



STUDIA UNIVERSITATIS
BABEȘ-BOLYAI



DRAMATICA

1/2007

S T U D I A
UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI
DRAMATICA

1

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

CUPRINS - CONTENTS - SOMMAIRE

ARTICOLE & STUDII

BRONWYN TWEDDLE, „The Leap, not the Step”, Part one: Creating the Physical Score for a Production of Heiner Müller’s <i>Quartett</i>	3
LAURA PAVEL, Modern Tragedy and Gender Role-Playing	21
LIVIU MALIȚA, Jacob Levi Moreno și teatrul.....	27
ȘTEFANA POP-CURȘEU, Sorcières et sorcellerie dans le théâtre de Michel de Ghelderode	45
DIANA-VIORELA IONESCU, Politeness Devices in <i>Betrayal</i> by Harold Pinter.....	61
IOAN POP-CURȘEU, Un acteur-fétiche de baudelaire: Philibert Rouvière.....	75
EUGEN RADU WOHL, Tadeusz Kantor – condiția artistului și a artei.....	91
MONA CHIRILĂ, Masca teatrală a lui Arlecchino	99
PETRE BĂCIOIU, Estetica teatrală și pionieratul teatrului pur	115

MIHAI LUCACIU, Womanist Scholarship and Performance: an Operational Connection	131
ANDREW REILLY, Cultural Identity and Theatre Censorship	143
OZANA BUDĂU, L'acteur dans le theatre virtuel. Jeu theatral et filmique/video dans les projets virtuels de mark reaney: <i>The Adding Machine</i> et <i>Wings</i>	151
ANDREEA IACOB, Tehnologia digitală și spectacolul de teatru. Realitatea virtuală pe scenă.....	169

RECENZII, CRONICI, COMENTARII

MIRUNA RUNCAN, Hybris și identitate: <i>Visul unei nopți de vară</i>	191
LAURA PAVEL, Bătălia sexelor	195
ANCA HAȚIEGAN, „Reperle unui destin”	199
BOGDAN ULMU, Despre cronica bine scrisă a cronicarului care nu-i din București	202
BOGDAN ULMU, Absurdul d’anțărt și sarcasmul treimiist.....	204
MIRUNA RUNCAN, Conferința internațională <i>Performing Literatures</i> , CIRT, University of Leeds.....	206

AUTO-ANALIZE DE SPECTATOR

SMARANDA BOLOVAN, Anatomia receptării: Concertul <i>The Dark Side of the Moon</i> , Budapesta, 14 aprilie 2007.....	210
PAULA MĂHĂLEAN, Receptare, public și experiență la fața locului la Concertul 25 Live: George Michael, București, 31 mai 2007	215
MIHAI GĂDĂLEAN, Da’ cu Lynchu’ ce-am avut? (scurt excurs senzorial, în tuinpixu’ personal)	218
DELIA ENYEDI, Viața ca-n... televizor.....	222

**„THE LEAP, NOT THE STEP“
PART ONE: CREATING THE PHYSICAL SCORE FOR
A PRODUCTION OF HEINER MÜLLER’S *QUARTETT***

BRONWYN TWEDDLE

ABSTRACT. Part 1: This article is an examination of my physical approach to a production of Heiner Müller’s *Quartett*. It both describes the technique used to create the physical ‘score’ [choreography] for the performance, and also places the work in the context of contemporary theatre practitioners [such as Robert Wilson and Anne Bogart] whose ideas have influenced my methodology.

„Mein Hauptimpuls bei der Arbeit ist die Zerstörung. Also anderen Leute das Spielzeug kaputtmachen. Ich glaube an die Notwendigkeit von negativen Impulsen.“ [Suschke 2003: 220]

„My main impulse in my work is destruction. That is, smashing other people’s playthings. I believe in the necessity of negative impulses.“ [my translation]

This quote from playwright Heiner Müller is an appropriate starting point for discussion of my production of his play *Quartett*, which takes as its protagonists two characters from Choderlos de Laclos’ novel *Les Liaisons Dangereuses*: the Marchioness de Merteuil and the Vicomte de Valmont. This source material is the examination of a destructive relationship, where the protagonists’ inability to be honest with each other leads to the destruction of Merteuil’s ‘plaything’, the very man she loves. To underscore the thematic of destruction, Heiner Müller sets the play in a „Timespace“ of „Drawing Room before the French Revolution. Air raid Shelter after World War III“ [Müller, 1984a: 106]. This suggests not only two aristocrats playing interminable games with each other, but also two people trapped in a bunker playing the roles to amuse themselves till death comes.

The psychological manipulation of the two aristocrats, representative of the decadence and corruption of the *ancien régime*, was used by Müller used to examine the flaws of the East German socialist state, a state in which psychological torture was frequently used to political ends. For this

reason, 'masks' and game-playing are key metaphors throughout Müller's *oeuvre*. The challenge for theatre practitioners in producing *Quartett* is how to show the layers of these 'masks', and of the overlapping time periods. Rather than a Brechtian 'not...but'¹ – Müller asks the theatrical interpreters of the playtext for a 'both...and' or a 'not not', to use a term from theatre theorist and director Richard Schechner. In examining the slippage that occurs between the actor and the role, Schechner points out that the actor can never be purely the character s/he is playing, nor purely him- or herself. There is always a trace of the actor within the character and of the character within the actor: „...Neither identity is wholly erased or effaced by the other. What we see and hear, what we can watch move and enact, is a being existing in the space between a denial and the denial of that denial” [Schechner: 134]. This is further heightened in *Quartett*, as the protagonists, Merteuil and Valmont, slip in and out of role-playing each other, playing themselves in the act of deceiving another, or representing the victims of their seductions.

