau altul, înlăturate sau ocolite.

Din reflecțiile propuse de Robert Cohen nu lipsesc nici analizele consacrate binomului real/ireal sau teatralitate/artificiu.

Comunicarea, cu toate aspectele ei, este demontată de Cohen pînă la cele mai mici „componente” posibile, ca o treaptă preliminară, în vederea realizării rolului: există exerciții specializate pe comunicarea exclusiv nonverbală sau altele axate pe subtextul unei conversații, în care, de exemplu, se ignoră sensul primar, evident al mesajului. Relația cu partenerul este și ea studiată: situațiile scenice sunt lucrate într-o permanentă paralelă cu situațiile reale, din viața de zi cu zi, din dorința de a forma un actor care să fie cît mai credibil pentru publicul său: „Interacțiunile din viață care sînt *jucate* în fața unui public oarecare nu sînt neapărat nesincere, necinstite sau artificiale. Acțiuni în întregime sincere pot fi în același timp performanțe actricești sincere în întregime. Un student poate să pună o întrebare deșteaptă la clasă, atît pentru a obține un răspuns de la profesor (o interacțiune), dar și pentru a demonstra restului clasei cît este de deștept (o performanță actricească). Un regizor ar putea să vorbească aspru cu un actor, atît pentru a admonesta actorul (o interacțiune) dar și pentru a demonstra restului distribuției că e serios cînd vrea să se facă treabă (o performanță regizorală) [...] Sinceritatea, candoarea,

---

<sup>1</sup> Robert Cohen, *Acting power*, Introducere. Punctul de vedere al actorului, p. 4.

onestitatea nu sînt neapărat o problemă în jocul actoricesc; de asemenea, nici ipocrizia, artificul sau invenția”<sup>2</sup>.

Relativitatea metodei de lucru cu fiecare actor în parte este și acesta unul dintre principiile care însoțesc exercițiile.

O altă dihotomie pe larg expusă de Cohen este cea dintre demersul reflexiv care are loc în timpul pregătirii și al repetițiilor, cu toate analizele tehnice, psihologice, filozofice, literare sau teatrale pe care acesta îl presupune, și gîndirea din timpul jocului, acea gîndire spontană, liberă și creativă, care se manifestă chiar și în cele mai tensionate momente de pe scenă sau în cazul celor mai seci ori rigide texte.

De asemenea, pe întreg parcursul acestei cărți-manual, indiferent că este vorba despre exercițiile propriu-zise sau de părțile discursive dintre exerciții, sînt amintite toate pericolele la care se expune un actor în momentul în care își practică meseria: conștientizarea de sine, distragerea, ieșirea din personaj sau din stil, ascultarea propriei voci, răspunsuri emoționale ș.a...

„Puterea de a juca, scrie Robert Cohen, este puterea de a tulbura, de a distra, de a fermeca, de a uimi, de a speria, de a încînta și de a captiva publicul în totalitate. Este „putere”, bineînțeles, dar este și inteligență, grație, adîncime și deschidere. Este baza unei adevărate relaxări.”<sup>3</sup>

Exercițiile și problemele tratate în acest manual nu urmează o structură de la simplu la complex și nu constituie analiza morfologică a unui proces fix, dat sau identificabil. E mai greu să măsoari sau să torni în forme fixe inefabilul. Cartea cuprinde o întreagă succesiune de probleme care se ivesc mai devreme sau mai tîrziu în viața fiecărui actor, fără ca ele să fie ierarhizate în vreun fel, pentru că toate își au importanța lor în diversele etape ale lucrului cu actorul. Fiecare profesor sau regizor își poate alege problemele de discutat și exercițiile de făcut în funcție de fiecare actor sau text în parte, și de nevoile unui moment anume în munca cu actorii.

Metodologia lui Cohen își propune, avînd la bază un tip de gîndire asociativ, comparațiile cu lumea și regulile sportului, sau cu cele ale analizei cibernetice, vizînd elucidarea unor situații greu cuantificabile ori care nu se supun unui criteriu normativ. Robert Cohen introduce astfel doi termeni în acest domeniu: *analiza cibernetică* și *relacom*-ul.

Analiza cibernetică presupune orientarea acțiunii dinspre cauză/motivație înspre consecință/ viitor: „Trebuie să înțelegem foarte clar că motivațiile și intențiile, departe de a fi termeni sinonimi, sînt de fapt viziuni opuse. Ambele sînt interpretări ale comportamentului, „motivații” din trecut și „intenții” ale unor perspective viitoare. Interesul nostru în motivație este rezultatul unei gîndiri deterministe, care spune că orice acțiune (sau „efect”) este rezultatul unei

---

<sup>2</sup> Robert Cohen, *Puterea actoriei*, sucapitolul *Interacțiune și performanță* din *Introducere*, p. 10.

<sup>3</sup> Rober Copen, *op cit*, *Introducere*, p. 14.

acțiuni precedente (sau „cauză”). Nu este nimic greșit în gândirea deterministă, care stă la baza fizicii lui Newton, a medicinei lui Pasteur și a psihologiei lui Freud, dar noile sisteme de gândire care iau în considerare fizica lui Einstein, biologia intracelulară, psihologia postfreudiană tind să se dispenseze de perspectivele deterministe și să le înlocuiască cu cele cibernetice, orientate spre viitor. Gândirea cibernetică se arată mai exactă în cazul sistemelor complexe (printre care cu siguranță se află și personalitatea umană) și este mai utilă în cazul sistemelor vii, în stare de funcționare, deoarece acestea nu pot fi fixate sau înghețate pentru a fi analizate (pe canapeaua vreunui psihiatru) fără modificări spectaculoase. Tendința spre analiza combinată și spre terapii ale realității este marcată nu numai de schimbarea gândirii despre psihoterapie, ci și cu schimbarea gândirii despre gândire.

Analiza cibernetică se bazează pe replici ale viitorului mai degrabă decât ale trecutului. Este cel mai bun tip de analiză pentru un actor pentru că este mai aproape de analiza a ceea ce face personajul său și a ceea ce facem noi zilnic. [...] Reorientarea de la gândirea de tip determinist la cea de tip cibernetic este absolut vitală pentru actor, pentru că este mecanismul central prin care se trece de la a înțelege un personaj la a juca un personaj, dându-i viață. Este procesul prin care actorul pătrunde în mintea personajului și vede cu ochii personajului. Trei principii-cheie vor concentra atenția actorului pe această reorientare:

1. Caută scopurile și nu cauzele pentru acțiunile personajului tău.
2. Nu întreba „De ce?”. Întreabă „Pentru ce?”.
3. Personajul este „tras” către viitor, nu „împins” dinspre trecut.

De ce spunem noi „scopuri”? În viață, este deseori mai confortabil, desigur, să spunem că nu avem scopuri. De multe ori scopurile îi amenință pe ceilalți și sînt confundate cu ambițiile sau cu uneltirile. Este, desigur, mult mai plăcut să ne gândim la plînsul cuiva ca fiind „cauzat” de sentimente rănite, decât ca avînd intenția de a induce cuiva culpabilitatea. Dar actorul va acționa întotdeauna mai bine dacă va explora, cu multă franchețe, natura intențională a acțiunilor personajului său, chiar dacă e vorba de acțiunile cele mai inconștiente și, aparent, cele mai candido ale unor personaje simpatice și inocente.

„Pentru ce?” nu este deloc sinonim cu „De ce?” chiar dacă cei mai mulți folosesc acești termeni unul în locul celuilalt. „Pentru ce?” pune problema în termenii viitorului și în aceia ai rezultatului urmărit. „Pentru ce ai făcut asta” înseamnă „cu ce intenție, cu ce rezultat anticipat ai făcut asta?”. „De ce” are legătură cu trecutul și cu determinismul. „De ce ai făcut asta” suscită drept răspuns o motivație anterioară sau o cauză.

*De ce a traversat copilul strada? Pentru că l-a obligat mama lui.*

*Pentru ce a traversat copilul strada? Ca să ajungă pe partea cealaltă.*

Ideea este că întrebării deterministe (de ce?) i se dă un răspuns „cibernetic” (ca să ajungă pe partea cealaltă: un rezultat, nu o motivație).

„«De ce»” are, desigur, reputația de a fi marea întrebare a lumii. Nu trebuie să polemizăm cu filozofii sau psihiatrîi determinați în legătură cu importanța acesteia, dar sînt momente în care o vom folosi ca actori. În investigația comportamentului scenic, însă, în fiecare clipă „pentru ce” este de departe o zonă de studiat mult mai importantă.”<sup>4</sup>

Celălalt termen care în limba română are nevoie de un cuvînt nou este *relacom*. „Importanța binomului relație-comunicare este atît de mare încît devine inevitabil să fie studiată în actorie, dar model nostru de a-l conștientiza este atît de nou, încît ne lipsește termenul potrivit în jargonul teatral. „Subtextul”, un termen elaborat de Stanislavski, se referă la comunicarea relației însă alături de multe altele; „subtext” este în esență un concept literar care înseamnă, „sub text” sau „printre rînduri” și se referă la „adevăratul” înțeles al unei replici. Cu toate acestea, comunicarea relației poate fi realizată atît de replica din text cît și de subtextul ei, iar acesta poate să nu aibă absolut nici o legătură cu replica respectivă. Comunicarea relației apare fără text și nu este prea bine dacă sînt luate în considerare împreună – fie chiar și prin opoziție.

De aceea, nu avem de ales atunci cînd ne referim la comunicarea relației: trebuie să ne referim la acest termen ca atare sau să folosim prescurtarea deja încetățenită în engleză *relacom* (de la *relationship* și *communication*).

Relacom:

- (a) „este prescurtarea sintagmei „«comunicarea relației»”.
- (b) este întotdeauna invocarea unei relații, nu enunțul acesteia.
- (c) nu este în mod necesar comunicat conștient și de fapt e vorba de o comunicare inconștientă.
- (d) creează bazele pentru conținutul comunicării.
- (e) există întotdeauna atunci cînd oamenii se află în contact, chiar și fără un conținut adiacent.
- (f) este de cele mai multe ori nonverbală și nu e obligatoriu să fie definibilă la nivel verbal.”

Relacom, cu toate că este un termen nou definit, indică „ceea ce *de departe este cea mai importantă și semnificativă parte a interacțiunii de zi cu zi*”. „Dacă studiem înregistrări ale unor conversații obișnuite, vom constata că cele mai multe dintre ele sînt absolut oarecare la nivel de conținut, dar foarte bogate la nivel de relacom. Aparentul conținut al unor întrebări de genul: „Ce mai faci?” de fapt nu există și nimeni nu așteaptă un răspuns plin de conținut la ele. Conținutul este deseori un element de încălzire a conversației; spunem „Ce zi frumoasă, nu-i așa?” pentru a afla, prin indicii nonverbale, cum se relaționează cealaltă persoană la noi în această dimineață.”<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Robert Cohen, *Puterea jocului, Intenție versus motivație: analiza cibernetică*, pp. 33-35.

<sup>5</sup> Robert Cohen, *op.cit.* pp.53-54.

Manualul lui Cohen este de fapt unul neconventional, fiind conceput într-o manieră vie, care îmbină reflecția teoretică, exemplele concrete, la îndemîna tuturor, și exercițiile practice, cu fraze-cheie, plasate drept motto al capitolelor și subcapitolelor, fraze împrumutate de la mari artiști ai scenei sau ecranului. Astfel apar nume ca Marlon Brando, Jack Nicholson, Anthony Quinn sau Anthony Perkins, Laurence Olivier sau John Wayne.

Pentru cei interesați de exercițiile practice din această carte, în curs de apariție, iată un exemplu relevant:

### EXERCITIU: SCENA FĂRĂ CONȚINUT

Memorizați, cu un partener, următoarele replici dintr-un dialog:

A: Salut!  
B: Bună!  
A: Ce-ai făcut aseară?  
B: O, nu mare lucru. Dar tu?  
A: O, m-am uitat puțin la televizor.  
B: Ai văzut ceva bun?  
A: Păi, nu, nu prea.  
B: Ne vedem mai târziu.  
A: Bine.

Acum jucați scena ca și cum ea ar avea loc în următoarele situații:

1. A îl duce pe B pînă undeva cu mașina.
2. Soția și soțul se întîlnesc după o noapte de separare provizorie.
3. Tatăl și fiica la micul dejun, după ce cu o seară înainte ea se întorsese prea târziu..
4. Două fete de liceu care se suspectează una pe cealaltă că s-au întînit cu același băiat.
5. O încercare de agățare între doi homosexuali.
6. Refuzul de a te împrieteni.
7. Iubiți care nu se pot întîlni mai mult de cîteve momente.
8. Oricare dintre cele de mai sus, la telefon.
9. Oricare altă situație sugerată de grup.

În timpul realizării acestui exercițiu, devine clar faptul că ceea ce conține dialogul devine relativ nesemnificativ, iar *relacom* devine practic „întreaga” scenă, fără a schimba un cuvînt din text. Acest lucru demonstrează de asemenea că realizarea unei scene fără conținut poate deveni foarte puternică, atunci cînd actorii introduc un *relacom* foarte puternic.

## SPACE AND BODY

### AN INTERVIEW WITH THE STAGE DIRECTOR MARC BOGAERTS

#### CRISTIAN RUSU

CR: The space is constructed and structured on account of our own needs and proportions. The Renaissance saying is still actual nowadays: "Man is the measure of all things"...

MB: Yes! Two meters! That's the whole thing! Everything that has to do with the human being is one meter fifty and two meters. So, every proportion, every thing in life is connected to it. If you want to go to the Gods, you build a church, you make it fifty times two meters and you are small. That's the whole principle of it.

CR: ...and that's what architecture means.

MB: Yes! But depending on what you use it for; human beings are gonna go always with these measurements of themselves. They will construct the bedroom, they will construct the stage, they will construct a house, depending on how tall they are.

CR: ...and depending on what their needs are.

MB: No! I don't think they are the needs! Yes, in a primitive sense, yes! But mainly, in a primitive sense, if you need shelter and you have nothing, you want to build something small to keep your body warm. Now, depending on your personality, you are going to build things you absolute don't need! Like a huge swimming pool with a roof, if you have the money. You know, it's ...on the top a roof, in New York. And there is your gigantism. Is going already to...

CR: ...amplifying things.

MB: Absolutely! I think we could end the interview here! Because we have already said ...

CR: This could be just an introduction, because my main question would be: "How do you deal with space as a dancer or a choreographer?" I mean in these terms, that we have already mentioned.

MB: If you see a stage and you put a human being on it, he is always smaller than the whole stage. That's one of the most wonderful things: a human being is going to relate himself or herself again to these two meters and one can make a diagonal, you know, up and one can make a diagonal down, in depth and one can go right, left, up and down. There are all this directions where one can go and that's how he is going to relate to space. So, in dance if you go down – of course, from your two meters you take something, and then you became smaller in that space. And anything you

want to express that has to do with floor and down, you will make yourself smaller in the space. Anything that goes up, for example the elevation, mainly in the classical ballet, the elevation has to do with the saying “I am weightless, I can fly through space”, in the sense of jumping, yes, but also in the sense of going on point-shoes. It’s weightlessness when you go up. Once you’ve stopped moving right in there (?)...again you express many different things. And on the stage then, it is about which direction are you coming to, or from, like we know...Because in the ballet the prince generally comes always from the right side. Because the human beings are right-handed, the audience is right-handed. It is always related to space and direction.

CR: And how are these two elements interacting one with each other, I mean *dance* with *space*?

MB: What can we add to this? It is mainly how you use the space; first, if you use the ground floor you will notice that’s depending on what type of dance you need; if you need a certain show business, dance it’s done almost in a limited space. A line – which always belongs to shows - takes another type of space. Then, if you need something uncontrolled, the space will be used irregularly everywhere. But now, depending on how you’re a master of space, you, without the audience realizing it, you manipulate your audience, depending where the people are placed. If the dancer goes forwards, he turns to the left or to the right, that’s a completely different thing.

CR: It is a feeling of perception.

MB: ...of perception of the person who’s observing; observing the space, but just the floor, not in relationship with the three-dimensional aspect.

CR: What is a body in movement for you, a volume in a volume? A moving volume within a fix one? Or not? Is it possible to set proportions, to fix proportions between these two elements?

MB: Wow!

CR: If it is like this!

MB: It’s all *three* of them. But again, if you are alone, I see a body, the lonesome, a living being on the stage. You take two people, already you have a relationship, as you don’t see bodies anymore. You see it will go on what are they saying. I’d rather see in the sense of what are you talking about and in this way your question would be answered. If you say how to deal with love on the stage, where would you place love? And also with the text, if you say a certain text, you are going to choose certain place on the stage to say it. And it can be very interesting because you can just go to the wrong place...you know, you do it on a purpose, but doing it on the wrong place, you will not notice that it is not a body in a body anymore. But that’s a more complicated question.

CR: But this is reality. It could occur in reality, isn’t it?



## SPACE AND BODY

MB: In reality it is much more complicated than this. I will be very specific: let's say how do you express, for example feelings like hate, with ten people? Or how do you express envy, or how do you deal with the emotional aspect of it?

CR: I understand. Because my image of it was like rolling a cube inside another bigger cube, like in the sketch I made here. So it's like playing with such volumes. So rolling it towards a certain place, or towards different places, it depends on how it rolls – let's take "rolling" for "movement" – so, it depends on where it goes, you could express something...

MB: Absolutely! But this has to do with what was said before: if you roll this cube from the right to the left, or from left to the right, it says something different. The stage is only a part of what we are seeing. The stage has the imagination because it is only a square.

CR: Right! It's a kind of screen, a frame.

MB: It's a frame. And we can presume that something goes on beyond the frame.

CR: It is a frame with depth.

MB: With depth, but that depending on what the person just did and then we understand that on the side there is a house. Or there is nothing. Or there is a desert, or ...which is wonderful because in space with nothing, depending on what we do, we can say what it could be, but we don't see it in the space.

CR: If you are working in alternative spaces, should these, let's say "rules", have proved themselves to be true?

MB: I would always say the same thing. I did a production in a slaughterhouse and it had to do with the cows who were passing by, we were completely blocked in the hole thing and it was a dance production with like 7-8 women covered with blood and things and...the space became... it was really extremely cruel because of the bodies; the bodies of the cows were almost invading the space of the dancers, you know, it was really very "sick", I must say. But then, for example, if you want to create lonesomeness, you go to a bigger space.

CR: To minimize the person.

MB: To minimize your person. And depending on what you want to say; alternative spaces, like this meat factory, but the alternative could be also a basement, a former abbey, or the street. And the most difficult space, if you want to make it, is the street.

CR: It is the open urban space.

MB: Exactly! That's because your space is always invaded by other objects. You don't say 'here I am and you can not come closer!'

CR: You definitely can not control this mechanic, in the urban space!

MB: No! The people come through it and again, if you can create on the street things you did quite strictly, it's so difficult to control them...

CR: Because it's a kind of a perpetual happening.

MB: Yes! And changes which penetrate your space: you don't decide, they decide! The same rules will stay: you see, when street artists choose a certain background, or the entrance of a church, or something like that, they try again to create their own little theatre in whatever shape of form.

CR: Apropos of these rules: you said 'geometry'. I interpreted them as a hidden geometry of the stage. What can you tell me more about this? Is this geometry a stabile one, or it could be invented each time when somebody is doing a choreography? Because you already have mentioned about right-left, up-down, diagonals, things like this. It looks like it is a kind of invisible structure.

MB: But I think it's depending on the point of view of the one who is looking at this...

CR: Well, the public.

MB: OK! There are two behaviors here: that of the one who's doing and of the one who's looking. The person who is doing needs to have an extremely conscious behavior about where he is going to move on the stage.

CR: To express a certain thing.

MB: The one who's looking at it should not have this awareness, because than, something is wrong. If the person who is looking at it, says: "Aha! This geometry is right", it's correct! And when it's not correct they would feel something uncomfortable, but of course, they could not tell what is wrong. The example that I came with, 'Talk to the Gods', I mean its basis is always made on the gesture towards the diagonal-up over the first balcony. If you feel the devil coming in, the gesture will be down, somehow on your right side. Cause you always see the devil coming on the stage from left. You will deal with this. I think people have an incredible good sense of space. The audience; they just don't realize that's all calculated, how you deal with it. You just get the feeling of it; but they can't tell "why and how", most of them. I don't think we should share the secrets of the theatre with the audience.

CR: I agree! Because that's laboratory and laboratory has to be hidden. Because if it's revealed, the magic is gone!

MB: Yes! So it is like artists with some tendencies saying 'how hard we work'. Nobody will give a shit, you know!

CR: OK! Another question that I would like to ask you: what is harmony and proportion in dance, in relating a body in movement with the space or environment in which it moves?

MB: I think we always go back to the same thing. If you need this harmony you will unbalance everything. If you need harmony you will, for example, make a strait line. "The River Dance" is a good example of harmony. Why do so many people like "The River Dance"? Because it's all about harmony. It is harmony put in balance: five people on the right, five on the left.

## SPACE AND BODY

CR: And what about harmony in the contemporary dance? Or in the conceptual dance, or in the other modern trends?

MB: That's one of the things that most of the conceptual contemporary dance productions don't look for - harmony. They detest it! They look for the opposite, in everything: in music, in movement. So I don't find so many contemporary choreographers who deal with harmony in contemporary dance. Because that's not the feeling of the '80s. The '80s was a protest against the [culture of the] hippie camps where harmony ruled, you know, it's like the whole universal world and universe was harmony. So the '80s was the first tendency to go into reaction, to create discomfort. Also in furniture, everything had a kind of twisted way. Everybody was wearing black, everything had to be purified. And I think if you think on what is the theatre doing now, it is absolutely a myth again, for harmony. But it's only the theatre which can create it consciously. Because if you deal with it out of the emotional, I don't think it will work, if you know what you are doing.

CR: I would like to go a little further for a further explanation. What could one understand about how proportion is dealing with harmony in classical ballet, for example? How could this proportion be translated as movement or as concept of movement in classical ballet, for instance, because it is the most popular form of dance that we are dealing with?

MB: I think that the best way to go about this question is to look at the origins of classical ballet, in which times the ballet was coming to its development. And we are talking from – let's say – 1820 until 1870, when there was the highlight of the classical ballet. And if you compare it to the time when it was the industrial period...so, it was the first time when the human beings were thinking that the world could go wrong. You know, with factories. In classical ballet was a very contemporary reaction of harmony, against a world which was changing rapidly.

CR: And dramatically.

MB: Right! I remember that they used to say that the cows won't get any milk anymore, because the train was passing by. And the classical ballet was so contemporary! That's why it worked! We will see it in a hundred years, what they will think about contemporary dance from now?! It will be when probably everything is already gone and we will still do this at home, because it was not left go. So, the dealing with the harmony of the classical ballet has to do with roles, ones that you have to first situate in the XIXth century. For example, it is very interesting that human being can stand on his or her foot. You can stand on the half-toe and then one went to stand on the toe, which was an invention like "sold out" every night. Because this woman could pick around on one toe. And now they got a partner to lift her, so she came higher in the space and than he drew her, and than, after a while, they have this whole mechanism *Deus ex Machina*, with their bares and strings, and they are

flying over the stage; this was like Cirque de Soleil way back. Cirque de Soleil is not new in a sense.

CR: You mean, in the classical ballet they fight against gravity? It aims to be anti-Newtonian?

MB: Yes! Absolutely! And anything that they do - they have ten years training, to make muscles; every child involved in a ballet class is trained not to make sound when he lands; for he is a weightless [appearance] instead of a human being, which is the most difficult thing. Why is it so difficult? Because it takes ten years of training just to move the arm in such a light way, that you think, 'My God! She is almost weightless!'. And this goes again to the eternal dream of the human being's flight through space. But today the dance moves much larger, quicker, more violent, than even twenty years ago. Generally this is because the world is everywhere like that. Dance is just an expression of a total [experience]. Dance is also computer, it goes with the digital speak today. So dance moves..., how would I say, everywhere today. It is no limitation in that.

CR: Should the set design in a dance production look in this spirit that you've already described?

MB: The set design today is going to be very light, uplifted, and the new set design is the light design. There are new sets, because of the transparency of the set and the varieties that the set can take. Even the word *decor* is a word that has once said something that we don't need. It's something added to... That's why they call it "*scenography*"; well, it's another word which is saying: "We also think at the combination of the costumes and the whole thing". And today, the light is the new set design. Any set designer who can work with it will make great things. Because the set on itself is finished! I mean the *decor* is out!

CR: Is this the future that you are predicting for the dance productions?

MB: No! This is already very much.

CR: And what it should be next?

MB: After that? Ha! Probably "the Castle" should come back on the stage one day! I think the light is the changing, because the technical advancements in the light design are so big. Now they are dreaming of creating tri-dimensional holographs and all has to do with the same thing: if you have a certain space, you will fill the gap! With things, and you uplift them, or bring them down. And the light-design is going on such a high speed, because the commercial world invests a lot of money in research.

CR: I saw in Ars Electronica Festival, in Linz - Austria an interactive stage design, completely assisted by computer. It was realized for an opera in München. It was very spectacular, but it was kind of cold, you know, something was very artificial there. I didn't feel very comfortable seeing

## SPACE AND BODY

those images there, but for me, as a set designer, it was a great challenge, because I was facing a new technology, the latest technology in that field.

MB: I think today the set designer and the light designer are becoming one. Not the costume designer and the set designer, because today the costume designer comes out of the fashion world. And they are much better, in general, than the theatre ones! Also the young fashion designers, all, don't matter! Armani does ballet productions, and they come out of another world. They don't come out of the theater world, because a lot of those young people from the theatre world really make boring dance costumes. And what did they do, those from the fashion world? During the art school, they make incredible good costumes. And they go in the real world and then it's over, they make t-shirts for the commercial world. But there is that phase when the young students are in – at age 17, 18, 19, 20 – that stage, when they make great things! They really go! But it's a shift: the people that deal with space today are the architects, and the architect today is also making set design. But it's not so new, because in the times of Da Vinci you had the scientist who was the mathematician, who was the doctor, who was...

CR: Painter...

MB: ...and like this you have shifts. And I think that the costume designer and the set designer - they are "leaving" each other. But the set designer and the light designer become one person. So for me, every light designer should know how to make sets and every set designer should know how to make lights. And if not, study the thing! You know, there are very good courses in light design everywhere. I think it's worthy. It's a principle, a couple of principles, because this is going to be common in space, you see also in architecture how in the last twenty years the buildings are going more and more transparent. There is a big transparency in offices; that's one, and I think the next episode will be, because human being is destroying the nature, they will bring the nature back into the spaces.

CR: How?

MB: With plants.

CR: Yes! You mean physically.

MB: They will physically bring the nature back! What they destroy outside

CR: ...they will rebuild inside.

MB: You already see: there are already huge buildings, and there are trees standing in and it's all there. I think the next set design... we should make a forest. Just put a whole forest; just built a real forest, trees and "Boof"! Curtain opens and we're in a forest! That's what I think as future...

CR: Could it be virtual nature?

MB: No! No! A real one! You know, curtain opens and there is a forest! Just like that!

CR: You're dreaming of "The Lost Paradise"!

MB: I think it's possible! You just need a good theatre where they could put trees into big bulks, so they don't die and then you make a false floor and you put them there...I think it's possible!

CR: That's very nice!

MB: Because that is for me the reaction against the space and the light and the abstraction. The transparency, you see, is in all the ways. Transparency for example, you see today: computers with transparent cover. You see telephones transparent, you see the people - how do they build their houses, how they let the light in; everybody needs space and air, because human being is suffocated.

CR: It's like seeing the inner structure of the object. A visible structure.

MB: Yes! Also, when you go to visit people, they will put you in a chair where you sit so bloody uncomfortable, but it is a design chair. So, those things...there was a time for them in the end of the '70, when everything was in wood: wooden floors, nice wooden kitchens and so on. The transparency is also in human beings ...people are dying for a type of honesty with each other, in the world, in everything, but they can not deal with this "dirty job". So, they have a big desire of communication, they have a big desire for company, people have lost all their tribes, you know the animal tribes. The biggest tribe now is the fitness studio, where there are another [set of] seven monkeys hanging out.

CR: Yes, but team theatre could be considered as a tribe, during the making of its production.

MB: Yes! And when you've succeeded in promoting once a team, you have thrown it. That's a fact. Because you will know how they will behave from times from the back. But that's to do again with the transparency.

CR: Tell me something about Romania.

MB: Every society has its tempo. Many people think to compare Albania to Romania. Someone was there and he said that in the capital of Albania they have one crossroad with the stoplight, something like that, and the tourists come to visit the stoplight. But there are a lot of car-washes now. There was one guy that had an idea to make a car washing, because everything is so dusty and he suddenly thought making money, and now you have a car wash on every street. Everyone wants to have a clean car.

CR: That is a sign of wealth. And that's also a living standard.

MB: Yes! There's a time when countries move, but there are some countries that don't move. If I look at Belgium, it's a country incredibly culturally involved in moving and doing things, but from the inside nothing moves. It stands still where it stands, you can't move anything there. But you can move a lot in Romania, I think.

(2005)

**CRONICI ȘI RECENZII – BOOK, PERFORMANCES & FILM – REVIEWS**

---

**L'acteur est son corps dans la mise en scène de Robert Wilson :**  
*Quartett* de Heiner Muller

---

Je voudrais commencer cette analyse à partir d'un sentiment d'étrangeté que j'ai ressenti, après avoir sorti du Théâtre de L'Odéon, où j'ai vu mon troisième spectacle (les premiers deux, *Deafman Glance* et *Black Rider*, sur des vidéocassettes) mis en scène par Robert Wilson : *Quartett* de Heiner Muller. Une étrangeté causée par la confrontation radicale avec une autre vision du monde, concrétisée dans l'espace théâtral, par une rupture schizophrénique entre la réalité du public et la réalité de la scène. Autrement dit, l'étrangeté des corps qui se trouvent entre plusieurs mondes : de l'homme, de la machine et du rêve, articulés dans la lumière.

L'œuvre de l'artiste américain Robert Wilson, conceptualisé par le syntagme « le théâtre des images » (*King of Spain*, 1969, *Deafman Glance*, *The Life and Times of Joseph Stalin*, *A Letter for Queen Victoria*, *Einstein on the Beach*, 1976, *Death Destruction & Detroit*, 1979, *The Black Rider*, 1991, *Orlando*, 1996, etc.) le montre comme un metteur en scène- auteur du plateau, avec un univers visuel et une identité de travail bien précisés.

Le théâtre de Wilson est un théâtre des métamorphoses, d'ambiguïtés et des correspondances, où il joue, dans le même temps, les rôles de scénographe, éclairagiste, metteur en scène et, parfois, de l'acteur. Cette complexité professionnelle lui a permis d'inventer une réponse à la

question du théâtre, au siècle des médias et d'élargir radicalement l'espace pour des conceptions nouvelles de ce qui pouvait être le théâtre.

En plus, ses moyens de travailler avec les acteurs et sa vision sur le corps humain inscrite dans l'espace scénique sont des véritables, comme les anglais disent, signatures d'auteur. Et, c'est sur cet aspect que je vais diriger cette analyse. Robert Wilson fabrique ses acteurs, le modèle imposé par sa vision étant le « corps techniquement infiltré », une image corporelle cruelle, située entre l'organisme et la machinerie, qui ne formule pas un sens mais articule une énergie, qui ne représente pas, mais agit.

Puis, le metteur en scène conceptualise la relation de l'acteur avec son corps, en insistant sur une maîtrise radicale de ses éléments et fonctions, jusqu'au contrôle similaire à une structure mécanisée. On ne peut pas ignorer les influences des autres artistes sur son œuvre. *L'histoire du théâtre est une histoire de la transfiguration de la forme humaine dans l'espace*, disait Oskar Schlemmer, une figure emblématique du Bauhaus. Les signes représentatives du temps contemporain étant la mécanisation et les nouvelles technologies, le théâtre, qui est l'art le plus conditionnée par la dimension temporelle, doit impérativement les assimiler d'une façon ou d'une autre.

*L'être humain est vulnérable et trompeur, il permet l'accident,*

affirmait G. Craig au début de vingtième siècle. La théorie du remplacement de l'être humain par une marionnette, suggère, en effet, le besoin de questionner le rôle de l'acteur dans le contexte du théâtre total. Si le théâtre contemporain suppose une transmutation au-delà du naturel et du réel, alors, l'homme-acteur même, pour se intégrer, doit dépasser sa nature.

Robert Wilson arrive à concrétiser ces idées, imposant aux acteurs de ses spectacles une manière très spéciale d'agir, dont le corps doit se faire exploser hors du son enveloppement biologique, charnel. Sous les regards des spectateurs, la chair est remplacée par un prothèse parfait, qui occupe l'espace scénique avec la précision d'une machine.

Les techniques explorés sur ces machines humains sont la variation de rythmes et la défragmentation. Les mouvements des acteurs en slow motion produisent une expérience singulière, qui transforme toute idée d'action. Lorsque le mouvement du corps est ralenti, de telle sorte que le temps du déroulement apparaisse grossis comme avec une loupe, le corps se retrouve exposé dans sa concrétisation, focalisé, et, dans le même temps, découpé du continuum espace-temps comme objet artistique. Le corps et son appareil motrique sont déconstruits. L'acte de marcher est comme décomposé (Merteuil, interprétée par Isabelle Huppert, au début de *Quartett*, traverse la scène entier, marchant très lentement, alors, le public peut la voir lever le pied, avancer la jambe, etc.).

Les gestes, les mouvements des acteurs sont pures et gratuites,

le corps de l'acteur de Wilson, dont le théâtre se retrouve au plus près des arts plastiques, est un « corps du geste », une « figure plastique en mouvement ». Le mouvement résulte d'un abandon du corps, un vrai organisme cinétique autonome, auquel parties anatomiques peuvent être détachés par une rayon de la lumière. Le metteur en scène fabrique des paysages et des « audio landscapes » ou les corps deviennent des sculptures gestuelles, des portraits en pied articulés, lorsque les acteurs se métamorphosent en objets nus, sur lesquels s'applique l'acte de vision du spectateur, d'une manière tout à fait voyeuriste.

Un autre aspect essentiel dans le travail avec les acteurs sont les conséquences de la déhiérarchisons des signes : l'intégration de la forme humaine, au même titre que les choses, les animaux, la lumière, le son. Le statut de l'acteur se change, l'acteur et son corps deviennent des mécanismes, dont le rôle central dans le déroulement est annulé.