For New Zealand actors this material is especially challenging as they rarely have the opportunity to work on a text of this kind and many do not have the technique to cope with it. The New Zealand theatre industry is very young: professional theatres and a drama school were first founded in the early 1970s, a fact incomprehensible to European audiences! The industry was strongly modelled on that of the United Kingdom, which in general produces verbally witty texts, but they are texts which are much more character-driven than Müller's work. A trademark of Müller's which is especially evident in *Quartett* is the 'Dialogunfähigkeit' [the inability to engage in dialogue, to connect] of his speakers. *Quartett* consists of slabs of monologue, where it appears that the characters are not listening to each other. The actors have to work extremely hard to connect with each other when speaking such a disconnected text, which is extremely foreign to them, yet if a connection between the performers is not palpable, the performance will be lifeless. The monologues require vocal dexterity and variety of rhythm to avoid boredom in the audience, though as one critic in his review of the Wellington season² wrote, perhaps inducing boredom in

¹ A dialectical process for the actor of defining a character's choices not by what they *are* or *have done*, but what they did *not* choose: what they *could have been* or *could have done*. The 'Not...but' and the concept of *Historisierung*, are part of the set of *Verfremdungseffekt* theories and techniques, as formulated by German playwright, theatre director and theorist Bertolt Brecht (1898-1956) from the 1920s until his death.

² My production of *Quartett* has had several seasons: firstly, two seasons within New Zealand: the original season at BATS Theatre in Wellington [January 2006]; and a season at Allen Hall Theatre, Dunedin [June 2006]. The November 2006 season consisted of performances

the audience creates a deeper connection with the message of Müller's text, that the characters' game-playing becomes „an over-extended and self-proving treatise on how indulgence becomes inevitably tedious“ because the „characters are trapped in a Hell of their own making“ [Smythe 2006]. The question for us initially was how to bring the material that is so dense with literary allusion and European history to its feet on a New Zealand stage, where audiences are not used to this form either – or to working so hard to interpret a text of this density. It only later became a question of how this production would be received in Romania and Serbia, when it toured.

Müller himself once said that „The leap, not the step, is what makes the experience possible“ [Bogart 2001: 113]. In this two-part essay for *Studia*, my discussion is divided into two key imaginative 'leaps' that the actors had to make in the creation of this production of *Quartett*. This first essay will examine the actor's confrontation with the rehearsal process and the essay in the next *Studia* will discuss the experience with the audience.

The first imaginative 'leap': The rehearsal process

In many ways, the process I used to direct the production aims to play with 'negative impulses' that Müller speaks of in the quote which began this article – to harness frustration and the need to struggle through contradictions in the creation of a role. The actors' struggle with the process parallels the characters struggle with each other and themselves. Developing the mise en scene with the actors did not begin by setting moments which are a unity of psychological process and physical gesture. This unity is consciously destroyed by requiring them to work text and physicality completely separately. The physical 'score' [the choreography] is intentionally unrelated to the meaning of the play and so the actor's reliance on the logic of the text to determine moves is removed. Reliance on fellow actors to spark creativity is also destroyed, as the initial scoring work is done in isolation. Negative impulses – such as the actor's frustration in the early stages of learning the score, when the text and corporeality conflict with each other; or his or her doubt that it will make sense; and a battle to merge the tracks in their own body and mind – are a necessary part of the process.

By consciously setting up the body in opposition to the text, as I will explain further below, we found a way into this foreign text. Any approach which reduces the characters of Müller's play to psychological motivations

in Beograd [Serbia] and Timișoara and Cluj-Napoca in Romania. Since then this production of *Quartett* has also been featured at the INFANT Festival in Novi Sad, Serbia in June 2007.

is too simplistic³. In a 'post-modern' world, familiar with Erving Goffman's concept of the 'role' in everyday life, and with an understanding of self as 'fragmented', acting approaches which aim for a unity of psychological process and physical gesture, such as Stanislavsky's⁴, are obsolete. We may *desire* clarity and unity, but ultimately we fail: we can have contradictory feelings about any event, and we are used to operating on several levels at once. Acting methodologies which operate under hierarchies of objectives are too simple for this conception of the world – this certainty died with the master narratives. The most we can achieve is to set the 'rules of the game', but there is no guarantee that they won't be broken. Müller's dramaturgy reflects this. To perform his plays, even *Quartett*, which is far more character-driven and linear than much of his work, actors must engage with the slippages, must create layers of 'masks' as part of the 'game'; and in our process, layers of interior 'tracks' to counterpoint the physical images.

Before discussing the details of my process itself, it is necessary to clarify two key concepts: the idea of 'tracks' of performance and notion of a 'physical score'.

A more contemporary, or 'post-modern', performance technique than those requiring a unity of physical gesture and psychological intention, is to intentionally fragment the aspects of performance to allow a more complex „reading“ experience for the audience. A recent trend amongst theatre practitioners is to create separate visual [physical] and auditory [textual] 'tracks' of performance. This is like the individual 'tracks' of a sound

³ Jonathan Kalb gives the example of the 1985 American premiere, directed by Gerald Thomas at the Theatre for the New City in New York as suffering from precisely this approach: „...the production lacked scale, [and] the sense that the characters presented historical, political or sexual forces larger than themselves...“ [Kalb 2001: 181].

⁴ The Russian director Konstantin Stanislavsky (1863-1938) is known for creating a System of approaching a role, which was later adapted by American director Lee Strasberg et.al to form 'The Method'. Stanislavsky articulated two key ways of working. In his 'Tablework' period [c.1925-1928], psychological objectives for individual characters in each moment of a scene were derived in a process of breaking scenes down into Units of Action after analysing their Through Action [over-riding idea that guides the character through the play] and their Super-Objective [character's overall aim in life]. In working these psychological objectives, the actor draws on his or her 'affective memory' [their storehouse of experiences] and finds an equivalent one to the emotion necessary for the scene. Thus the evocation of an emotion determines physical movement. From approximately 1935, Stanislavsky consciously took the opposite approach in his Method of Physical Actions. In this, physical gestures appropriate to a moment in the scene were perfected and this led to an evocation of the emotion, as internal feeling and character identification can be stimulated by pure movement, action and rhythm. With either method, Stanislavsky relied on the interconnectedness of body and emotions to inform one another and present a unified concept. See Gordon (1987).

recording merging to form a coherent composition, even though they were initially created in isolation. This process ensures that any apparent unity of mind and body, of image and text, is the result of an integration of the ‘Not...but’ or ‘both...and’, mentioned above. The surprising juxtaposition of seemingly contradictory elements necessitates a more active engagement on the part of the audience in interpreting the performance.

The American director Robert Wilson⁵ was one of the early proponents of this concept, utilising it in his production of Heiner Müller’s *Hamletmachine* [NYU, 1984], a predecessor to *Quartett* [which Wilson also later directed]. As Laurence Shyer explains: „He [Wilson] describes the playwright’s texts as «very hot emotionally» and says that he prefers to present them in a cool, objective manner, with... distance and formality... Wilson believes that this seemingly contradictory mode of presentation enhances rather than diminishes their impact: ‘When you’ve got a hot text and you want it to be really hot, you have to be very cold. If you perform it in a hot way, what you’re going to get is nothing’” [Shyer 1989: 131]. Juxtaposition of Müller’s verbally violent texts with Wilson’s calm, repetitive stage picture serves as a counterpoint, and makes the audience hear the text more clearly. For *Hamletmachine* Wilson created a choreography over which the text was layered as both a separate auditory ‘track’ – a voiceover – and a visual textual ‘track’ – a rapidly scrolling screen projection of the full playtext – and objected if the moves related ‘too much’ to the text. Wilson justifies this approach by saying: Müller’s „texts have so many images in the words that one needs a certain amount of space in order to see the pictures” [Shyer 1989: 130].

Wilson is utilising the concept of ‘tracks’ from a *director’s* perspective – and his ‘tracks’ of performance are clearly visible. He separates the auditory and physical ‘spaces’ so the audience can see the individual ‘tracks’ more clearly. However, I am more interested in the *actor’s* ‘tracks’ – their layers of internal ‘tracks’ in building up a role – and these are not only more numerous,

⁵ Robert Wilson [b.1941]: Texan-born Wilson made his name in his early, self-created theatre works which explored alternate ways of seeing the world. His staging of *Deafman Glance* (1970) reflected the ‘inner screen’, image-based viewpoint of his deaf-mute collaborator Raymond Andrews and the key visual element of the set of *Letter to Queen Victoria* (1974) was the repetitive, pattern-based experimentation with words of the autistic Christopher Knowles. His fine arts background has led Wilson to treat his stage composition like a painting. He prefers to work on a proscenium arch stage, and movement of actors is frequently divided into three spatial ‘tracks’: horizontal movement across the foreground, mid-ground and background, with a playful use of scale. In recent years Wilson has applied his trademark clear washes of colour, use of silhouette and stylisation of costume to classic texts, such as the hugely successful production of Büchner’s *Leonce and Lena* at the Berliner Ensemble (2003).

but also *invisible*. While a physical ‘track’ – the physical ‘score’, to be discussed below – can be seen by the audience, the mental ‘tracks’ – the layers of process in an actor’s mind – cannot. It is the layering of these tracks – physical, subtextual, mnemonic, emotional – which build a performance. The ‘post-modern’ understanding of the world assumes the operation of multiple levels of experience, that are referred to here as ‘tracks’. The operation of these tracks is like walking down the street wearing a personal stereo. You have a visual ‘track’ of what you see occurring around you – and it is separate from the auditory ‘track’ which is the music coming through your headphones. At the same time you are thinking about all the things you need to get done – your mental ‘track’, like an actor’s subtextual ‘intention’ for a scene. You also have a ‘physical’ track – you need to be aware of spatial dynamics in the street to avoid bumping into other people or objects. These ‘tracks’ may be contradictory, and in scoring a performance I intentionally make them so, but when the actor is able to hold several ‘tracks’ simultaneously, their performance is incredibly alive. I would go so far as to say that the more tracks that are operating, and the more contradictions between them that the actor has to overcome in their body and mind, the more interesting the performance is. As American director Anne Bogart explains: „The calibre of the obstacle determines the quality of the expression” [Bogart 2001: 141].