Ce déplacement de statut influence aussi la manière dont les interprètes interagissent avec les autres éléments. En *Quartett*, on a l'impression que les acteurs n'agissent pas sur la scène par leur propre volonté, ou par décision personnelle. Les silhouettes de Merteuil, Valmont et des danseurs demeurent solitaires, retenues dans un réseau de ligne de force (la lumière) et des voies pré configurées. Il ressemble que les impulsions pour leurs actions, les motifs pour leur changement des rythmes sont, simplement, les sons et la lumières. Les corps sont empiégés dans des cages construites à l'aide de



## RECENZII

l'éclairage et de la musique. Les bruits amplifiés, les frappements et les changements brusques des lumières sont des marques pour le changement des rythmes corporels, prenant la forme d'un destin artificiel.

Le corps est, aussi, support pour les autres éléments : en particulier, pour les couleurs forts (le rouge du costume de Valmont, amplifié par une lumière rouge, le violet de la robe de Merteuil, le vert et le bleu sur les deux danseurs), pour des matériaux et des coiffures hybrides qui confusent de plus l'identité des personnages, pour des maquillages expressionnistes, exagérés, presque géométriques, en reflétant l'architecture cubiste, abstrait (un table, des chaises, un sofa stylisés, un grand ovale noir, un aquarium) crée par les rayes de la lumière qui pénètrent l'espace, horizontalement ou verticalement.

Ensuite, la technique de la répétition employée par Wilson, rend le corps un double (le couple de danseurs, derrière le rideau translucide, sont les miroirs de Merteuil et Valmont – le thème du miroir est un leitmotiv en *Quartett*, les personnages utilisant leurs mains comme des miroirs dans lesquels ils se regardent) et une partition des gestes qui crée du présence et du tension scéniques : 'le mouvement d'un doigt de Merteuil, le mouvement lente, circulaire du danseur suspendu.

Le metteur en scène explore l'image bidimensionnelle cinématographique de la Marquise, projetée dans la lumière et l'ombre, d'une manière

esthétique très belle, mais qui ne raconte aucune histoire. Les non personnages n'ont pas une identité sexuelle, pas même une typologie (les répliques de Valmont sont données par Merteuil, et ils jouent aussi les rôles de leurs victimes), ils sont des individus solitaires, sans désir de contact charnel (la seule fois que Merteuil embrasse Valmont est quand elle joue le rôle de madame de Tourvel).

Les acteurs jouent le texte sans l'interpréter, leur présence devenant visible au moment qu'ils s'inscrivent dans l'espace, autrement dit, à fois qu'ils entrent en relation avec les autres éléments (les écrans, les ciclorames, la lumière, les microphones, la bande préenregistrée) et produisent des expériences dans l'espace scénique. *Plus vous êtes mécanique, plus vous êtes libre Notre seule chance de faire mieux que les machines, dans cet âge des machines, est de devenir une machine. (Robert Wilson)*

L'acteur, dépourvu de sa psychologie, doit trouver la liberté créatrice qui nourrit l'énergie et la force du spectacle.

Et, cette liberté, à mon avis, se trouve dans le corps, mouvement est fixé à la fois, qui existe simplement dans la lumière, qui glisse dans son monde, sans graviter, dans une manière qui fait penser aux rêves.

**OZANA BUDĂU**

---

**Recitirea mitului în spectacolul *OEDIP Rege*<sup>1</sup> de Mihai Măniuțiu**


---

*Chiar dacă arta n-ar fi decât minciună și iluzie, noblețea amăgirilor sale i-ar răscumpăra gratuitatea. Și ne-ar ajuta – cel puțin tranzitoriu – să scăpăm de rolurile prescrise ale cotidianului și socialului, atât de irealizante în realitatea lor îndoielnică (Mihai Măniuțiu, „Act și mimare”)*



Mihai Măniuțiu s-a impus ca o prezență aparte în peisajul teatral românesc de mai bine de trei decenii. Spectacolele „postapocaliptice” care urmăresc omul și problemele ontologice au devenit deja definitorii pentru universul regizoral al acestuia. El este unul dintre acei regizori cărui îi place să trezească întrebări în mintea spectatorului, întrebări care vizează de cele mai multe ori probleme fundamentale umane. Modalitatea de exprimare este întotdeauna foarte bine structurată și extrem de complexă, iar detaliul este întotdeauna semnificativ.

De ce „Oedip rege”? Alegerea aceasta vine ca un reflex firesc a unei mai vechi preocupări pentru teme fundamentale pe care le dezvoltă tragedia antică, începând cu „Oedip salvat” de Radu Stanca la

Studioul Casandra (1977) și „Perșii” de Eschil la Teatrul Național București (1979) până la mai noile „Electra” (2005 – montată inițial cu teatrul din Oradea) și „Perșii” (2004) realizate în colaborare cu teatrul Radu Stanca din Sibiu. Înclinația spre textul antic vine probabil din extraordinara putere sugestivă a acestuia, dar mai ales din situațiile arhetipale pe care acesta le dezvoltă conferindu-i valoare în orice epocă și în orice societate - situații care se pliază perfect pe pretențiile conceptuale ale regizorului. Valoarea textului antic, de altfel universal recunoscută și exploatată artistic, constă în puterea lui de a dezvolta ipostaze general valabile ale omului în raport cu propria-i existență.

S-a spus despre „Oedip rege” că este prin excelență tragedia destinului implacabil. Istoriile literare nu oferă date exacte asupra anului în care Sofocle a scris tragedia. Se știe însă că ea a apărut pe fondul îngrijorărilor scriitorului din pricina vremurilor pe care le trăiește în perioada de instabilitate tot mai accentuată care s-a instaurat în Grecia antică imediat după moartea lui Pericle.

<sup>1</sup> **Oedip rege**, de Sofocle; Teatrul Maghiar de Stat, Cluj-Napoca; Premiera: 2 aprilie 2006; Adaptare de Visky Andras după traduceri de Babits Mihalz, Csengeri Janos și Csiki Gergely; Regia: **Mihai Măniuțiu**; Dramaturgia **András Visky**; Decorul și costumele **Cristian Rusu**; Oedip **József Bíró**, Iocasta **Imola Kézdi/Hilda Péter**, Creon **Lehel Salat**, Teiresias **András Hatházi**, **Sinkó Ferenc**, Vestitorul **Attila Orbán**, Păstorul **Ernő Galló**, Sfînx **Tünde Skovrán**, Corul **Szabolcs Balla**, **Alpár Fogarasi**, **Róbert Laczkó Vass**, **Ervin Szűcs**

## RECENZII

A fost jucată cu precădere între anii 429 și 426 și are ca antecedent *Cei șapte contra Tebei*, piesă ce arată felul în care Oedip a devenit rege, după ce a scăpat de calamitatea Sfinxului locuitorii cetății, căsătorindu-se apoi cu locasta. Numai că, după mulți ani de conducere fericită asupra Cetății se abate nenorocirea ciumei, care bântuie cu furie și îi amenință cu exterminarea pe toți. Oedip, doritor să afle cauzele acesteia, înțelege că pedeapsă, îl trimite pe Creon, fratele locastei, la Oracolul din Delfi. De aici, lucrurile se complică și se desfășoară rapid, strâns. Cândva, cineva l-a ucis mișelește pe Laios, fostul rege al Tebei, iar ucigașul se adăpostește între zidurile Cetății, iar până când ucigașul nu va fi dat morții ori exilat nenorocirile nu vor conțeni. Alte dezvăluiri îl vor pune pe Oedip în fața cumplutului adevăr. El e ucigașul lui Laios, el e adevăratul fiu al acestuia și al locastei. Aflând cumplitul adevăr, Oedip decide să își ia lumina ochilor. *Oedip Rege* a fost considerată de Aristotel drept tragedia-model. În ea, surprizele joacă un rol extrem de dinamic, având calitatea de a interveni la modul cel mai firesc. Încordarea crește progresiv grație acumulărilor de evenimente neașteptate. Dinamismul acțiunii este impregnat de însuși personajul principal, Oedip, dornic să afle adevărul, să obțină izbăvirea Cetății, fără a ști cât de mare va fi prețul pe care va trebui să îl plătească pentru aceasta.

Textul lui Sofocle are așadar și calitatea de a fi scurt și concentrat, producând prin aceasta un puternic impact. Măniuțiu a ales de data aceasta echipa Teatrului Maghiar din Cluj-Napoca, folosind un text adaptat de Visky Andras, după traduceri de

Babits Mihail, Csengeri Janos și Csiki Gergely. Nu este prima colaborare a regizorului cu acest teatru, aceasta începând în 2003 cu spectacolul „Tragica poveste a doctorului Faust”.

Modalitatea în care debutează spectacolul și prima impresie pe care o are spectatorul intrând în sală este extrem de importantă și cu repercusiuni asupra receptării întregii piese. De asemenea, ideea în jurul căreia se construiește acțiunea este evidentă la primul contact cu scena. Tocmai de aceea simt nevoia de a analiza cât mai detaliat acest moment.

Intrând în holul teatrului ești întâmpinat de doi clovni simpatici, al căror principal scop este să tachineze și să ironizeze. După ce și-au făcut vizibilă prezența fiecărui spectator, se retrag discret, lasând impresia că abordarea va fi una lejeră.

Pătruns în spațiul de joc (considerat spectacol-studio acesta se joacă cu publicul pe scenă – mai exact pe scena mare a Teatrului Maghiar de Stat, în spatele cortinei de fier) spectatorul este surprins de felul cum se construiește atmosfera la începutul piesei: muzica lentă, care se bazează de fapt pe un singur motiv care se repetă obsedant – induce o stare de ușoară reverie din care este brusc trezit de claxonul supărător. Zgomotul strident nu e decât una din multele întrebări care – necesare, de altfel – vin să ne tulbure existența ce curge din inerție în orizontul unei dulci uitări. Așadar, de la primul contact cu spectacolul, cel care privește este introdus în universul contrastant care urmează a se contura prin dualitatea muzicală a fundalului sonor. E ca și cum regizorul te invită să pășești alături

## RECENZII

de el în universul spectacolului, ademenindu-te cu acorduri suave – dar tot el – jucându-se cu tine – te trezește brusc din existența ta mediocră, încercând să îți ridice un mare semn de întrebare.

Ca și în montările anterioare ale tragediei antice ale lui Măniuțiu, unde scenografia era de cele mai mult ori redusă la câteva obiecte scenice (v. *Electra*), decorul este aici relativ simplu. Scenografia și costumele sunt realizate de Cristian Rusu, cu care Măniuțiu a colaborat și în realizarea altor spectacole (*Trilogia evreiască - EXPERIMENTUL IOV, Tragica istorie a doctorului Faust, Banchetul sau Calea spre Momfa, Alcesta, Solo on-line, Electra* etc.). Întâlnim același spațiu geometric: un pătrat perfect, construit antitetic prin alternanța frunziș/beton, realizată la nivel scenic prin spații dreptunghiulare înalte, dispuse vertical de frunziș și material care creează impresia unei plăci de beton. Odată cu primele replici descoperim că în partea din spate spațiul se deschide prin mișcarea plăcilor. Frunzișul imprimă spațiului o aparentă vitalitate, contrastând puternic cu plăcile de beton care creează tocmai impresia opusă. De un incredibil efect scenic este și alegerea de a încadra spațiul de joc și în porțiunea superioară de frunziș: pe de o parte limitează spațiul în care personajele își desfășoară existența (și la un nivel mai avansat de interpretare, o limitare a destinului uman), iar pe de altă parte îi permite regizorului să exploateze jocul de lumini și umbre prin filtrarea luminii reflectoarelor de către frunziș.

În ceea ce privește obiectele scenice, alegerea regizorului este la fel de derutantă, dar mergând pe

același contrast: alături de un pat și un dulap de spital, descoperim două pianine albe, o masă și patru scaune (negre, însă cu picături de vopsea albă), un scaun improvizat din gips (din care la sfârșit va apărea Păstorul). Luarea în posesie nu se realizează doar la nivel auditiv, ci și la nivel vizual. Pe scenă o vedem în primul rând pe locasta (Kezdi Imola), o batrână gârbovită și apăsată de ani, trăgând după ea un imens căriucior – propriul ei destin - înțesat cu obiecte metalice vechi fără nici o utilitate aparentă. Din când în când, locasta își întrerupe mersul greoi, pentru a periclita armonia muzicală prin sunetul claxonului. Privirea se oprește apoi asupra cilindrului din plastic transparent, umplut pe sfert de seringi goale în care se află Sfinxul (Skovran Tunde). Imaginea acesteia poate fi interpretată ca un simbol al cetății în sine. Puțin mai încolo, descoperim mantia vișinie ce ascunde silueta lui Tiresias – personaj pe care îl vom identifica doar la momentul apariției în piesă. Symbolismul coloristic se constituie așadar prin contrastul alb, negru, vișiniu (mantia care acoperă patul este de aceeași nuanță cu pelerina profetului și rochia Sfinxului) și verde. Acesta sugerează contrastul viață-moarte, boală-vitalitate.

Se construiește astfel imaginea unei Tebe infestate de un microb necunoscut. Spațiul propriu-zis în care se va desfășura acțiunea este una din încăperile cetății – poate chiar camera lui Oedip și a locastei. Însă alegoria poate fi extinsă asupra întregului ținut. Locuitorii Tebei înalță „jalnice cântări” zeilor, așteptându-și izbăvirea. Pe parcursul spectacolului regizorul oferă personajelor sale mai multe opțiuni de ieșire de sub zodia

## RECENZII

nenorocoasă sau, cel puțin, de îndurare a ei. Locuitorii Tebei – corul – sunt supuși unui dublu ritual de purificare la fiecare intrare în scenă, în *intramuros*. Ploaia, „ce nu va fi niciodată îndeajuns să spele păcatele” orașului, văzută ca o încercare zadarnică de abluțiune, este urmată de ritualul seringii. Serul, cu aceeași aparență curativă, nu face decât să prelungească agonia fiecăruia prin efect narcotic: induce uitarea și stinge temporar setea de răspunsuri. Unii ar putea reproșa spectacolului lui Măniuțiu inconstanța reperelor temporale: în același spațiu întâlnim obiecte care vin în concordanță cu textul antic și obiecte care aparțin universului contemporan. Intenția acestuia este de fapt de a interpreta tragedia lui Oedip ca pe o metaforă a lumii contemporane: un univers infestat ai căror locuitori trăiesc din inerție, inducându-și uitarea. Lor le este imposibilă izbăvirea, tocmai prin imposibilitatea de a vedea, de a descifra semnele sacralului.

Personajul Oedip (Biro Jozsef) este construit din aceeași perspectivă. Asemeni locuitorilor Tebei, se supune ritualului de purificare, însă opțiunea lui de existență este diferită. Spre deosebire de tragedia lui Sofocle, latura tragică a personajului este exploatată la extrem. Pe tot parcursul piesei Oedip apare ca un om frământat, apăsător de întrebări fără răspuns, responsabil pentru destinul întregii cetăți. Prea slab pentru a duce în spate destinul Tebei și nepregătit pentru a primi răspunsurile, devine și mai tragic prin încercările repetate de a le găsi. Fiecare întrebare naște o amăgire și apoi o altă întrebare,

conducând rapid spre un deznodământ tragic.

În prezentarea spectacolului lui Măniuțiu s-a vorbit adesea despre nuditate și despre efectul scenic pe care îl aduce. La fel ca și ceilalți locuitori ai Tebei, Oedip se află gol în fața destinului său. Departe de a fi un act gratuit, nuditatea – pe lângă faptul că are un incredibil impact vizual și vine în perfectă concordanță cu construcția spectacolului – pune în lumină ideea de slăbiciune umană în raport cu destinul sau cu divinitatea. Fiecare teban se supune ritualului de purificare gol, așteptând aparenta mântuire. Oedip, mai mult decât atât, primește răspunsul hotărâtor gol – slab, neputincios.

Spre deosebire de el, locasta propune o altă opțiune de existență. Ea nu provoacă reacția zeilor jucând zaruri (ca și locuitorii Tebei), dar nici căutând în van răspunsuri la întrebări. Probabil că locasta este singurul personaj conștient de rolul pe care îl are în viață și implicit de inutilitatea căutării. Ea este cea care îndeamnă la uitare (administrând medicamentul fiecăruia) conștientă fiind că nici un muritor nu are acces la adevărul suprem. Mai mult decât atât, ea cunoaște răspunsurile, însă îi e teamă să le accepte. În momentul apariției păstorului, jocul actriței (Kezdi Imola) sugerează că locasta este conștientă de prezența acestuia în scenă (ascuns în scaunul de gips), însă încearcă cu orice preț ascunderea dovezii finale.

Antiteza acestor două opțiuni de existență este dublată de o alta: cea a modalităților de întrupare ale destinului. Atât Sfinxul, cât și Tiresias (Hathazi Andras și Sinko Ferenc) pun în lumină două tipuri de raportare a destinului uman

## RECENZII

în raport cu divinitatea. Numele de Sfinx vine de la cuvântul grecesc "shingo" care înseamnă "a strangula" și grecii l-au folosit pentru prima dată numind o creatură fabuloasă care avea capul unei fete, corpul unui leu și aripi de pasăre care își strangula



victimele. Sfinx-ii au fie cap de berbec și corp de leu, cap de uliu și corp de leu sau capul unui rege sau zeu și corp de leu. În mitologia greacă Sfinxul era reprezentarea unică a extincției și a ghinionului, fiica lui Echidna și a lui Ortorus, după Hesiod, sau a lui Typhon și a Echidnei după alții. Toate aceste divinități sunt figuri chtoniene, asociate morții. În tragedia lui Sofocle, Sfinxul este acela care teroriza locuitorii Tebei cu ghicitoarea lui. Oedip este cel care îi răspunde faimoasei întrebări despre om (nu întâmplător Omul este răspunsul) și care obține aparenta mântuire a cetății. Învins până la urmă, Sfinxul se sinucide aruncându-se de pe stânca înaltă unde sălășluia.