Bogart presents her audiences with similar contrapuntal reading experiences to Wilson, and she utilises ‘tracks’ from an actor’s perspective. Bogart begins by setting the physical ‘track’, the movements of the actor’s body in the physical performance space. Her work, utilising her ‘Viewpoints’ method, begins with the body in space, not the intellect, and her ‘Sourcework’ and ‘Composition’ exercises use associations and instincts rather than structured reasoning to develop material⁶. As Ellen Lauren, a Bogart

⁶ The *Viewpoints* are a training system which distils a philosophy of movement into core principles – it is a vocabulary which provides a shortcut method for creating work with performers trained in the system. Each Viewpoint has elements of focus and some subcategories e.g. ‘Gesture’ is divided into Behavioural Gesture (human behaviour as observable in everyday life) and Expressive Gesture (which reflects an inner state or emotion). *Sourcework* is associative research exercises, designed to help the practitioners enter into the world of the ‘source’ [text] they are producing/ devising. A director’s pre-rehearsal ‘Sourcework’ may include watching films, listening to music, gathering visual inspiration, conducting interviews. ‘Sourcework’ with the actors, guided by the director at the beginning of rehearsal is a process to gain a common experience or understanding of the work: looking for subjective responses to the material, asking open-ended questions, discovering associations. *Composition* is assignments given to a company to generate material (short pieces of theatre) in a limited time; often consisting of a list of elements to include in the work, and an overall structure or idea. See Landau 1995: 20-23.

collaborator explains: „In the best of rehearsals, the body’s priority over the text allows a truer emotional response to surface. One is simply too busy to ‘act’. When the body informs the psychology, the language is startlingly alive. The actor is available to a much greater range of musicality” [Lauren 1995: 64] Bogart uses the actor’s ‘body knowledge’ [instincts, physical memories, gestural responses] to compose her work. She sets the physical form but allows the actors to have free reign in the interior ‘track/s’. The Viewpoints, as distilled principles of performance, are not merely compositional exercises, rather, as points of focus that operate simultaneously in a performance, they can each constitute a ‘track’ of mental focus. An actor can consciously select one ‘track’ to dominate when they wish to concentrate on a particular aspect of performance, but all layers are operating as background music to their ‘score’.

One of the reasons for a contemporary dissatisfaction with Stanislavskyan methods is that because mind and body ‘tracks’ are aiming for unity, a performance can become automatic and stale, as when the actor has internalised their performance they no longer have to focus on it to remember the next step. Complex ‘tracks’ of focus can prevent this. Josefina Baez, a New-York-based performer from the Dominican Republic, uses Kathakali [a classical Indian performance form] finger exercises as a technique for keeping ‘present’ [in the moment] in performance. They enforce a focus that she doesn’t need any more for her text, emotions and basic choreography. The principle I draw from this is that in order to keep a performance ‘fresh’, as soon as an actor masters all their current ‘tracks’, it’s time to add another one. Theatre methodologies like these, which aim to capture the energy and ‘liveness’ of a performance, to keep the performer ‘in the moment’, share concerns with phenomenology. These methods are a very real example of the interaction between consciousness and reality: a conscious provocation of an encounter between the actor’s perception and environment. A point of focus is used to create a palpable physical energy that can be perceived by the audience, but which doesn’t emanate from the intellect.

The technique I used to direct *Quartett* aimed to provoke just such an encounter, through a process of laying down progressive layers of ‘tracks’. With each layer the performance becomes richer, in both the possibilities for the performer’s focus – giving them a freedom of selection in performance – and in interpretive possibilities for the audience.

To begin with, I have two ‘macro-tracks’ – the text of Müller’s play and the ‘physical score’ we create to accompany it. As a principle, similarly to Wilson, I deliberately create as large an opposition between the ‘meaning’ of the textual ‘track’ and the physical ‘track’ [movement] as

possible. The actors create 'micro-tracks' to build up their performance in layers. They must merge these tracks to the extent that they become unconscious, so that they can focus on the next layer, and therefore some purely 'mnemonic' tracks only serve a temporary function. Any 'unity' of internal performance logic for the actors comes from an integration of seemingly disparate elements, a moulding of 'tracks' that vary in importance during the composition. Like an orchestral score, a physical 'score' implies a set of instructions to follow: rhythm, timing, quality of expression, interaction between individuals or groups may be defined, but these are all open to variation in each performance. Both the 'macro-track' of the playtext and the 'macro-track' of the physical 'score' are modified as other 'micro-tracks' are added. For example, in *Quartett*, the decision as to when Merteuil is role-playing Valmont and when she is 'falling out of character' to speak as herself, has implications for both the vocal delivery of the text and for the quality of the physical gestures accompanying it.

I use the term 'score' for the method and the results of my process. The initial 'score' is the instructions I give to generate material.⁷ It is important not to control the material, but to simply set up a series of provocations and see what comes out. The first stage of the 'physical score' is to create the basic physical shape – an empty chronology of movements that fit temporally with the sentences of the play – the undifferentiated 'macro-track'. For the director, this process is a huge imaginative leap into the unknown because when I begin have no idea how the physicality will look at the end. But it is a necessary leap – because I can't ask actors to trust the process unless I trust it myself. To keep the audience's possible readings 'open', we must resist imposing interpretation at this early stage.

The final product, the 'fixed' choreography of moves for the performance, which results from the process, is also called a 'score'. It is detailed and defined, but is only a blueprint for performance, the actors still have room to play within it. To keep their performance 'present' they can modify it by choosing to focus on a particular 'micro-track'. The ability

⁷ One of the earliest definitions of 'scores' as a process, was in the work of architect Lawrence Halprin for inclusive community planning. With a trio of collaborators: psychologist Paul Baum, author Jim Burns and Halprin's wife, the choreographer Anna Halprin they developed the 'RSVP Cycles' process for collective creativity in the „Taking Part“ processes from 1966. R = resources, S = Scores, V = Valuation [selection of material]; P = Performance. Through Anna's work with the San Francisco Dancer's Workshop the process filtered into the arts. See Halprin et.al 1974.

to enter into such an ‘open’ and unfamiliar process is a huge leap of faith on the part of an actor⁸.

My personal explorations with physical scoring have been influenced by Cristina Castrillo and theatre company *Teatro delle Radici*, by short trips to Odin Teatret in Holstebro, Denmark⁹, training in Biomechanics with Gennadi Bogdanov¹⁰, and research into the working processes of Anne Bogart, Robert Lepage and Robert Wilson. Unlike many practitioners who use scoring techniques to devise *new work*, I have focused my experiments on creating physical scores to present ‘classic’ playtexts – Wolfgang Borchert’s *The Man Outside* [*Draussen vor der Tür*], Friedrich Dürrenmatt’s *The Visit* [*Besuch der alten Dame*], Shakespeare’s *Titus Andronicus* and *The Comedy of Errors* and Frank Wedekind’s *Lulu* – in a new way.

⁸ For making this leap of faith with my process I will forever be grateful to Ciara Mulholland and Brian Hotter, the original Merteuil and Valmont; and to Patrick Davies, who later took over the role of Valmont for the performance at the INFANT festival.

⁹ Eugenio Barba’s Odin Teatret, which celebrated its 40th anniversary in 2004 has been using scoring to devise original work for decades. In response to provocations set by Barba, the actor creates a ‘montage’ of movements, connected by a narrative ‘track’ – a story which assists in recalling the movements. When directing a piece, Barba makes his own ‘montage’ of the ensemble’s work and actor’s individual narrative ‘tracks’ will be adapted to fit in with new dramatic circumstances. For example, in her work demonstration *Traces in the Snow* [Carreri 1994], Roberta Carreri explains how her narrative ‘track’ and actions about a garden were adapted to her role as a prince entering a throne room.

¹⁰ Gennadi Bogdanov is one of the few master teachers of Meyerhold’s Biomechanics in the world today. Frustrated with Stanislavsky’s methods, Vsevolod Meyerhold (1874-1942) began creating a system he called ‘theatrical Biomechanics’, influenced by the motion economy studies of Frederick Winslow Taylor (1856-1915) and ‘reflexology’: the study of principles governing human reflexes, that is, the body’s automatic response to stimuli (the work of William James, Vladimir Bekhterev and Pavlov). Meyerhold created a series of *études* to teach theatrical principles of scenic movement, such as economy, and his ‘acting cycle’ – *Otkas* (preparation), *Posyl*, (main action), *Stoika* (fixing of the action) – is based on Taylorist ‘work cycles’. The development of Biomechanics was cut short when Meyerhold was executed for refusing to toe the Stalinist ‘socialist realism’ line. As Biomechanics was banned, one of the only extant archival records of the system is the series of photos of Meyerhold’s collaborator Nikolai Kustow, which the American director Lee Strasberg took during a 1934 trip to Moscow. However Kustow himself was a ‘corporeal archive’ of the system. He taught it to a group of young actors, which included Gennadi Bogdanov, at Moscow’s Theatre of Satire in the 1970s. Bogdanov has been a teacher of the system since 1986.

BRONWYN TWEDDLE



Bronwyn Tweddle as Merteuil
Brian Hotter as Valmont
Photos by James Davenport

Quartett is the first non-linear playtext to which I have applied the physical scoring method. In the plot-driven plays, the audience can read the movement in light of a causal relationship of character actions. The challenge with *Quartett* is that it is so much more layered and circular in its role-play levels. Thus the audience has to actively struggle to decode the stage world, in a similar process to the actor's struggle to create it. The techniques developed over the course of these productions have distilled my process to the following methodology:

Generating the physical score

The first stage in creating the physical score is generating reserves of physical material to draw on. We are operating on a principle of randomness - by creating physical moves without relating to the text at all, we open the way to surprise associations that illuminate the work at a deeper, more metaphoric level. Randomness allows images to be created which resonate with the text in a way we could never have discovered if we'd started from a logical, rational place. The images seem to 'fit' the text somehow. The justification of why this is - the rules of the 'game' in the fictional world - occurs in retrospect. This random approach relies on

Kuleshov's theory of montage. His principle states that film scenes shot in completely different locations are 'read' as being in the same place by virtue of the scenes occurring in close proximity to each other in the final edit. This is transferable to theatre – when we place two things on stage simultaneously, the audience looks for coherence, for the logical connection between them. The actor also needs to blend them to find a logic to their 'playing'. The human impulse to search for patterns operates to make sense of the seemingly disparate. Both actor and audience use the text to find a 'reason' for the physical images created separately from it.

Firstly, the actors create a long 'master' list of movements or physical poses, which are randomly allocated to lines of text – thus they must come up with as many moves as they have phrases in their text. At this stage the text provides merely a function of form – we work to the punctuation and supply one image/move per phrase of the text.

This 'master list' is created a number of ways:

a) Guided physical provocations: For example, actors are asked to explore animal or they are asked to choose a daily activity – such as making a sandwich – and define every detail of this action – then play with scale, tempo, emotion or visualised physical circumstances to affect the quality of movement.

b) Using images: the actors scan printed material for images of interesting physical shapes, which they would then embody. Brian Hotter, and Ciara Mulholland who played Valmont and Merteuil originally, found inspiration in histories of sculpture, a Taschen monograph of Victorian pornography, the photography of Wolfgang Tillmans and documentations of *Butoh*¹¹ and Pina Bausch's *Tanztheater* [dance-theatre]. Sometimes the use of an image is literal – e.g. Michaelangelo's *The Creation of Adam* for the line „I see you wavering“ [Müller 1984: 114] – but frequently we may only use part of a body posture, or turn it upside down, or do the action without walls to lean on, or props or whatever other physical barriers are in the image. If the image has multiple protagonists, we may use the poses of several different figures as moves for successive lines. Similarly the use can be more associative – an advertising slogan or random word from a book may suggest a physical image, or the line of a drawing may be translated into a line made with the body.