Măniuțiu schimbă textul antic, păstrând acest personaj și diversificându-i semnificația. Sfinxul poate fi văzut ca o divinitate tutelară a cetății, ca semi-zeu care păzește destinul locuitorilor ei aruncând umbra morții asupra lor, dar și ca o imagine-simbol a cetății înseși. După cum precizam mai devreme, Sfinxul poate fi interpretat în spectacolul lui Măniuțiu și ca un mod de manifestare al destinului uman, în antiteză cu cel

propus de Tiresias. Prin simbolistica evident feminină, Sfinxul pune în lumină acea voință de reprezentare a unei divinități malefice. Spre deosebire de alte reprezentări artistice ale motivului Sfinxului, în care acesta era de fiecare dată pus în legătură cu Oedip, aici Sfinxul este reprezentat într-o evidentă conexiune cu locasta. Ființă cu valențe animale, Sfinxul este cel care alimentează dorința de uitare a locastei, dar și teama locuitorilor Tebei. Tot el este depozitarul seringilor goale, al uitării și amăgirilor. Într-o interpretare psihanalitică, ea poate fi asimilată inconștientului uman, acelei zone unde somnul rațiunii naște monștri. La nivel scenic, Sfinxul întrupează accepțiunea mitologică a destinului uman.

În antiteză cu el, se conturează imaginea lui Tiresias. Reprezentat în spectacolul lui Măniuțiu printr-un personaj colectiv (doi actori – Hathazi Andras și Sinko Ferenc), Tiresias este cea care prezență care ironizează omul și destinul acestuia. Spectacolul este întrerupt periodic de jocul celor doi mimi (Hathazi Andras este singurul care are și replici) prin momente de comic buf care comentează și ironizează acțiunea personajelor. Procedul nu este nou, însă dă spectacolului un puternic impact asupra publicului. Tragedia antică este punctată de o veritabilă comedie care pendulează spectatorul între două trăiri contrare care imprimă o și mai mare forță mesajului. Momentele de respiro comic care punctează, nu întâmplător, acțiunea, accentuează de asemenea și tragismul destinului personajelor. Prezența celor doi clovni și la începutul spectacolului pune în lumină probabil concepția regizorului despre divinitate și felul cum se raportează aceasta la

## RECENZII

destinul uman: Creatorul care se joacă cu propria-i creație. Spre deosebire de Sfinx, Tiresias se leagă de simbolistica masculină și personajul este văzut în legătură directă cu Oedip. Și nu este vorba doar de momentul în care Tiresias, ca personaj al tragediei antice, prezice destinul regelui, ci de toată acțiunea: prin comentariu ironic, intervine pe parcursul spectacolului în acele momente-cheie care conduc spre finalul tragic. La nivel scenic, intervenția acestui personaj este realizată prin muzică (pian) și prin lumini (filtrate prin frunziș). Mai mult decât atât, jocul de replică vorbită/replică spusă la microfon accentuează ironia personajului și intră în dialog meta-textual cu reprezentările canonizate ale eroului profet. Foarte interesantă este însă și relația pe care acest personaj o are cu Sfinxul. Luând în derâdere până și opțiunea aceasta de întrupare a destinului, Tiresias „se joacă” cu Sfinxul, convingându-l până la urmă să adopte aceeași atitudine (nasul de clovn).

Finalul spectacolului devine astfel punctul în care toate destinele se unesc spre a oferi publicului morala. Sfinxul preia microfonul de la Tiresias, și rostește replica din finalul textului lui Sofocle, privind înspre public:

*Oedip ce-a știut dezlega mult vestitele  
taine,  
Al țării stăpân ajunsese. La soarta-i,  
râvnind-o,  
Priveau toți tebanii...  
Azi soarta-l aruncă-n urgie cumplită...  
Oricui așteptați-i și ziua din urmă a vieții.  
Și numai când omul trecutu-i-a pragul,  
Dar fără amaruri, atunci fericit socoțiți-!*

Oedip rege vine așadar în prelungirea celorlalte spectacole ale regizorului, oferind o imagine a omului într-o ipostază fundamentală: în raport cu propriul său destin. Acesta respectă

de asemenea și opțiunea regizorului pentru acel „teatru al ambiguității”: semnificația textului antic este revalorificată, imprimându-se noi valențe. Fiecare personaj, fiecare replică pot fi văzute din mai multe puncte de vedere, iar posibilitatea de interpretare rămâne întotdeauna deschisă. Ambiguitatea personajelor deschide textul spre universalitate. Marea valoare a spectacolului lui Măniuțiu constă în perfectă construcție a acestuia, începând de la decor și lumini și până la personaje. Deși aparent excesive, antitezele care se dezvoltă pe parcurs au un rol esențial, dezvoltând destinul unui om simplu într-un univers absurd, după cum însuși regizorul mărturisea.

Să ne amintim interpretarea actorului și implicit a jocului actoresc pe care chiar regizorul o dădea în cartea sa „Act și mimare”:

*„Persoana ludică a histrionului vine spre noi, spectatorii, dintr-un orizont mitic, dintr-o vârstă de aur în care existența e un joc și jocul existență. Ea reinnoadă [...] firul unor vise arhaice: în cuprinsul lor omul e o făptură fabuloasă, dedicată devenirii perpetue”.*

### Bibliografie:

Sofocle, *Oedip rege*, Ed. Tineretului, București, 1961  
Mihai Măniuțiu, *Act și mimare*, Ed. Eminescu, București, 1989  
Miruna Runcan, C.C. Buricea-Mlinarcic, *Cinci divane ad-hoc*, Ed. Unitext, București, 1994  
[www.wikipedia.com](http://www.wikipedia.com)  
<http://www.huntheater.ro/>

**SMARANDA BOLOVAN**

---

**Absurdul în viziunea lui Dabija: *Omul cu valize* de Eugen Ionescu**


---



Nonconformist, ironic, spirit ludic, aflat mereu în căutarea unui ideal de joc, regizorul Alexandru Dabija este o voce incontestabilă în peisajul românesc teatral.

Alexandru Dabija are un anume stil propriu de a trata tema absurdului. Primele semne s-au observat în montarea spectacolului *Leonce și Lena*, de Georg Büchner la Teatrul Odeon, apoi direcția s-a conturat prin *Așteptându-l pe Godot*, de S. Beckett, la Teatrul *Sică Alexandrescu* din Brașov, unde infinitul așteptării metafizice a lui Beckett s-a concretizat extrem de plastic, iar spectacolul de la Teatrul Municipal Turda, *Omul cu valize* de E. Ionescu a confirmat-o.

În spectacolul de la teatrul brașovean, Dabija propunea teatrul

ca o terapie atât pentru public cât și pentru actori. Textul este un pretext, iar spectacolul o oglindă în fața tinerilor pentru a se cunoaște mai bine, pentru ca anumite mentalități și comportamente să se schimbe. Nimic nu este vulgar pe scenă atâta timp cât gândul tău nu este vulgar.

În montarea cu *Omul cu valize* de E. Ionescu, la teatrul turdean (2005), **regizorul alege să interfereze limbajul scenic cu cel cinematografic**. Linia despărțitoare între vis și realitate este spartă, căci filmul este o artă miraculoasă care dispune de un limbaj ale cărui posibilități de exprimare sunt nelimitate; limbajul cinematografic poate da consistența visului și, uneori, depășește limbajul oniric. Folosirea



## RECENZII

ecranului ne duce cu gândul la ideea lui A. Artaud privind utilizarea spațiului de joc: „Avem de gând să întemeiem teatrul, mai presus de orice, pe spectacol, iar în spectacol vom introduce o noțiune nouă a spațiului folosit pe toate planurile posibile și la toate nivelurile perspectivei, în adâncime și înălțime.”<sup>1</sup>



„Un ecran exact ca în filmele mute anunță numărul scenelor înainte să înceapă: 1,2,3,... până la 13. Apoi un salt ghiduş la 37. Regizorul explodează principiile statice. Cum să explodezi însă și regulile spațiului într-o piesă absurdă din moment ce scena e limitată ca o cutie italiană? Cum să multiplici perspectiva și să diluezi raporturile și proporțiile firești într-un text ionescian în care, prin definiție viața se topește în vis, iar visul „e o gândire în imagini”? Într-un mod de o simplitate uluitoare, pare să spună regizorul Alexandru Dabija: plasând ecranul amintit în mijlocul scenei.”<sup>2</sup>

Între cotidian și vis, crizei permanente de identitate a personajului principal regizorul îi opune o definiție

scenică bine conturată, prin folosirea ecranului, din pendularea personajului printre spații și din lait - motiv un șir de oameni cu valize („trecători”) care traversează scena, aceștia amintind de corul antic din tragediile grecești. Coerența cu care regizorul dublează planurile și suprapune spațiile, modul în care perspectivele se dublează fac ca spectacolul să fie unitar.

**Metafora timpului** și a căutării este extinsă admirabil de Alexandru Dabija. Toți purtăm bagaje cu propriile noastre iluzii, cu propriile noastre amintiri... De aceea peste tot (în holul teatrului, pe scenă, pe trotuare) sunt valize, geamantane, bagaje de diferite mărimi, cutii deschise cu obiecte de recuzită, valize uzate, din alte timpuri, inscripționate sau artistic mânjite, istorii ale unor vieți, plase-bagaje evidențiate în albastru prin proiecții pe ecran purtate de pietoni pe trotuarele din Turda. Căutarea propriei identități este generală, absorbită de mersul și clocotul vieții, înghițită de zgomotul orașului, astfel Primul bărbat este insul arhetipal stăpânit de angoasa existențială.

Dincolo de dorința de a-și depăși obsesia privind tema absurdului, prin montarea acestui spectacol Alexandru Dabija a sperat (împreună cu cei implicați direct în realizarea proiectului) că va revitaliza viața culturală a acestui oraș și îl va scoate din anonim; nu întâmplător imaginile proiectate pe ecran sunt filmate în Turda, cu turdeni.

Datorită numărului redus de actori și pentru a respecta înșiruirea exactă a scenelor din textul ionescian, Alexandru Dabija a fost nevoit să facă unele schimbări la nivelul personajelor, în sensul că, unele personaje masculine

<sup>1</sup> Antoniu Artaud, *Le Theatre de la cruante* (second manifest) - „Gallimard”, 1996, pg 154.

<sup>2</sup> Cristina Rusiecki, *Explodați timpul*, Adevărul Literar și Artistic, mai 2005

## RECENZII

au fost întrupate de către actrițele teatrului turdean (polițiștii sunt polițiște) sau invers (rolul infirmierei - jucat de un actor, dar nu în travesti). Pentru a servi concepției regizorale s-au produs și alte **modificări**: în prima scenă. Pictorul din textul lui Ionescu nu mai este creatorul, artistul mistuit de focul creației, are în schimb o ținută de muncitor, face de ani de zile același lucru.

Se observă aceleași gesturi aproape mecanice, nedumerirea lui prin vorbe, uneori plictiseala; Luntrașul apare pe patine cu roțile și cu o vâslă în mână, iar pe ecran apare imaginea unei ape, susținută acustic de clipocitul ei.



Dacă în textul ionescian ultima scena ne înfățișează un dans mecanic al tuturor personajelor, purtându-și fiecare valizele, în spectacolul turdean finalul este schimbat: scena se joacă real - întâlnirea cu femeia iubită (regizorul cultivă ironic clișeul), trezirea la realitate sau chiar înțelegerea visului. Toată „ceața” prin care trece personajul principal pe parcursul

piesei se ridică ca un voal prin cuvintele femeii „Din vreme în vreme te mai trezești și tu, în mijlocul acestei vieți în care ai dormit tot timpul”. Se provoacă astfel revenirea la realitate ori acceptarea realității cu concluzia finală "n-am să mai adorm în vis niciodată". În fundalul scenei, „Soția” (alt personaj decât iubită) încearcă disperată să ajungă la el, să oprească apropierea de a doua soție (iubită) care îl aduce la realitate, restul personajelor joacă în avanscena. Gesturile „Soției” sunt de zbatere în fața unui geam imaginar (poate fi granița între vis și realitate), regizorul dorind să creeze senzația de sanatoriu, de nebunie. Practic este o scenă cu trei acțiuni (cuplul, soția și trecătorii), derutantă pentru spectator, la fel ca un vis cu mai multe secvențe: la trezire nu poți să explici toate elementele și nu înțelegi de ce la prima analiză nu au nici o continuitate, spectatorul putând să interpreteze situația la fel cum un om interpretează semnele din vis, ca posibile prevestiri a zilei care vine.

„Trecătorii” sunt epuizați, la capăt de drum, obosiți, fiindcă trăirea unui coșmar te epuizează psihic și fizic, până la cădere. Toți cad lângă valize se scufundă în întuneric; în fundal, ecranul înfățișează un drum în pantă pietruit, iar zbciumul apei, un zgomot asurzitor, dă senzația de furie, semn că neliniștea rămâne prezentă chiar și atunci când coșmarul s-a terminat.

Importantă pentru fluentă, dar și pentru mixtura absurd-realism este **pedala socială**. „Și pe etalarea constrângerilor politice, a puterii discreționare a statului comunist, a minciunii de proporții, a inechităților sau a anulării libertăților se fundamentează

## RECENZII

consistența acestei montări.

Accentele realiste întăresc absurdul și peste toate planează privirea inteligentă a regizorului care amestecă limbaje și modele culturale (...). Mărturie stau ciclopul cu sex schimbat, acum fetița, sau luntrașul (...) care trece, ca bufonul shakespirian, peste apa morții (cu extraordinar impact datorită imaginii învolburate de pe ecran). Seria continuă cu figura niponă care apare în același timp cu învingătorul roman cu cununa de lauri, astfel că regizorul adaugă hiatusurile sale temporale peste cele ale autorului.”<sup>3</sup>

Eugen Ionescu spunea: „Totul este îngăduit în teatru (...) indicat e să pui în funcțiune recuzita, să dai viață obiectelor, să însuflețești decorurile, să concretizezi simbolurile. Tot așa cum vorba este urmată de gest, joc, pantomimă care, atunci când se arată insuficiente, li se substituie elementele scenice materiale, pot la rândul lor, să o



amplifice”<sup>4</sup>, iar Alexandru Dabija vine să confirme aceasta idee.

<sup>3</sup> Cristina Rusiecki, *Explodați timpul*, *Adevărul Literar și Artistic*, mai 2005

<sup>4</sup> Eugen Ionescu, *Note și contranote*, Humanitas, 1992, pg.57

**Obiectele de recuzită** aduc noi semnificații în scenă: spre exemplu scena cu micuța japoneza urmărind cu satârul în mână o găină pentru a o decapita, se leagă imediat de scena justiției, unde balanța dreptății este o scândură pe care taie legume Judecătorul și Grefierul, cu cuțite moderne; așadar indiferent de timp, spațiu sau Instrumente folosite (vechi sau noi) modalitatea de a face dreptate este aceeași.

**Decorul și costumele** - elemente importante ale spectacolului, fac parte integrantă din discursul regizoral și susțin coerența și limpezimea exprimării acestui spectacol, evidențiază substratul social al piesei.

Remarcabilă este **scenografia** semnată de Cristian Rusu, inspirată și îndrăzneată, servind excelent concepția regizorală. Elementele limbajului teatral: decorul, lumina, obiectele de recuzită, toate prind viață, vorbesc; există un grai pictural, un grai muzical, un grai al visului, care materializează neliniștile lăuntrice și idealurile personajelor.

Personajul principal pășește într-un decor sumbru: podele negre, pantalonii laterali negri, în mijocul scenei un petec verde crud de iarbă păstrând ambiguitatea între acel acasă tandru al copilăriei și celălalt acasă, ultim, al morții.

Atmosfera apăsătoare menținută și de imaginea apei învolburate de pe ecran și de lumina albastră, geamanduri albastre, totul parcă plutește, așa cum visul plutește...Este creată o veridică atmosferă onirică, în care totul este în egală măsură amăgire, obsesie, aventură.

Dimensiunile reduse ale clădirilor conferă imaginea unui oraș în miniatură, idee care susține senzația personajului principal că se



află într-o lume care i-a rămas mică; el nu mai încapă nici în casa copilăriei, nici în casele exilului sau revenirilor, s-a metamorfozat într-un fel de Gulliver în țara piticilor.

Decorul conferă expresivitate spațiului scenic și, prin funcționalitatea sa, dă posibilități de nuanțare artei interpretative care îmbogățește prin plastica mișcării, prin plastica luminii și prin crearea de semne teatrale care țin de același limbaj. **Elementele de decor** în miniatură și secvențele de lumină servesc și ideii de vis, deoarece în vis totul este posibil: lumea morților are lumina plină, galben intens, iar finalul spectacolului este învăluit de o lumină pală, obscură. Atmosfera tensionată este dată de sunetul mitralierelor, al avioanelor și de sunetul acut al clopoțelului care face legătura între scene, identic filmului mut, și care devine tot mai ritmat, mai agasant pe parcursul spectacolului.

Textul obligă la o construcție scenică deosebită, regizorul Alexandru Dabija **îmbinând mijloace tehnice clasice și moderne** pentru a putea respecta cât mai fidel concepția lui Ionescu: „În vise, nu există o progresie riguroasă. Se trece de la o imagine la

alta, asociațiile se fac liber. În aparență, ele sunt mai dezordonate; în realitate, ele trebuie să urmeze o anumită mișcare a sufletului, a ființei, într-un chip foarte natural.