¹¹ *Butoh* is a radical post-war Japanese dance theatre form which valorises darker experiences (madness, ugliness, sexuality, death) and explores the action of natural forces on the performer's body. It was influenced by German *Ausdruckstanz*. Key butoh practitioners include Tatsumi Hijikata (1928-1986), Min Tanaka and Kazuo Ohno (b. 1906).

c) Physical logic – sometimes one has to rely on the honesty of the body to determine the next move. When the actor is in a particular pose, an instinctive reaction [whether from them or the director watching] is that the next move must logically be X. There is no rational logic for why, which can be explained in words, it just feels physically right. We follow the instinct. If pose A is scored for a particular line and the next pose randomly allocated, Pose B, is radically different, a pause may be used for a transition, and again a body logic must be used – what is the smoothest transition from A to B? In phenomenological terms, the ‘lived’ knowledge of the body determines the choice.

With a text like Müller’s, where there are huge amounts of lines to set moves to, the most interesting work often comes when the actors have exhausted their reserves of movements; when they reach the edges of their patience, and are beyond self-censorship. In their desperation to finish the scoring, they often come up with the most interesting physical material. When asked to come up with yet another move, they often ‘blurt’ an action in expression of their frustration, which has a spontaneity and honesty lacking from the more calculated moves. The director has to capture and define these ‘blurts’. We work chronologically through scoring the play, so by the time this frustration peaks, it is often towards the end of the text. Dramaturgically, as is the case in *Quartett*, this is usually when the tensions in the text are building, so the intensity of frustration, which increases the intensity of the physical response unconsciously keys in to the inherent tension in the text.¹²

Up to this point, the process I have elucidated implies that all the moves in the physical score are totally unrelated to the text. There are some exceptions, where the score is text-inspired, though not in a literal, psychological way. For example, when we came to the seduction of the virgin in *Quartett*, we were faced with the ‘Müllerism’ of capitalised sentences in the text. As I’ve never discovered an all-inclusive explanation for these, we simply decided that each phrase in capitals was an orgasm for Valmont. For the sake of variety, we concluded that each orgasm should be in a different sexual position, and as the text speaks of a Holy Trinity of three ‘gateways’ to Paradise, the sexual positions were somewhat predetermined. Much of the scoring for this scene was designed to either heighten the

¹² A number of physical theatre techniques, such as *Butoh*’s Muscle and Bone exercises, are specifically designed to capitalise on exhaustion of the body and mind, which precludes self-censorship, in precisely this way.

ridiculousness of the positions or to aid the transition from one to another. Thus we made a physical expression for a textual convention.¹³ However, even in this scene which was more ‘logically’ scored, a physical move randomly allocated to the text made perfect sense: playing a washing machine rotator gives a great metaphorical representation of an orgasm!

In fitting the moves randomly to the lines of text, the rhythm of the monologues became clearer. The length of the phrase determines how the move must be adjusted to ‘fit’. Either the move needs to be fitted to the length of line – a small move perhaps extended and slowed down to fit a long line; or a complicated move sped up to fit a short line – or broken down into parts to fit across several lines. Alternatively the line must be said at a speed appropriate to fit the move. Through fitting physical actions to phrases, and being conscious of the length of pauses between them, the actors again enter a phenomenological state: they *feel* the rhythm of the text in their bodies¹⁴ in a way that can’t be comprehended intellectually.

Once the rough physical ‘score’ has been created the actors must memorise it. So the initial mental ‘track’ is a series of mental associations for each move. I have found that the simplest technique is to create a ‘track’ consisting of a series of names given to each physical position. This is not a ‘subtext’, but a simple mnemonic device – an abbreviated verbal prompt that can be given by the Stage Manager, the way they normally prompt lines, which is necessary until the actor has internalised the moves. So at this point the actor’s internal monologue has two logics or two ‘tracks’: the lines of the text, and a series of verbal prompts of moves to fit with the text.

Integration of score and text

After a period of repetition, a ‘body memory’ of the score is made and the verbal prompts [a purely mnemonic ‘track’] become redundant. The moves begin to flow smoothly into each other, and to resonate. As Anne Bogart explains: „The Japanese use the word *kata* to describe a prescribed set of movements that are repeatable. ... In executing a *kata* it is essential never to question its meaning but through the endless repetition the meaning starts to vibrate and acquire substance“ [Bogart 2001: 101]. The physical ‘score’ is an extended *kata*.

¹³ The ‘orgasms’ occurred on the lines: 1. IT IS NOT GOOD THAT MAN SHOULD BE ALONE; 2. THE PAIN IS SHORT BUT THE JOY WILL BE ETERNAL; 3. THERE IS SPACE E’EN IN THE SMALLEST COTTAGE; and 4. LOVE IS AS STRONG AS DEATH – in the Carl Weber translation, which we used for the production, courtesy of Rosica Colin Ltd. London.

¹⁴ I have clearer rules for how this practice works with Shakespeare but I won’t go into it here as we are dealing with a different punctuation structure, and a work in translation.