Visul e natural, nu e nebunesc. Logica e cea care riscă dar devine nebunescă; visul, fiind, chiar expresia vieții în complexitatea și în incoerențele ei, nu poate fi nebunesc.”<sup>5</sup>. Între cotidian și vis, regizorul propune o definiție scenică bine conturată, prin **folosirea ecranului**, ca și prin pendularea personajului printre spații și prin lait-motiv - un șir de oameni cu valize („trecătorii”) care traversează scena.

Spectacolul este conceput ca un întreg care, prin gesturi, muzică, lumini și culori proiectază universul interior al autorului. Strigătul, muzica, nuanțele și intonațiile contează adesea mai mult decât sensul intelectual al cuvintelor, gestul și mișcarea de ansamblu mai mult decât textul, așa cum își dorea și dramaturgul: „... o operă trebuie să fie – neapărat - o construcție vie, o lume vie, o lume populată de ființe ori de forme, de figuri, de gânduri, imagini, viziuni, sentimente, obiecte etc, care se organizează, se combină, constituind un întreg coerent; chiar dacă din punct de vedere al logicii și al rațiunii obișnuite pare incoerentă, ea are o coerență, o logică particulară ce ține de propria-i structură, de propria-i realitate.

Teatrul chiar asta și este; o lume. Plină de personaje. Dar nu numai de personaje; furtuna, vântul, forțele necunoscute, invizibile, obiectele, absența personajelor, nimicul, tăcerea, pe toate le conține. În teatru însă totul devine prezentă, totul devine personaj, forța supranaturală

<sup>5</sup> Eugen Ionescu, *Între viață și vis: Convorbiri cu Claude Bonnefoy*, pg. 108

## RECENZII

devine personaj, tăcerea devine personaj, nimicul devine personaj. Și toate - sentiment, idee, figură, culoare, persoană - sunt materialele operei de artă, materialele unei lumi”<sup>6</sup>

Artaud vorbește, pentru prima dată, despre oralitatea plenară a teatrului: cuvintele conțin o energie autonomă semnificației. **Spațiul cutremurat de imagini, îneecat de sunete, decorul, costumele, obiectele de recuzită vorbesc**, imaginile noi, alcătuite chiar și din cuvinte vorbesc. „**Limbajul scenic** își manifestă retorica sa victorioasă în realitatea convențională a spectacolului prin viziunea regizorului exprimată în semne teatrale topite în limbaj, dar mai ales prin forța de sugestie a actorului. Forța de sugestie a actorului este dependentă de talentul său care este în exclusivitate –har-. În lumina harului, gestul, cuvântul, tăcerea, atitudinea, starea, devin limbajul prin care o lume iluzorie, plăsmuită se realizează, se întrupează, prin ființa vie a actorului”<sup>7</sup>.

Ca actor să fii distribuit într-o piesă pe care o montează un mare regizor este o bucurie și un vis implinit. Astfel este considerat de mulți critici teatrali în cronicile apărute: în *Adevărul Literar și Artistic*, mai 2005 – Cristina Rusiecki, în *Ziarul de duminică*, 15 iulie 2005 - Dan C. Mihăilescu, *Observatorul Cultural*, iunie 2005- Doru Mareș, *Cronica Teatrală*, noiembrie 2005, - Mircea Morariu, ca fiind unul din cele mai bune spectacole de teatru din țară din ultimii ani.

Un regizor care crede cu toată ființa sa în superstiții, care la lecturi nu stă niciodată în capul mesei, iar la repetiții pe scaunele cu numărul 2, un regizor care numără pașii de la ușa teatrului până la scenă, iar la premieră stă numai în ultimul rând al sălii cu două degete încrucișate, a creat un spectacol în care nu mai e loc de cuvinte ci doar de senzații.

**NARCISA PINTEA**

---

<sup>6</sup> idem, *Antidoturi*, pg. 217

<sup>7</sup> Eusebiu Ștefănescu, *Retorica limbajului scenic*, pg. 54

---

**Scrisoarea „Pompa” și Tompa**


---



Montările scenice după piesele lui Caragiale sînt o provocare. Apelările și re-apelările la un public contemporan pun, în principiu, o serie de probleme, mai mult sau mai puțin grave, mai mult sau mai puțin detectabile în cazul altor montări de piese vechi. În primul rînd, ar fi cea care ține de adaptarea limbajului caragialesc – de sfîrșit de secol XIX și, în genere, regionalizat, chiar dacă, ulterior, s-a „naționalizat” – la fondul mental și de „simțire” post-modern. În al doilea rînd – dacă ar fi să reiterăm același fond psihic contemporan, construit pe niște patternuri ale respingerii marilor narațiuni, deci ale „impacienței” față de „citirea” îndelungă – piesele lui Caragiale pun probleme critice de dozare a timpului, de ritm, de sublimări și adaptări temporale, deoarece sînt evident scrise pentru o epocă în care nu se auzise de televizor sau radio și nici măcar de cinematograful, deci în care actul de a privi ceasuri întregi un spectacol nu se măsura în „răbdări”. Trei – modelarea spațiilor „clasice” (odăi, sufragerii, săli de protocol), hiper-uzitate, dar ușor de realizat pentru scena italiană, pusă în opoziție cu insertarea facilă și eficientă în spațiile „mai libere” de joc (sălile studio).

Montarea *Scrisorii pierdute*<sup>8</sup> de către Tompa Gabor nu pare să-i fi pus acestuia acest gen de probleme, ori chiar dacă s-a întîmplat, e ca și cum n-ar fi fost. Dar... s-avem puținică răbdare.

**Salle de bain / salle de bal**

Cum începe spectacolul? Publicul intră în sală. Cortina e coborîtă, dar pe „promontoriul” de tip mini-catwalk staționează un personaj îmbrăcat în uniformă de polițist (caracteristică epocii lui Caragiale) – care verifică, cu o răbdare infinită și cu o atenție desăvîrșită, așezarea spectatorilor la locurile lor. În fine, iese printr-o ușă – nevăzută pînă atunci – a cortinei de fier, iar scena se populează de personaje (toate „o apă și-un pămînt”, aplatizate prin costumația aproape identică, masculină: sacou, pantaloni cu dungă, pălărie). Confuze, rătăcite, speriate, personajele se apropie de „promontoriu” (fără a trece propriu-zis pe acesta) și, adunîndu-se în grup, flutură cite un ziar, salutînd la unison, cu privirile îndreptate undeva deasupra sălii. Dovedindu-se mai tîrziu a fi personajele principale (aproape toate), în privirile lor temătoare și pline de speranță se poate citi insignifianța lumii în care se învîrt, neimportanta lor individuală, transformată, în urma agitației și zumzetului provocat de bîrfele, zvonurile și „răcnetele” adunate în

---

<sup>8</sup> *Az elveszett levél / O scrisoare pierdută* de Ion Luca Caragiale, Regia: Gábor Tompa, Dramaturgia: András Visky, Decor: T. Th. Ciupe, Costume: Carmencita Brojboiu, Coregrafia: Vava Ștefănescu, Cu: Tünde Skovrán, Melinda M. Kántor, Andrea Kali, Kati Panek, Csilla Albert, Hilda Péter, Andrea Vindis, Réka Csutak, Júlia Laczó, Júlia Albert, Emőke Kató, Miklós Bács, Bence Mányoki, Emőke Boldizsár, Enikő Györgyjakab

paginile ziarelor, în putere (politică) – lipsită de substanță.

Intră apoi personajul cel mai subtil al piesei, „femeia în vîrstă” – cea care deretică, curăță, decorează, dansează și (la începutul actului doi) recită. Că vorbim despre decor, ingeniozitatea constă în amplasarea întregii piese – fără deosebire între cele două acte – într-un spațiu de toaletă publică, hiper-igienizat, aseptice, cu aspect luxos. Deși foarte larg (repet, e vorba de Sala Mare), impresia pe care o lasă – tocmai din pricina asepticității – e una de spațiu astringent, usturător, iar senzația transmisă (aproape fizic) e cea a alaunului (pietrei acre) cu care se freacă (pentru vindecare) o pușchea pe limbă. Trei cabine în stînga scenei, una în fund tot pe sînga, iar pe dreapta o chiuvetă cu oglindă, plus pisoare și o ușă. Totul completat de o lumină foarte puternică, uniformă, venită de la un candelabru imens și la fel de „prețios”, care scoate în evidență toate detaliile, dar nu reușește să formeze umbre. Totul e la vedere. Mărturisirea e constantă și intensă.

#### **Et Tompa... créa la femme**

În piesa lui Caragiale, singurul personaj feminin Zoe Trahanache, soția lui Zaharia și amanta prefectului Ștefan Tipătescu. În spectacolul lui Tompa Gabor, Zoe este jucată de un actor (Bacs Miklos), iar toate celelalte personaje (masculine) sînt interpretate de actrițe. S-a vehiculat prin cronici – mai mult sau mai puțin insistent – că „minunata găselniță regizorală” vine din problematica foarte la modă a Gender Theory (idee susținută și de spațiul dominat de pisoare – dominantă care reiese, de fapt, numai din mai frecventa folosire a lor, în comparație cu cabinele-

separeuri). În realitate, pentru un spectacol și o piesă care tratează la modul cît se poate de evident și de sincer problematici de ordin politic (ceea ce nu înseamnă că e exclusă „citirea” mentalităților ori a comportamentelor sociale non-politice), teoriile de gen nu se prea aplică, din simplul motiv că masculinitatea și feminitatea – ca și constructe socio-culturale – nu reprezintă un centru al corpusului ideatic al piesei (și nici măcar nu se apropie de acest centru). Că aceste constructe – exacerbate, parodiate, deformate, clarificate – sînt folosite pentru a vorbi despre ceva, ei, da, cu asta sînt de acord. Dar așa ceva nu ține neapărat de Gender Studies. Nu că Tompa n-ar avea aplecare sau n-ar fi în stare să vorbească despre așa ceva (a se vedea spectacolul *Cvartet*, după textul lui Heiner Muller), dar aici chiar nu cred că e cazul.

Și totuși, de ce n-ar fi cazul (că hazul e, cu siguranță)? Părerea mea e că regizorul a mizat pe mai mult decît pe o simplă punere pe scenă (desigur, sinceră, validă, inovatoare) a unei „problematici” a piesei lui Caragiale. Aș miza mai degrabă pe varianta opțiunii pentru o de-construcție – pe de-o parte, a textului caragialian, iar pe de alta, a actului teatral în sine.

Sigur, se spune cu atîta patos și cu atîta insistență că domnul (poate chiar cu D mare) I.L. Caragiale este, în zilele noastre, mai actual ca niciodată. Că e suflul și creierul național, dacă nu chiar universal. Însă decenii de montări și de (unice) citiri au standardizat expresii (curat murdar!) și comportamente (de mofangiu), introducîndu-le în vocabularul curent al omului de rînd (care, poate, nici nu le pricepe) și dezvoltîndu-le în tendințe de atitudine/mod de gîndire stereotipice.

Uzitate și uzate, n-au mai reușit să stimuleze și să provoace reacții de conștientizare a conținutului lor. A rămas doar forma, iar ele s-au transformat în construcții menite să facă poante „culturale” și umor „pour les connaisseurs”. Readucerea lor în atenția publicului mare (și, în consecință, redotarea lor cu semnificații) a putut fi posibilă doar printr-o (re)caligrafiere a lor – nu se mărește „fontul”/fondul, ci se schimbă, ori se colorează, ori se stilizează. Și ce/cine oare face mai frumos din *poignier* decât feminitatea?

#### **Tomper / Tromper**

Desigur că ce face Tompa în acest spectacol nu e „mare lucru”. Nu e ca și cum ar sparge canoane din care să lase doar cioburi de nereconstituit într-un întreg. Tompa doar „problematizează” (a se citi: pune sub semnul întrebării) anumite convenții teatrale. Caragiale – nu mă gândesc doar la text, ci și la montări – cade cel mai adesea în niște tipare din care e greu de scos (probabil are, pe lângă Călinescu, cea mai bogată tipologizare a personajelor la materia de liceu numită „Limba și literatura română”). Reconsiderarea și re-formarea percepției asupra unor caractere umane „convenționalizate” în spectacolul teatral pare a fi cel mai important impuls regizoral în construirea *Scrisorii pierdute*, pe coordonatele ambiguității masculin-feminin. Ei, și ce dacă – nu e sigur, dar la ludicitatea (plus amorul față de absurd) a lui Tompa e extrem de probabil – ideea s-a conturat din joaca de recitare a replicii „Zoe, fii bărbată!?” Contează că mai e ceva (de substanță) dincolo de joacă. Cu toate că...

Cu toate că întregul edificiu spectacular profită atât de mult de pe urma plasticii, a cromaticii, a coregrafiei,

încît „ia ochii” publicului și-l face, în primul rînd, să *vadă* și să *trăiască* (de obicei rîzînd) experiența – exact ca într-un joc – fără a o filtra, instant și conștient, prin „retina” ochilor minții. Iar acest algoritm regizoral chiar funcționează, pe testate, pînă la sfîrșitul spectacolului, cînd – nedezmîntînd importanța pe care o acordă de obicei finalurilor (și începuturilor) de spectacol – Tompa aruncă un pahar de șampanie rece pe fețele ambetate de comedie ale publicului, re-trimițîndu-l cu gîndul la deschiderea (cu fluturatul gazetelor) „serioasă”, asemenea finalului; la început, zîmbetul e neconvins și confuz, la final devine amar, dar la fel de confuz: hiper-decrepitul Trahanache e înconjurat de șleahta colorată și ipocrită care închină pentru el. Umanitatea mică, disperată după tătuc, ajunge o umanitate mică, ce se prefacă că-i place cu tătuc.

Deci, ziceam de plastică, cromatică, coregrafie. Alături de carnaval. Imagine. Ca și în alte spectacole de-ale regizorului, imaginea are un rol primordial. E încărcată cu obiecte, multe, aparent fără nici un sens. Tompa Gabor nu crede că „spațiul gol” ar potența neapărat – ori ar scoate mai bine în evidență – calitatea spectacolului. Ba, am putea spune, chiar dimpotrivă. Nu există obiect scenic (de la îmbrăcămintea sexy a lui Skovran Tunde, batista lui Bacs Miklos, microfonul lui Peter Hilda, pînă la mănușile de box ori sulurile de hîrtie igienică) care să nu intre în contact cu corpul actorului cu un scop clar. Din acest punct de vedere, regizorul poate fi flatat cu însușirea de – vorba lui Aureliu Manea – „inginer al atenției”. Pentru că, în aceeași linie teoretică a lui Manea, Tompa Gabor



## RECENZII

ține atenția publicului, în mod practic, la un nivel de unde nu coboară decât după terminarea spectacolului. Efectul estetic se instalează abia în final (tocmai de aceea la un atît de mare preț pentru regizor), atunci cînd cel al atenției – lung cît trei ore de rîsete/zîmbete – tinde spre zero.

### **Jouer la pop-culture**

Ludicul caracteristic regizorului trece, în *O scrisoare pierdută*, dincolo de granițele „palpabilului”, ale obiectualului. În niște accese de postmodernism cel puțin egale – ca umor – cu poantele clasice caragialiene, Tompa face uz de o sumedenie de clișee ale culturii populare, prin subtile plusări și blufuri, ca la un joc de poker. E cazul, în primul rînd, cu interpretarea personajului Zoe, dusă de actor prin toate finețurile, prețiozitatea și crizele atît de caracteristic feminine, patentate prin convențiile sociale. La fel, intervenția – ce urmează imediat pauzei – „femeii în vîrstă”, la microfonul în care declamă înflăcărată versuri patriotice maghiare, în mod evident negustate pe deplin de spectatorii necunoscători (pentru că, nu-i așa?, de intertextualitate nu te „prinzi” întotdeauna ai nevoie de context). Ca să nu mai vorbesc de geniala scenă a confruntării electorale între tabăra cașavenciană și cea farfuridiană: un *mash* între *catfight* și competiție de *streetdance*, în dulcele stil globalizant.

Este de remarcă, tot pornind din aceste referințe culturale, personajul chaplinian al Cetățeanului Turmentat. „Cvaduplicat”, el este prototipul bufonului, personaj atît de drag lui Tompa, mărturisit și asumat ca un interes major al său. Chiar așa,

turmentat cum e, el trebuie să fie cel care reface „raporturile corecte”. Că reușește sau nu, asta rămîne de discutat, pentru că nu e tocmai ușor să răspunzi la ce înseamnă „corect” într-un spectacol despre politică (dar, atenție!, fără miză politică).

Aplecarea regizorului către metodele și formele teatrului absurd se poate citi, de la un capăt la altul, pe tot parcursul spectacolului, în straturi și substraturi mai mult sau mai puțin vizibile. Cel mai pregnant se face, evident, prin jocul relațiilor de putere și al interschimbării dintre sexe – dus la apogeu în scena în care Tipătescu rămîne îmbrăcat(ă) doar în lenjeria roșie decoltată. Pompînd femeii în haine de bărbați (reciproca nu e valabilă, fiindcă Zoe poartă tot un costum bărbătesc) și absurd în situații, Tompa Gabor revine, oarecum, la un interes mai vechi – cel al exploatarei relațiilor dintre individ și putere. Și, prin stilistica (ludică) a muchiei de cuțit dintre comic și grotesc, dintre „derizoriu și feroce”, re-formulează pentru contemporaneitate tradiționalul dicton „Politica e curvă”: „Politica e niște doamne bine.”