Once the 'score' is internalised, the actor's mind is open to exploring layers of the text. The physical score is operating independently with its own logic, so now the actor can begin to lay down 'tracks' which 'justify' the seemingly unrelated moves in terms of the text. Psychological 'tracks' replace the simple mnemonic 'track'. On a micro-level we created an 'actioning' track. Using this Mike Alfreds¹⁵ method, the actors assign a verb, which expresses the psychological subtext, to each line of the text, and they use this verb to colour the way they speak that text. For example, Merteuil's first monologue contains this section ['actions' are in brackets]:

Or was your virility damaged in my successors. [I poke at your sore spot]
Your breath tastes of solitude [I pity you]
Did the successor of my successors send you packing. [I gloat]
[Müller 1984: 107]

In doing this we discovered another 'macro-track': the 'rules of the game' between Merteuil and Valmont. Rule number one is that they know how the game will end [someone will die] but they don't know when it will come. Each character has psychological 'micro-tracks' for different role-plays i.e. when the characters are using their role-playing as a mask; when they are speaking their opinion of the other character directly to them, and when they are speaking to themselves. This definition of their 'micro-tracks' is necessary because despite cultural theories demolishing of the modernist narratives of a unified self, a 'fragmented self' is little use on a rehearsal room floor. Even when working on a Heiner Müller text, with its layers of 'masks', the actors need a principle to cling to - the fragments must be defined. For a gesture to be convincing, the actors must have a purpose to whatever they're doing. A purpose gives 'life' to the gesture, even if it is not necessary for the audience to know what this purpose is.

¹⁵ Mike Alfreds: British theatre director whose text exercises are akin to aspects of Stanislavsky's 'System': he is best known for his 'actioning' exercise explained above, and his actor's 'lists': they must list, in order, and verbatim from the play: 1. Facts about the character; 2. What the character says about themselves; 3. What others say about that character and 4; what that character says about other people.



In *Quartett*, we discovered through creating ‘micro-tracks’ that the ‘rules’ were based around four layers of role-play [or four levels of ‘masks’ in Müller’s play]:

1. Valmont and Merteuil’s relationship
2. Playing each other; and also enacting Cécile Volanges [Merteuil’s virginal niece] and Mme. de Tourvel [the pious wife Valmont is challenged to seduce]. This has two levels: are they playing what they think the other wants to see; or using it to say what they want to say to each other but don’t dare?
3. The entry of metatheatre – an awareness of their role as a *performer* before an audience. This also has two levels: are Merteuil and Valmont performing for the audience; or are they merely ‘macro-roles’ being played by a pair of actors, to pass the time until death, in the bunker.
4. The ‘actors’ also have two levels: the ‘persona’ of the actors in the bunker [as part of the fictional world] and the people in the real world behind the fictive ‘actors’ – Brian Hotter and Ciara Mulholland [or Bronwyn Tweddle in the tour to Romania]. While there were moments when I could tell it was Brian or Ciara saying the line, because they’d fallen ‘out of character’, we haven’t yet consistently explored this level.¹⁶

¹⁶ This level can bring a deeper resonance, as it did with Müller’s own 1994 production at the Berliner Ensemble with Marianne Hoppe as Merteuil. The actress has a huge persona and her

Discovering these psychological levels or 'tracks' is an ongoing process with a text as multi-faceted as *Quartett*. However, this gradual discovery of the 'rules' of the 'game' assists in editing the 'physical score' for public presentation. It is necessary to pare it back to allow the audience to absorb it. Moments of stillness are necessary to counterpoint the movement, just as silence is necessary to recover from the torrent of language – the audience needs a visual and mental 'breather'. One moment clearly marked in the text as 'falling out of role' – Merteuil and Valmont speaking directly to each other – gave this breather:

Valmont: I believe I could get used to being a woman, Marchioness.

Merteuil: I wish I could.

Pause.

Valmont: What now. Are we to go on playing.

Merteuil: Are we playing? Go on to what?

[Müller 1984: 114-115]

The actors played it stock still facing the audience.

This essay has explained both the theatre praxis reasoning behind my method of creating an initial physical score for Müller's *Quartett*. In the next essay in *Studia*, I will look at how this score was altered throughout successive seasons of the production, and the changing of the actors playing the roles. However the second key 'leap' of imagination, to be discussed in the next part of this essay, which affects the actors 'micro-tracks' is how audiences reacted to this physical, visceral production method. This response, or the actor's anticipation of it, differed greatly depending upon the cities to which the production has toured.

BIBLIOGRAPHY

1. Bogart, Anne (2001). *A Director Prepares – Seven Essays on Art and Theatre*. London & New York: Routledge.
2. Gordon, Mel (1987). *The Stanislavsky Technique*. New York: Applause Theatre Book Publishers.

history, including a marriage to controversial theatre director Gustaf Gründgens, a leading theatre artist under the Nazis, is known to a BE audience, which colours their reading of her as Merteuil. As Müller's dramaturg, Stephan Suschke, states: „Sie kannte die Lügen des Jahrhunderts, die grossen wie die kleinen“ [Suschke 2003: 237 – „She knew the lies of the century, the large as well as the small“]. Hoppe was 85 when the production premiered, which gave extra bite to the jibes about age that Valmont and Merteuil trade with each other.

3. Halprin, Lawrence; Burns, Jim; Halprin, Anna; and Baum, Paul (1974). *Taking Part – A Workshop Approach to Collective Creativity*. Cambridge, MA: The MIT Press.
4. Kalb, Jonathan (2001). *The Theater of Heiner Müller*. New York: Limelight Editions.
5. Landau, Tina (1995). 'Sourcework, The Viewpoints and Composition: What are They?' in Michael Bigelow Dixon & Joel A. Smith (Eds.) *Anne Bogart Viewpoints*. Lyme, NH: Smith and Kraus.
6. Lauren, Ellen (1995). 'Seven Points of View' in Michael Bigelow Dixon & Joel A. Smith (Eds.) *Anne Bogart Viewpoints*. Lyme, NH: Smith and Kraus.
7. Schechner, Richard (1999). 'Re-wrighting Shakespeare: A Conversation with Richard Schechner' in Milla Cozart Riggio (ed.), *Teaching Shakespeare Through Performance*. New York: MLA.
8. Shyer, Laurence (1989). *Robert Wilson and His Collaborators*. New York: Theatre Communications Group.
9. Smythe, John (2006). 'Existential Angst at BATS', www.theatreview.org.nz, 25 January.
10. Suschke, Stephan (2003). *Müller macht Theater – Zehn Inszenierungen und ein Epilog*. Berlin: Theater der Zeit.
Playtexts:
Müller, Heiner (1984). 'Quartet', in Carl Weber (transl.), *Hamletmachine and Other Texts for the Stage*. New York: Performing Arts Journal Publications.
Video:
Carreri, Roberta (1994). *Traces in the Snow – A Work Demonstration*. Holstebro, Denmark: Odin Teatret Film.