### **Concluzie1=Concluzie2 ?**

1. Pompă = Alai, suită, cortegiu plin de fast, sărbătorec; *p. ext.* fast, strălucire, splendoare.

2. Pompă = Mașină de forță sau aparat compus de obicei dintr-un cilindru cu piston, manevrat cu mână sau acționat mecanic, folosit pentru a deplasa sau a comprima un fluid.

**MIHAI GĂDĂLEAN**

---

**Apocalypto - judecăți contemporane din perspective subiective**

---



Ne-am obișniut în ultima vreme ca nici un film de și cu Mel Gibson să nu treacă neobservat. Că e vorba de o comedie care garantat reușește să pună măcar un zîmbet pe fața spectatorului, oricît de plicisit ar fi el, de un film de istoric, de acțiune sau orice alceva, și vreau să spun chiar orice altceva (inclusiv pseudo SF sau desen animat), Mel Gibson, cu admiratorii sau detractorii săi, poate paria cu siguranță pe un lucru: acela că va găsi cu mare greutate pe cineva pe care să-l lase indiferent.

Problema e că, în ziua de azi, o prea mare parte din părerile celor din jur sînt prejudecăți create de media, personalitățile publice și alte diverse lucruri care au prea puțină legătură cu propria judecată sau obiectivitatea, în principiu condiție indispensabilă oricăror judecăți de valoare.

*Apocalypto* este un bun

exemplu cultural de prejudecată creată de cronicarii de diferite calibre, care, din ce în ce mai mult în ultima vreme, manipulează publicul mediu. Orice ar spune ei, nu reușesc să modifice adevărata valoare, confirmată în timp, a diferitelor obiecte culturale, cu atît mai puțin creația autorilor; dar, prin globalizarea media sau pur și simplu în lipsa unor comentarii pertinente, jurnalismul promoțional transformă micile furtuni în pahare cu apă în circuri mediatice de nivel planetar. Lipsa unei scale de valori cît de cît clare duce la amestecul de criterii de tot felul: etice, morale, religioase și mai ales culturale care nu-și au locul.

*Apocalypto* a fost judecat înainte să fie lansat, pe baza informațiilor mai degrabă de gang decît comunicate pe cale oficială de producător (aceiași Mel Gibson, prin Icon Productions) pe baza unor criterii care au legătură cu orice altceva în afară de film. Următoarea suită de citate demonstrează, *grosso modo*, că acest film nu este bun pentru că:

1. Mel Gibson a fost prins în stare de ebrietate pe autostradă.
2. Mel Gibson are suficienți bani să facă filmul exact așa cum dorește.
3. Mel Gibson a făcut înainte și *Patimile lui Cristos*.
4. Mel Gibson este interesat de (ce derizoriu, ce plictiseală!) valorile familiei și de violență (ce obrăznicie!)
5. Mel Gibson ... dar judecați și singuri din cele ce urmează:

*„Acesta este, prieteni, un film de Mel Gibson în care toate lucrurile pe care acest om le-a iubit, de care a fost interesat sau care i s-au reproșat în repertoriul de pînă la această dată (atît pe ecran cît și în afara lui) arată chiar*

## RECENZII

*mai mari și mai nebunești. Așa ca ferți-vă sau lăsați-vă încântați de: preocupările lui Gibson în legătură cu tortura, psihoza, credința, legăturile între bărbați, (teama de) homosexualitate, păcat, mîntuire, sadomasochism și, dacă tot veni vorba, soarta pădurii tropicale; toate astea sînt aici, într-un film pentru care Hieronymus Bosch pare să fi desenat planurile.” (Lisa Schwartzbaum. *Apocalypto* (2006) la **Moviefone**, 6 dec. 2006, Yahoo.Movies)*

*„Apocalypto, noul său film, este ridicol și iresponsabil; are marea ambiție care izvorăște din puterea de a cheltui cei 600 de milioane de dolari făcuți cu ultimul film. Este o epopee de două ore, fără celebrități, despre oameni care fug prin junglă în scutece, (în Yucatec, cu subtitrare) și asta m-a făcut uneori să gem de cît de deranjat am fost’ (*Apocalypto*. Mel Gibson se desfată în violență în *Apocalypto* de Ty Burr, publicată în **Boston Globe** la 12.08.2006)*

*„[...] calamitatea cu același nume, plină de vărsare de sînge, a lui Mel Gibson, un sprint istoric pervers și sadic, care suferă de excesele produse de creditul infinit pe care un regizor plin de succes crede că dispune și că asta îi dă dreptul de a nu i se spune nu”. (*Apocalypto*, cronică de film de Sean O’Connell, 2006, **filmcritic.com**)*

*„În ciuda păcatelor reale sau imaginare ale tatălui său, *Apocalypto* merită judecat pe baza calităților proprii” (*Palpitațiile lui Apocalypto bazate pe bagajul personal al lui Mel Gibson* de Laura Emerick, **Stuff reporter**, 8 dec. 2006) șamd....*

Interesant cum o abatere minoră din viața altădată exclusiv adulatului star hollywoodian poate ajunge motiv bine întemeiat de oprobriu cronicăresc, într-o lume obsedată de corectitudine politică, tratament diferențiat, criterii în

căutatrea egalității șanselor etc.

*Apocalypto* este prezentat (recunosc, de unii drept calitate, de alții drept mare greșeală) ca fiind excesiv de violent. De ce? Pentru cei care n-au privit buletinele de știri românești de dinainte de Crăciun și n-au văzut cum sînt sacrificați porcii la noi sau în orice altă parte (dacă tot veni vorba, în Europa anului 2006) pare un sacrilegiu faptul că vînătorii unui trib din jungla precolumbiană vînează și împart carnea unui tapir, după obiceiul timpului și locului respectiv. Cu modestele cunoștințe pe care cineva le poate avea numai din cărți, pentru că, pînă la Gibson, nimeni nu a mai făcut un film de asemenea proporții despre indigenii precolumbieni, aflasem cîteva amănunte despre sacrificiile pe care aceștia le făceau diferiților zei la „modă”, timp de nimeni nu știe cîte mii de ani; apucasem chiar să văd și documentarul despre fezabilitatea metodei de extragere a inimilor sacrificaților (și Mel Gibson se pare că l-a văzut, pentru că nu-l contrazice în nici un fel). Mă așteptam chiar la mai multe adică: un pic de canibalism, sau un uzaj mai explicit al drogurilor, că vorba aceea am trecun noi și prin *Natural Born Killers*, ori *Apocalypse Now*, ori *Fight Club*, ca să nu pomenesc decît crema unor filme care se lăfăie în violența cea mai acerbă.

Și acum ar trebui să fim șocați de un tapir și cîteva capete rostogolite pe o piramidă? Nu vreau să spun că supra-expunerea la violență ar face totul să fie OK; dar dacă e vorba despre acele locuri, acele timpuri și acei oameni, la ce se putea aștepta cineva cînd intră la acest film? E „la modă” să arăți lucrurile cum sînt? Aș zice că în reconstituirile epopoeic-istorice, e mai degrabă o regulă. Păcatul lui

## RECENZII

Gibson pare atunci că nu a mers și mai departe. A devenit acum o eroare condamnabilă să promovezi valorile personale? Atunci când e vorba de familie și protejarea ei? Atunci, sigur, Mel Gibson are valori pe care majoritatea bărbaților occidentali nu le mai au demult. Dar vina tot lor le revine, nu lui.

A, de acord, *Apocalypto* nu e *Braveheart*. Dar e primul, absolut primul film făcut în acest fel (cu indieni adevărați, în limba mayașă sau pur și simplu plasat în acel topos spațio-temporal) străduindu-se să-i prezinte pe acești oameni înainte de contactul cu „civilizatorii” europeni care i-au ras de pe fața pământului. Sigur, m-aș fi lipsit de scena eclipsei solare, sau de cea a nașterii subacvatice (ambele copilăresc demonstrative); dar nu mi se pare ridicol ca personajul principal să aibă o singură obsesie pe toată lungimea filmului, aceea de a-și salva familia, chiar dacă am mai văzut povestea și în *Patriotul*. Poate că mi-ar fi plăcut mai mult un indian mai carismatic și poate că răutățile față de prietenul său nu au ajutat prea mult la a mi-l face simpatic de la bun început; poate că nici prea deștept nu era, atunci când în fața micului Hitler inamic își trădează tatăl, ceea ce duce la execuția acestuia (aproape supărător de similară celei a iubitei lui Wallace din *Braveheart*). Se poate. După cum și scena urmării prin pădure seamănă cam mult cu *Ultimul mohican*, iar faptul că jaguarul nu reușește să-l ajungă din urmă pe indianul rănit este deja cam prea mult; dar de aici pînă a te lega de „denigrarea poporului mayaș”, ori pînă la protestele oficiale din partea guvernului din Guatemala este mare distanță.

Ceea ce mă face să mă întreb cum ar fi să fi fost un film

despre mayași care culeg fructe prin pădure, privesc seara stelele și se scaldă în cascadă. Un fel de SF de ani '70? Nici măcar nu se intenționează o posibilă explicație a modului în care această civilizație a dispărut, lucru care l-ar fi făcut cu adevărat discutabil. Iată care este protestul guatemalezilor: *Apocalypto* descrie poporul mayaș într-o lumină denigratoare, declară comisarul guatemalez prezidențial pe teme de rasism. Ricardo Cajas a afirmat că filmul aruncă înapoi în timp înțelegerea asupra poporului mayaș cu 50 de ani și îl compară cu imaginea indigenilor din filmnele americane ale anilor '50.



„Îi arată pe mayași ca fiind un popor barbar, criminal care poate fi salvat doar de sosirea spaniolilor”, declară acesta pentru Associated Press. Cajas afirmă că nivelul de vărsare de sânge este istoric inexact și îi face pe mayași să pară sălbatici. „Este un caz de civilizație vestică impunându-și viziunea asupra unei alte civilizații.” *No comment*.

Cît despre seriozitatea cu care s-au făcut documentările pentru acest film, ele poartă marca seriozității lui Gibson însuși și nu pot fi contestate decît de contraargumentări cel puțin la fel de bine documentate, dincolo de simple afirmații oficioase. Iată cum este relatat acest proces de realizatorii filmului în carnetul de presa

## RECENZII

pus la dispoziția oricărui jurnalist vrea să scrie întemeiat despre film...

„Pe măsură ce scriau, Gibson și Safinia [coscenaristul filmului] s-au cufundat în fascinanta istorie a culturii Maya. Ei au petrecut luni de zile citind mituri despre crearea și distrugerea civilizației Maya, inclusiv textele sacre de profeție, cunoscute sub numele Popul Vuh. Au parcurs ultimele texte de arheologie despre noile săpături și despre teoriile referitoare la prăbușirea acestei civilizații. Apoi, ei au făcut propria lor călătorie pentru a vedea siturile Maya, ceea ce a avut un efect profund asupra lor”.

Gibson își amintește: “Stăteam în vârful templului de la El Mirador, în Guatemala, în singura pădure tropicală care a mai rămas în țară, iar de acolo vedeam conturul altor 26 de orașe – totul era în jurul nostru, ca într-un ceas uriaș. Vedeam piramidele cum răsăreau din junglă, în depărtare. Era ceva deosebit. Cu adevărat simți aici cât de puternică a fost această civilizație...”.

Gibson și Safinia au avut de asemenea lungi conversații cu Dr. Richard D. Hansen, un arheolog renumit și expert în cultura Maya, care a fost consultant pentru film. “Entuziasmul lui Richard este molipsitor. Era în stare să ne asigure că ceea ce scriam noi avea atât autenticitate, cât și imaginație.”, spune Gibson.

Hansen i-a ajutat pe Gibson și Safinia să descopere unele din secretele Maya și, mai ales, să înțeleagă cum s-a putut dezintegra o societate uluitoare ca aceasta. Hansen a confirmat ceea ce Gibson și Safinia intuiseră: că se pot face paralele între sfârșitul societății Maya și haosul din epoca contemporană.

“Noi voiam cu adevărat să știm

care au fost motivațiile care au stat în spatele curbelor ascendente și prăbușirii civilizației Maya.” Spune Safinia. “Am descoperit că arheologii și antropologii cred că problemele grave cu care s-a confruntat civilizația Maya sunt foarte similare cu cele cu care se confruntă societatea din zilele noastre, mai ales când e vorba de degradarea mediului, consumul excesiv și corupția politică.”

Gibson adaugă: “Pe parcursul istoriei, au existat aceleași precedente ale căderii civilizațiilor, iar ceea ce ne-a apărut foarte clar când scriam scenariul a fost faptul că multe lucruri care s-au petrecut exact înainte de căderea civilizației Maya se petrec acum în societatea noastră. A fost important pentru mine să fac o paralelă pentru a vedea aceste cicluri cum se repetă întruna. Se crede îndeobște că omul modern este atât de luminat, dar suntem supuși acelorași forțe – și suntem de asemenea capabili de eroism și transcendere.”

Asta ar fi un subiect mai interesant de discutat, cred, decât de ce s-a urcat sub influența alcoolului la volan sau câți bani a câștigat și cum îi folosește azi. Cît despre violență...totul este relativ. Nu poate fi negată dar nu poate fi nici ignorată: deci discuția, după părerea mea, din acest punct de vedere, s-ar reduce la gradul de acuratețe istorică și nu la aplicarea pudibondismului ipocrit, contemporan, asupra unei perioade și a unui context cultural total străine.

Poate că lucrul care a deranjat pe cei mai mulți este faptul că acest film nu este un personaj pozitiv în luptă despre cu unul negativ: ci despre un personaj, pur și simplu, în luptă cu propria frică. Lucru care îl face uman și amintește prea mult despre psihicul fiecăruia din noi în parte. Iar frica pare

## RECENZII



să izvorască din mintea noastră, asemeni fricii personajului, nu e ceva privit de dinafară: aici se vede cu adevărat „meseria” lui Mel Gibson. E mai dificil de acceptat și de discutat pe tema mecanismelor și tehnologiei fricii, iar diversiunea se naște, astfel, aproape natural.

Varile comparații cu marchizul de Sade sau cu cruzimea nazistă nu pot fi contracarate decât de o exclamație de genul „Bine ați venit în lumea în care trăim!” Sau, „Hai să nu ucidem mesagerul sau să spargem oglinda pentru că un ne place ceea ce vedem și auzim”..

The end

**PAULA MĂHĂLEAN**

---

**Darwin's: Adaptation**


---

Dacă Charles Darwin ar fi scris un scenariu în loc de carte, ce film ar fi ieșit? La această întrebare încearcă să răspundă Charlie Kaufman și Spike Jonze prin filmul *Adaptation*<sup>9</sup>. În centru, ca acțiune principală, stă încercarea (cu mai multe eșecuri decât reușite) unui scenarist de a adapta cartea *Hoțul de Orhidee* de Susan Orlean într-un scenariu de film. Dar Kaufman face mult mai mult decât o transpunere a unei cărți care nu are de fapt un story bine elaborat, în două ore de peliculă: el scrie un scenariu cu și despre evoluție.

La începutul filmului, Charlie Kaufman, unul dintre alter-egourile adevăratului scenarist și totodată personajul central al filmului, spune că nu vrea ca filmul să devină un "Hollywood thing", ci mai degrabă un film pur și simplu despre flori. El reușește într-un târziu, însă nu așa cum și-a închipuit. "Toate vietățile, prin efort fizic și mental, tind să progreseze spre perfecțiune", citează filmul din scrierile lui Darwin: și asta e și tema principală a filmului, evoluția unei flori, o floare fantomă, înăuntrul unui film. Astfel, sunt prezentate toate fazele intermediare pe schema binecunoscută a evoluției de la maimuță la om, începând de la creația lumii la orchidea fantomă, trecând apoi la Charles Darwin care scrie despre orhidee, apoi la John Laroche, personajul central al cărții *Hoțul de orhidee*, care e fascinat de ele. Apoi la Susan Orlean însăși, care scrie un articol despre Laroche și pasiunea lui. Iar, mai apoi, etapa de evoluție e deja cartea. Care "evoluează și ea prin Kaufman care o adaptează. Pentru ca

final să ne întâlnim cu filmul în sine care, ca și șarpele Ouroboros, își mușcă coada într-o continuitate infinită.

Fiecare pas al acestei evoluții este prezentat ca un algoritm pentru a lega stadiile împreună. Cel mai bun exemplu este expoziția de orhidee, unde Laroche îi povestește lui Susan Orlean despre Darwin care a scris despre relația dintre insecte și flori: iar Kaufman, după cinci ani, la o altă expoziție de orhidee, citează pasajul din carte și îl adaptează la concepția lui despre realitate. La rândul lui, filmul scoate aceste secvențe din timpul lor real și le pune într-o succesiune logică, examinând legăturile dintre ele.

De ce susțin că filmul este cel care contemplează, ca o ființă vie, și nu regizorul, Spike Jonze, ori chiar adevăratul Charlie Kaufman (nu interpretul său dedublat, Nicolas Cage)? Pentru că personajele umane din film sunt doar "factorii externi", așa cum îi denumește Darwin, care ajută la urmatorul pas evolutiv al personajului principal, orchidea fantomă. În același fel, cartea lui Susan Orlean, și implicit și articolul din revista *The New Yorker*, are ca temă principală pasiunea lui Laroche față de orhidee, și nu pe Laroche ca persoană. Iar scenariul se desfașoară în jurul cărții, nu al autoarei acesteia. Acest proces de structurare-restructurare-evoluție e amplificat și de faptul că Kaufman nu o întâlnește pe Susan Orlean decât în partea de final dar despre asta puțin mai târziu.

Timpul filmic e împărțit în cei trei pași mari ai evoluției, iar această barieră impusă nu e trecută de nici unul dintre protagoniști. Singurele lucruri care îi leagă sunt aceste deveniri paralele, care evidențiază legătura dintre arta fiecăruia. Există câteva personaje cheie care apar foarte puțin, dar care dau continuitate

---

<sup>9</sup> *Adaptation* (trad. rom. *Hoțul de orhidee*), Regia: Spike Jonze, Scenariul: Charlie Kaufman. Cu Nicolas Cage (dublu rol), Meryl Streep, John Laroche...

## RECENZII

celor trei timpi ai acțiunii. Acestea sunt Valerie (Tilda Swinton), cea care îl contractează pe Kaufman ca să scrie scenariul, sau Marty (Ron Livingston), care este exact opusul lui Valerie, dar care la rândul lui duce mai departe filmul. Aceste personaje sunt simboluri ale industriei de film. Toate lucrurile tind spre perfecțiune, iar perfecțiunea (ne spun implicit realizatorii) e frumusețea în cazul florilor, lirismul în cel al cărții și construcția în cel al filmului. Doar personajele din lumea marketingului artistic sunt acelea care încearcă ori să dinamizeze, ori să zădărnicească atingerea perfecțiunii.

Tot în privința timpului, este interesant de remarcat momentul în care Charlie ajunge să scrie secvențe care în film au fost deja prezentate, efort care culminează cu secvența în care ajunge să scrie exact ceea ce face el însuși în acea clipă. E pusă astfel într-o stranie lumină legătura dintre film și scrierea scenariului, dar faptul că aceste introduceri nu sunt prezentate în ordinea cronologică a apariției lor subliniază că cele două, scenariul și filmul, nu sunt unul și același, dar au totuși raporturi mai apropiate decât cartea și scenariul.

Oglindirile deformante în evoluție sunt susținute și de apariția altui personaj, Donald Kaufman, fratele geamăn al lui Charlie în film, și totodată al doilea alter-ego al adevăratului Kaufman (de aici și dublul rol al lui Cage). Donald este exact opusul lui Charlie, dar îl completează și totodată completează și filmul. În film el scrie un scenariu tipic hollywoodian, despre un polițist care urmărește un criminal care ține ostatecă o femeie. În realitate, cele trei personaje sunt o singură persoană. Acest scenariu, care este un amalgam de clișee, este de fapt o copie a scenariului lui Charlie, răsturnată în stilul lui Donald. Cei trei eroi ai lui sunt de fapt Charlie, Susan și Laroche, care au de fapt același rol: cel de a duce mai

departe evoluția orhideei fantomeă.

Donald mai are un rol important, dacă nu cumva cel mai important în film: el este cel care va scrie finalul, completându-l. El introduce în copoziția cinematografică toate elementele pe care le-a introdus în propriul său scenariu. Se întoarce astfel lista stereotipiilor pe care Charlie le-a enumerat la început: droguri, sex și violență. Ca atare, filmul ia o întorsătură de o sută optzeci de grade, iar Donald combină cei trei timpi ai filmului prin continuarea poveștii lui Laroche și a lui Susan. Lor li se crează acum un portret total opus, oarecum monstruos, un fel de Donald Laroche și Donald Orlean.

Toate lucrurile tind spre perfecțiune și fiecare formă de artă are perfecțiunea ei: de aici mai departe, fiecare stadiu al evoluției de la floare la film este perfect în sine, dar pentru a trece la pasul următor se schimbă însăși concepția asupra perfecțiunii.

E chiar momentul în care intervine McKee (Brian Cox), un alt personaj prezent de-a lungul filmului: caricatura profesorului de scenariu. Spre final, el ne sintetizează "principiile" unui scenariu perfect. El îi amintește lui Charlie că personajele trebuie să evolueze și că filmul are nevoie de...acțiune! Aici abia intervine decisiv Donald și, împreună cu Charlie, scrie finalul. În secvența scrisă de Donald, acesta moare, iar cele două parți (personalități) ale lui Kaufman se pot reuni în Charlie. Cîntecelul propus de Donald pentru thrillerul său reapare, cântat acum de geamănul său. Această uniune între contrarii se realizează, iar cele două stiluri opuse crează un întreg perfect, un film perfect, un scenarist perfect, o floare perfectă.

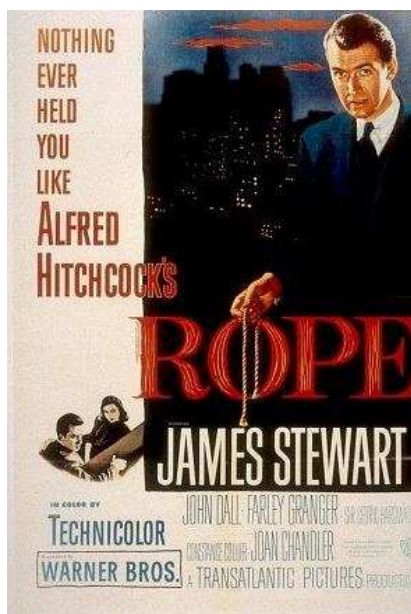
**MIHAT KONRAD**



---

**Alfred Hitchcock's ROPE**<sup>9</sup>


---



**Rope** deține supremația “Capodoperelor Pierdute” ale marelui regizor american Alfred Hitchcock. Inspirată de piesa cu același nume a lui Patrick Hamilton, care la rândul ei își găsește originile într-un caz real din anul 1924 (când doi studenți ai Universității din Chicago, Leopold și Loeb, înfăptuiesc ceea ce ei cred a fi crima perfectă) adaptarea lui A.Hitchcock oferea o perspectivă ce va stabili tiparul thrillerelor produse de atunci până în prezent.

Remarcabil prin faptul că acțiunea se desfășoară într-un singur spațiu iar tehnica de filmare este pur dedicată mișcării scenice a actorilor, demersul filmului oferă inegalabila senzație a acțiunii în timp real, structurată în așa fel încât privitorul să ia parte la punctul fierbinte al fiecărui grup de personaje ce interacționează

în spațiul propriu-zis.

Metoda folosită în *Rope* poate fi considerată extrem de dificilă, în proporționalitate inversă cu complexitatea sa. Înlănțuirea tuturor scenelor într-un lung cadru “general”, tăiat subtil, la un interval de aproximativ 10 minute, din motive pur tehnice îi conferă filmului o fluiditate copleșitoare asupra privitorului, dovedindu-se la rândul ei un bun răspuns la întrebarea retorică a lui Hitchcock despre “...*How to apply glue between the viewer's seat and pants...*”

În afară de scena deschiderii, filmată în exterior, toată acțiunea se desfășoară într-un apartament ce cuprinde o sufragerie și, ocazional, holul. Operatorii folosesc șine de travelling pe care le mută de-a lungul filmării și le reasamblează în funcție de scena următoare. La fel vor proceda și cu obiectele care în scena anterioară ar fi putut încurca drumul camerelor de filmat. Procesul de editare/montaj, însă, este aproape nul, singurele tăieturi fiind aproape insesizabile pentru ochiul mai puțin expert al privitorului din acea perioadă. Cadrele sunt decupate atunci când haina unui personaj, ori un obiect aflat în focus va acoperi întreaga suprafață a ecranului de cinema. Ambientul exterior, numit și “cycloramă”, este unul din cele mai mari decoruri folosite pentru o scena de sunet pînă în 1948, incluzînd Empire State Building și alți zgărie nori. De asemenea, el marchează cu precizie trecerea timpului de la amiaza până noaptea tarziu și materializează bunăstarea socială a celor implicați, dacă ținem seama de costul unui

<sup>10</sup> **ROPE** (1948) ,Regia Alfred Hitchcock, cu James Stewart , John Dal, Farley Granger, Joan Chandler

## RECENZII

apartament cu o asemenea panoramă a centrului orașului.

Rope inovează stilul lui Hitchcock datorită trecerii neașteptate la imaginea color, fiind chiar primul dintre filmele sale tehnicolare. Fără nici o îndoială, publicul a fost surprins de momentul și tema peliculei alese pentru acest progres. Oare imaginea alb negru ar fi redus din intensul impact al poveștii în sine? Desigur că nu, dar farmecul panoramei din spatele scenei, ori culorile specifice unei petreceri ce se declară o adevărată și glorioasă sărbătoare, ar fi fost diminuate considerabil. În plus, subiectul filmului este astfel mai aproape de realitatea crudă, ascunsă sub măști zâmbitoare și "colorate", decât sinistra atmosfera din *Psycho* ori impresia aproape ciudată a unui *The Manxman* văzut în culori.

Ca o paranteză, demn de precizat este că în ziua de astăzi există o gravă tendință de a reduce la "simplu și sigur" orice supra-efort al actorilor de a înlănțui o scena într-un singur cadru; iar acest lucru devine aproape imposibil din pricina incapacității și talentului insuficient explorat al unei bune părți a actorilor americani contemporani.

Să revenim însă la povestea aparentă. Cei doi estetiști, Brandon Shaw și Phillip Morgan, plănuiesc și duc până la capătuciderea lui David, un fost coleg de facultate, crimă considerată de ei perfectă, înfăptuită fără altă motivație decât "performanța". Ei teoretizează dreptului unora de a decide asupra sorții altora, condiționându-le șansa la viață pe motiv de inferioritate umană. Ca totul să decurgă perfect și savuros, Brandon găsește că ar fi ideal să ofere o petrecere în cinstea acestei crime, binenteles doar el și

Phillip cunoscând adevăratul motiv. Culmea cinismului, la petrecere sunt invitați tatăl, matușa și logodnica victimei, ca și fostul ei iubit, dar și fostul lor profesor, Rupert Cadell. Incidental, Brandon plasează detalii referitoare la moartea lui David stârnindu-i curiozitatea lui Rupert și atingând o coarda sensibilă a eticii invitaților, atunci când se străduiește să impună, într-o conversație de salon, teoria "popularizată" a supraomului. Cadavrul lui David, aflat în cușorul pe care Brandon a decis să aștearnă masa festivă, în ciuda menajerei, atrage după sine panica intensificată treptat a partenerului de crima, Phillip. În caesta din urmă se amestecă progresiv sentimentele de îndoială și frica de a fi descoperiți. La rândul său, Rupert se va folosi de aceste ieșiri necontrolate ca să afle cât mai multe detalii despre absența - necaracteristică și născătoare de suspiciuni - a lui David de la petrecere. În final, cei doi vor fi demascați, Rupert punând în lumină aberația unei asemenea teorii a ierarhiei pe scara vieții umane, și utilizând-o ca bază pentru deducțiile sale detectivistice.

O remarcabilă legătură cu literatura nietzschiană e inevitabilă când ascultăm teoria personajelor centrale. Supraomul, aceasta specie aleasă din mulțimea de oameni, este decis să afirme, cu fapte, că viața servilă și obișnuită a celor din jur nu folosește decât pentru a-i sublinia și slăvi proprie marelție. De la aceleași baze, dar cu destule deviații și simplificări, se revendică și doctrina dicaturii hitleriste, ce considera germanul pur arian ca fiindă supremă în raport cu celelalte rase. Deasemenea Jim Morisson, Wagner

## RECENZII

și alții au fost considerați eretici ai societății în care trăiau datorită aroganței și excentricității de a se fi apropiat de teoria supraomului. Iar Hitchcock nu ratează o asemenea abordare critică, fie și sub mantaua unui film clasic detectivistic, fiindcă tema s-a dovedit fructuoasă de mai bine de 150 de ani (de la *Crimă și pedeapsă* încoace...)

Nu atât atitudinea și crima în sine, aparent nemotivată, au stârnit controverse în rândul criticilor de film ai anilor 50', cât homosexualitatea sugerată a celor doi prieteni, Brandon și Philip, de altfel mai puțin marcată în adaptarea lui A.Hitchcock. Filmul a fost interzis, sau în cel mai bun caz rulat doar o săptămână în diferite state ale Americii. Din acest motiv a rămas în istoria filmului ca o capodoperă pierdută, cunoscând adevăratul succes abia în 1983, când America își autodepășise în mare parte homofobia.

Iubirea dintre cei doi a fost atacată fără nici un fel de argumentație reală de ziarele americane din acel timp, fiind considerată "*iubirea al cărui nume nu-l pronunțăm*". Iar American Times spunea că subiectul este de-a dreptul repugnant: "*O strangulare oribilă în deschiderea filmului și o cină deasupra unui cadavru*"

Subiectul homosexualității este vag sesizabil în cadrul acțiunii, mai ales pentru publicul târziu de azi, care poate cu siguranță confunda

cuvântul "Queer" cu un apelativ de stradă din acea vreme, nicidecum ca referință la orientarea sexuală. Finețea psihologică a construcțiilor de caracter lasă să plutească o ambiguitate necesară între raporturile de putere ale celor doi eroi centrali și raporturile lor fizice. Sir Alfred Hitchcock iubea să se transpună în situații aproape imposibile, de aceea personajele sale au întotdeauna șansa de se manifesta în modul cel mai extrem al personalității lor. Geniul său constă tocmai în surprinderea lor într-un mod cât mai puțin tehnic. Privindu-l în încadrarea sa temporală reală, dincolo de modalitățile contemporane de compoziție și procedeele cinematografice "la modă", Alfred Hitchcock reușește în *Rope* să sintetizeze esența stilului său aparte, devenit, azi, legendar.



**ROBERT ERDOS**

---

**Și dacă ne-am aminti de...*Braveheart***


---

Reprezentând al doilea efort regizoral din partea lui Mel Gibson (după *The Man Without a Face* – 1993), *Braveheart* (1995) a fost un film monumental și nu găsec deloc deplasat să afirm că a reușit de unul singur să revoluționeze modul în care filmele de război sunt făcute astăzi. *Saving Private Ryan*, filmul lui Steven Spielberg, în care tronează scenele brutale de luptă, scenele care transformă războiul într-un “iad” veridic, a fost făcut după succesul poveștii lui Gibson despre un simplu țăran scoțian care se răscoală împotriva armatei englezești ce-și exercita tirania asupra Scoției din secolul XIII.

În *Braveheart*, Mel Gibson joacă rolul lui *William Wallace* (omul de rând de care amintisem) care unește triburile Scoției împotriva englezilor (aflați pe câmpul de luptă mereu în număr superior, cu un aer la fel de superior). Ca om simplu, Wallace e un pacifist, confruntându-se încă de mic cu pierderea tatălui său – omorât în lupta împotriva englezilor. Își părăsește casa și pamântului natal, profitând de educația oferită de unchiul său. După întoarcerea acasă și după ce englezii o omoară pe Murron (soția sa – rol jucat de Catherine McCormack), Wallace pornește o rascoală care, în cele din urmă, ajunge să-l aducă pe Longshanks, regele Angliei (rol interpretat de Patrick McGoohan), la un pas de înfrângere.

De ce a meritat această poveste, în fond romantică, 5 premii Oscar, alte 15 premii și 20 de nominalizări? Mai întâi de toate pentru că pune războiul într-o lumină într-atât de veridică încât șochează

pe alocuri prin brutalitate, scenele de luptă medievală din *Braveheart* fiind considerate la vremea lor cele mai dure care se făcuseră vreodată la Hollywood. Schimbând modul în care regizorii privesc realizarea bătăliilor, nu atît în contextul istoric specific, cât abordarea confruntării armate în general, orice abordare fină, “cu perdea” ori pur și simplu mai puțin agresivă și sângeroasă a început să fie privita ca o greșeală, ca o viziune dezamăgitoare. Comparând, spre exemplu, filmul *Windtalkers* al lui John Woo și *Saving Private Ryan* sau *The Thin Red Line* al regizorului Terrence Malick, observăm că primul pare mai degrabă o poveste de spus copiilor sub 12 ani în fața focului de tabără; și asta, în mare, datorită felului în care scenele de luptă sunt “spuse”, sunt povestite filmic. Atât Steven Spielberg cât și Terrence Malick au respectat “rețeta” ce a fost aplicată mai întâi în *Braveheart*, reușind chiar să ducă mai departe realismul visceral al scenelor de confruntare.

În *Braveheart*, Gibson a făcut prin regie, ce-i drept la scară diferită (bătălii epice, racordul cu cadre apropiate, sângeroase, brutale) ceea ce Kubrick a făcut cândva cu *Dr. Strangelov* în scenele luptelor de “stradă”, în ceea ce privește mișcările de aparat, modul în care erau “filmate” scenele (camera “din mână”, apropierea foarte mare de soldații care trăgeau și sunetele efective). În niciunul din cazuri, scenele de luptă nu au fost scrise așa, ambii regizori dând dovadă de un anumit tip de originalitate în transpunerea lor, în “citirea și actualizarea vizuală” a

## RECENZII

scenariului. Dacă în cazul lui Kubrick era vorba despre o manieră nemaintâlnită de a filma conflictul – un mod ce conferea realism, inducea o stare de panică, accentua ritmul rapid, susținut al schimbului de focuri, în cazul lui Gibson e vorba de modul în care acesta a controlat scenele – făcând ca haosul unei bătălii de proporții epice să capete o notă "fluidă", dar ridicând în același timp gradul de violență, pentru a revela oroarea războiului real.

În afară de modul revoluționar de a transpune războiul, *Braveheart* dă dovadă și de un simț fin al romanticului. Lucru oarecum contradictoriu într-o compoziție a cărei acțiune se învârtă între scene în care oameni înarmați până în dinți își sparg capetele cu ciocane, sau scapă de "surplusul" de membre ajutați de întreg arsenalul instrumentelor medievale specifice. Reușita părții romantice a poveștii se datorează în special jocului actriței foarte fin, dar și modalității în care Gibson reușește să "traducă" scenariul lui Randall Wallace (scenarist al filmului *We Were Soldiers*) pe ecrane, folosind un soi de scriitură în contrapunct, credibilă.

Filmul este "copertat" de două povești de dragoste, una la început, între Wallace și Murrin, cealaltă în a doua jumătate, între Wallace și Prințesa Isabelle (rol jucat de Sophie Marceau). Prima poveste de dragoste se dezvoltă previzibil, aproape clișeistic, marșând pe regăsirea iubirii din copilărie (scena în care Murrin îi ofera lui Wallace o floare de scai la înmormântarea tatălui acestuia), la întoarcerea acasă (scena petrecerii de nuntă, în care Wallace o reîntâlnește pe Murrin) și finalul tragic (Murrin este omorâtă de

magistratul englez pentru încălcarea legii *prima noctes* prin căsătoria în secret cu Wallace). Aceasta e și scânteia care aprinde ura eroului, care la rândul ei duce la pornirea răscoalei și a întregului "motor" narativ.

Cea de-a doua poveste, însă, vine oarecum neașteptat, dar funcționează foarte bine în mecanica filmului: Prințesa Isabelle, oferită de tatal său, regele Franței, ca soție lui Edward, Prințul de Wales (fiul lui Longshanks), suferind datorită lipsei de iubire, se îndrăgostește de acest "barbar" Wallace după asediul cetății York de către armata scoțiană. Povestea de dragoste dintre Wallace și Isabelle funcționează și ca un moment de respiro după ritmul insituit de scenele de luptă, dar și ca element de relaționare cu spectatorul, vag verosimil (în fond, cu toții am cunoscut un anume fel de iubire, însă nu mulți dintre spectatori au avut ocazia să taie capul cuiva cu o sabie...). Acest echilibru, foarte bine realizat, între teme atât de opuse, este încă unul din meritele lui Gibson ca regizor (și evident al lui Randall Wallace ca scenarist).

Criticii de film au atacat doza de libertate pe care și-a permis-o filmul în raport cu realitatea istorică și mare parte dintre ei au avut dreptate. Sunt exemple numeroase de omisiuni, erori, interpretări eronate; însă *Braveheart* nu este o poveste reală și nu cred că intenția lui Gibson era de a lucra pe scenariul scris de un cronicar ori arheolog. Eroul filmului, William Wallace, este un personaj de legendă, comparabil poate cu Jeanne d'Arc, nimeni neputând atesta cu certitudine existența sa. Dar măsura în care acest fapt contează cu adevărat este neglijabilă, *Braveheart* fiind un film de ficțiune – însă unul care trece peste

## RECENZII

anumite convenții, încercând abordări proaspete, revigorante.

Robert de Bruce (rol jucat de Agnus Macfayaden) este un personaj controversat din punct de vedere istoric. După unele surse, el este adevăratul erou al Scoției, fiind de altfel și primul rege sub care parlamentul Scoțian a scris prima constituție. Însă alți istorici recunosc prezența în aceeași perioadă istorică a ambelor personaje, atât Wallace cât și Robert de Bruce ducând, asemeni acțiunii filmice, două lupte diferențiate de interese specifice. În film, Robert de Bruce este regele în ascensiune, nepregătit încă pentru domnie, aflat sub umbra cuvântului tatălui său, renunțând la pornirile sale războinice în favoarea unor compromisuri de natură politică. Tatăl sau, Robert Bruce Sr. (Ian Bannen) joacă rolul de păpușar, sfătuindu-și atent fiul înspre pașii pe care acesta trebuie să îi urmeze pentru a ajunge la tronul Scoției. De abia după ce Robert de Bruce îl trădează pe Wallace, aliindu-se în lupta de la Stirling cu Longshanks, motivele conflictului inter-aristocratic se schimbă. Robert de Bruce își realizează greșeala și își urmărește dorința suprimată de a lupta alături de “popor” pentru eliberarea Scoției – și cu această scenă se încheie filmul, la scurtă vreme după o altă scenă ușor controversată – cea a uciderii prin tortură a personajului central.

Mel Gibson și Randall Wallace și-au asumat și în acest caz un risc. Numărul filmelor de acest gen realizate anterior, în care eroul își pierde viața înainte de final, “părăsind scena”, fiind foarte mic în raport cu standardele hollywoodiene privind epopeea istorică. Paradoxal, coloana vertebrală a filmului nu se rupe.

Moartea lui Wallace este cea care pornește de fapt finalul – “moartea” domniei tiranice a regelui Angliei (aflat pe patul de moarte) și “renașterea spiritului național” în urmașul la tronul Scoției (Robert de Bruce).

Practic, avem două puncte cheie care controlează acțiunea. Declanșarea intrigii, prin momentul în care Murron este ucisă de magistratul englez în prima parte a filmului – pentru că induce “răzbunarea” lui Wallace – ce la rândul ei aprinde dorința de eliberare a scoțienilor oprimați care vi să lupte alături de Wallace; are deci loc o reacție în lanț. Aceași reacție în lanț e prezentă și în al doilea punct cheie, pornit de moartea lui Wallace (exagerată filmic, poate prea poetică, dar de efect în mecanica narațiunii): Wallace moare sub tortură, refuzând să jure credință regelui Angliei; Longshanks, bolnav, își pierde vocea și, pe patul de moarte, află de la Prințesa Isabelle nu va avea un urmaș pe tron (scena în care Isabelle se “razbună” șoptindu-i regelui că în pântecul ei nu poartă copilul lui Edward, ci pe al lui Wallace. Robert de Bruce renunță la “alianța” cu Anglia și prornește lupta pentru obținerea independenței Scoției.

În ansamblul său, *Braveheart* a fost numit pe drept o “realizare grandioasă”, dar asta se datorează, cred, inovațiilor cinematografice pe care le-a adus și a nu poveștii în sine. Cu toate că jonglează foarte bine cu cele două teme – a iubirii (pierdute, regăsite, pierdute din nou) și a războiului unei națiuni asuprite împotriva tiraniei, accentul cade pe adrenalina unei istorisiri brutale, narate în pas rapid, care altminteri risca să pară diluată, privită ca un

## RECENZII

întreg de aproape 3 ore. O privire detașată asupra actorului din spatele personajului este absolut necesară pentru ca filmul să poată fi perceput la adevărata sa valoare. Altminteri, Gibson regizor dar și actor, îți transmite adesea prezenta unui ego exacerbant. Este, cred, o greșeală pe care mulți actori-regizori o fac la început – chiar dacă pe căi diferite – vezi exemplul lui Tarantino. Dacă Gibson ar fi continuat să joace în propriile filme roluri principale, mi-aș fi schimbat puțin părerea și asupra lui *Braveheart*. Însă văzând recent *Apocalypto* - ultimul său film, calitățile

sale de regizor mi se par și mai limpede de necontestat. Cu *Apocalypto*, Gibson începe parcă să se desprindă ferm de schematica puternic hollywoodiană, încă prezentă în *Braveheart*, fără a renunța însă la producția de mari proporții.

### **Bibliografie:**

1. [www.imdb.com](http://www.imdb.com)
2. [www.rottentomatoes.com](http://www.rottentomatoes.com)
3. [www.montrealjournal.com](http://www.montrealjournal.com)

**CODIN SEBASTIAN POP**

---

**Pianista. Între Jelinek și Haneke**


---

Întâi am văzut filmul, apoi am citit cartea. Cam pe dos „metoda”, știu, dar mai contează ordinea? Și încă ceva: cine zice că *nu e filmul ca și cartea*, ori își închipuie că cinematograful trebuie să înlocuiască literatura, dar o face prost (așa cum rococo-ul se chinuia să înlocuiască luptele de gladiatori...) ori crede că filmele-s pentru leneșii care nu citesc.

*Pianista*<sup>11</sup> e pentru toți. Dar nu oricum și oricând, pentru că e filmul care-ți dă ziua peste cap, dacă-l vezi dimineața. Nu e un film „de văzut”, ci de „îndurat”, țâșnind din zona șocurilor pe creier, alături de *Elle est des notres* (r. Siegrid Alnoy, 2003) sau *Mademoiselle* (r. Tony Richardson, 1964). Iar dacă te-a chinuit filmul, asta e! Nu-ți închipui că-ți tragi sufletul citind cartea de la care a pornit filmul, adică *Pianista*<sup>12</sup>. Și asta fiindcă Elfriede Jelinek (autoarea) posedă aceeași ardere fulminantă când scrie, ca și Michael Haneke (regizorul) când filmează.

E mică distanța între ecran și roman. Cam aceeași lume de personaje și situații te conving că totul are loc la Viena, în anii '80. Erika e profesoară de pian la Conservator, o femeie care la cei treizeci și cinci de ani trăiește și-și împarte patul cu mama. Iar această Erika nu are decât două viteze: *vânează* și e *vânată*. Victime îi cad studenții ei de la pian, pe gâtul cărora își ascute Erika o

severitate cu care-i toacă mărunț. Are o autoritate plină, ce-o golește de orice afect; Erika funcționează, nu trăiește, ca o mașină pentru care cursul de pian, plimbarea prin centru, cina de acasă și programele TV sunt ritualuri uscate, care n-o satisfac. Așa că vânează locuri mizere și se strecoară în scenarii erotice străine (filme porno și faze erotice în parc), tăindu-și himenul și venele cu lama, masturbându-se, aruncându-se senzual asupra mamei etc. Iar mama, cu știința ei feroce de a-și poseda și pedepsi fata, e un parapet bine înfipt în morala acestei familii de ciment: nimeni nu intră, nimeni nu iese...

...cu excepția lui Klemmer, de unde se vede că Erika e și vânată. Tânărul student intră în „țarcul” mamei, trece de erupțiile ei de „proprietară de fiică”, ca s-o curteze pe această fiică. O îneacă în avansuri, o cucerește cu elanul său viril și îi propune să se rupă de focarul matern. Până aici, idilă cât încap. Dar să nu uităm că Erika e un motor inexpressiv și că toate acțiunile sale umane sunt programate, respingând pornirile lui Klemmer, cu promisiunea că îi va comunica în scris toate dorințele ei. Zis și făcut, numai că *dorințele* îl șochează pe Klemmer, având în vedere natura lor extrem sado-masochistă.

Klemmer e atât de zdruncinat de sexualitatea brutal-insalubră a femeii, încât o părăsește. Dar nu înainte de a o bate și viola la ea acasă, pe fundalul urletelor mamei de după ușile încuiate (semnal psihanalitic în această scenă în care „copilul” e expus agresiunilor dacă

<sup>11</sup> *La Pianiste* (Franța, 2001). **Regia și scenariul:** Michael Haneke. **Distribuția:** Isabelle Huppert (Erika), Benoît Magimel (Klemmer), Annie Girardot (Mama). Durata: 2 h 10 min.

<sup>12</sup> Elfriede Jelinek, *Pianista*, Editura Polirom, București, 2004, în traducerea Norei Iuga.



## RECENZII

scutul parental dispare). Totuși, bătaia nu e tocmai o pedeapsă; furios pe scrisoarea sado-maso a Erikăi, Klemmer își răzbună de fapt așteptările înșelate, nefăcând altceva decât să-i împlinească dorințele scrise acolo. Totul se încheie umilitor și n-are cum să te mai mire gestul Erikăi din final, când își înfige un cuțit în umăr. După care se întoarce acasă. La mama.

Citind *Pianista* și bănuind că ar putea apărea cineva care să-l ecranizeze, ai senzația că ar fi bine ca el să rămână literatură. Orientat spre o eventuală prelucrare de text, pentru a deveni scenariu, romanul pare un moloz inabordabil, un fel de poem epic imens. Și, din nou, aparent inabordabil.

E foarte încins descriptivul în acest roman narat la prezent, persoana a treia, roman în care absența oricărui dialog pare mult prea epuizantă ca să mai lase loc prelucrărilor dramaturgice. Asta miroase a capcană, și normal, fiindcă textul e îmbibat de stil indirect liber și oralitate, dar e greu de crezut că el ar putea rezista peliculei. Plus că mai e și legănarea între tonul explicit și tonul evaziv, care face ca cele mai mici detalii psihologice să stea fără jenă lângă ample descrieri citadine.

Se mai întâmplă ceva. Scenele curg unele într-altele, se topesc într-o droaie de amănunte, cumva neoproustiene, dar sunt salvate de la confuzie prin mișcarea prezentă a reacțiilor mediului. Ceea ce e de aur, pentru că Elfriede Jelinek nu uită să integreze civic situațiile intime ale personajelor, apelând la același stil indirect liber ca să le comenteze polemic. Tot ceea ce fac personajele e iute scanat de „gura satului”, de unde și umorul brusc al romanului, așa că textul alunecă până la capăt

din sintetic în analitic. Prea mare deranj stilistic nu se face nici când se schimbă locațiile de acțiune, atâta vreme cât romanul e o pastă situațională, dincolo de orice unitate narativă. Parcă tot ce contează e percepția inflamată asupra mediului, fixată pe un fel de macaz de pluș care face insesizabil saltul din climax în relaxare. Ești întotdeauna prins într-o lectură *off-side*.

Regizorul iese întreg din toată această junglă a romanului, din care păstrează schița „poveștii”, plus o mână de repere. E un decupaj inteligent, pentru că lucrează cu sugestii puține și nu insistă să transpună acel complex dificil de introspecții halucinatorii ale personajelor. De aceea Haneke își permite să păstreze măcar două-trei momente, care arată câtă tensiune e în relația Erika-Klemmer. În film, diegeza e limpede, tranzițiile cronotopice și afective nu mai sunt ambigue, ca în roman, ci evidente, uneori supărător de evidente.

Oricât ar părea de păstoasă, cartea Elfriedei Jelinek nu e greoaie la lectură, și asta fiindcă cele mai importante scene sunt lucrate filmic. Importante, adică insolite: fiecare minut e dilatat printr-o groază de hiperbole, trecându-se amețitor din liric în fantasmatic și morbid. La o privire mai atentă, descrierile din roman aduc a compoziții expresioniste, dar sunt stăpânite de fluiditatea discursului literar, de care regia profită cu toată artileria de filmare. Sunt folosite panoramările, travelingul, montajul paralel, ca tehnici care pot să semene cu acel plonjeu în psihologie, des întâlnit în roman (vezi scena când Erika pune cioburi de sticlă în buzunarul fetei, care i-a făcut ochi dulci lui Klemmer; sau scena examenului susținut de Klemmer,

## RECENZII

când Erika e filmată cu transfocare egală din plan general în plan american, din primplan în grosplan, ca să sugereze creșterea sacadată a emoțiilor).

Și totuși... Haneke se grăbește să simplifice, sărăcind de motivație unele scene din roman. Dispar scene relevante, *full-option* pentru Haneke (scena piscinei, a tramvaiului; urmărirea pe stradă), care ar fi sprijinit cauzalitatea acțiunii. În schimb, apar altele, senzaționale și fără prea multă predicăție. La fel de descurajantă e și insuficiența peliculei de a putea schița personajelor episodice – dintr-un foc, cum se întâmplă în roman – o biografie bulversantă, atunci când ele doar trec prin cadru. Nici măcar judecățile civice ale „gurii satului”, cu care Jelinek își datează și colorează acțiunea, nu sunt de găsit în film.

Haneke ratează oferta literară și prin construcția scenografică: nici un decor agresiv, nici un mediu infect ca metaforă pentru mizeria Erikăi. Ci spații calde, prietenoase, de parcă degeaba romanul conține cel puțin două momente, de maxim climax, când Erika urinează în locurile cele mai abjecte.

Oricum, aplauze pentru distribuție. De câtă materie literară se pot încărca trei chipuri de actori! Benoît Magimel (un actor neprofesionist, pianist de profesie, oricât ar părea de șocant) și, firește, veteranele Isabelle Huppert și Annie Girardot sunt actorii ce

ridică filmul la un nivel emoționant de performanță, răsplătit din plin la Festivalul de la Cannes din 2001. E de-a dreptul cuceritor să-i vezi jucând, mai ales pentru că în concretețea imaginii stă cel mai tare as al filmului, capabil să esențializeze amestecul relativ de date literare. Altfel, cinci stele pentru coloana sonoră, adică muzică interior diegetică (repetiții, concerte și fragmente din Schubert și Schumann), care se prelungește până ce devine comentariu sonor pentru scenele ulterioare.

Cât despre succesul literar-cinematografic, el se probează prin faptul că *Pianista* ar putea fi locomotiva unor producții importante, ca *A whole in my heart* (r. L. Modysson, 2004) sau *Calvaire* (r. Fabrice du Welz, 2004). Filme cu nerv și scenarii hedoniste cumplite, dar motivate tematic.

Bucuria lecturii nu e bucuria vizionării, firește, doar n-o să începem o evaluare a plăcerilor estetice. Ideea e că *Pianista*, roman și film, șochează. Dar o face cu lentoarea picăturilor de perfuzie, printr-un eseu superb despre estetica urâtului, ce-ți provoacă, prin repulsie, catharsis. Nu crezi? Caută filmul, cumpără-ți cartea. Încă sunt calde.

**FLORIAN-RAREȘ TILEAGĂ**

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)