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

MODERN TRAGEDY AND GENDER ROLE-PLAYING

LAURA PAVEL

ABSTRACT. The study focuses on the theatrical outcome of the myth of Don Juan for the Romanian drama theorist and playwright Radu Stanca (1920-1962). Explored not as much for its metaphysical weight, but mostly for the histrionic potential of its conflict, the myth displays, with Radu Stanca, an innovative identity issue, based on the hybrid gender of the Don Juanic subject. The rewriting of Don Juan as Dona Juana uses intertext as a sign of identity dissemination, somehow anticipating the parody of gender role-playing in Heiner Müller's *Quartett*.

An author displaying a sort of Pirandellian „umorismo”, Radu Stanca could utter, along with his own character, *Corydon*: „One eye (the pink one) I hide behind the monocle (...)/ The other (the yellow one) I leave out for its own amusement”. Radu Stanca's innate histrionic attitude and his dandyism do not exclude the almost pedantic lucidity and rigor of the theorist, who pleads both for the „resurrection of the ballad” – a hidalgo of poetry himself, along with two other famous members of the Sibiu Literary Circle, Ștefan Aug. Doinaș and Ioanichie Olteanu – and for the resuscitation of tragedy. In his extensive essay entitled *Resurecția tragicului. Tragedia și modalitatea ei scenică în perspectiva actualității* [*The Resurrection of Tragic. Tragedy and its Theatrical Ways from a Contemporary Perspective*]¹, written in 1967, the persistence of this species nowadays is interpreted as an aesthetic necessity. Radu Stanca finds arguments for his thesis in associating the tragic with a rationalist and humanistic finality, instead of a fatalistic one, the latter being the case of the Ancient Greek tragedians. He speaks of the new meaning of tragic liberation, which outmodes the old meaning of the Aristotelian *catharsis*: „The tragic hero dies under the sign of the life, he doesn't live under the sign of death”². His balladry and deeply myth-making theatre confirms on the one hand the viability of a type of tragic descended from the ancient mentality,

¹ Radu Stanca, *Aquarium. Eseuri programatice*, Cluj, Editura „Biblioteca Apostrof”, 2000, pp. 172-181.

² *Ibidem*, p. 181.

according to which the necessity larger than the individual triumphs over the hero's revolt (see *Hora domnițelor/The Dance of the Princesses*). On the other hand, there is the legitimacy of the modern tragic, paradoxically optimistic and constructive, full of the „pathos of lucidity”. The hero of the modern tragedy eventually saves himself from a destiny pre arranged for him by the cynicism of transcendent forces (as it is the case with *Oedip salvat/Oedipus Rescued*)³.

The case of the „tragic comedy” *Dona Juana* is placed somewhere on the border between the two main approaches to the recurrence of the tragic in the 20th century. Don Juan and Dona Juana are now the actors of an inevitably intertextual parable, derived from the famous cultural myth of Don Juan, in which the passions mingle with metaphysical echoes (as it appears since Tirso de Molina and Molière up to Puskin, Lenau, Hoffmann, Kierkegaard, and even Max Frisch or Samuel Beckett), but which also claims its origins, more reverently than through parody, from Plato's myth of the perfect androgynous being: „Perhaps we desire each other since the very beginning of the world, ever since our being was torn in two, and the sides were estranged”, says the heroine. Intertextuality signals, in Stanca's text, the pulverization of identity, i.e. the sexual one or the interiorized *gender*. At the same time, the same intertextual structure points at the Bovary-like projection of the doubled archetypal character into an artificial identity, therefore *constructed*, in all its structural hybridization. The recourse to the myth is made from the perspective of the rationalist tragic, for which Radu Stanca pleads by means of a couple of nuanced essential *mythemes*, that are inherent to Don-Juanism. Thus, the critic I. Negoïtescu⁴ rightfully mentions „the technique of the symmetries” in relation to *Dona Juana*, but this dramatic structure is to be found throughout all of Stanca's plays. Although such a textual and theatrical technique appears at first to contradict the „infinitely open myth” of Don Juan, as „an expression of the erotic desire forever unfulfilled”, it actually allows the playwright to find, in the opinion of the same critic, „the only possible solution”, without altering the meaning of the mythical drama: the invention of an equivalent female counterpart. This is a projection and a Narcissistic doubling through love of the hero's self, whose affection had so far proved invulnerable to the all too human sufferings of so many female victims.

From the almost predictable point of view of a feminist interpretation, one could gloss on the emancipation of the feminine character from the social and cultural *part* with which she was bestowed, to the one of invariable victim,

³ See idem, *Teatru*, București, Editura pentru Literatură, 1968.

⁴ I. Negoïtescu, *Engrame*, București, Editura Albatros, 1975, pp 112-118.

of an *object*. This human object seems to inhabit the sphere of *Es* – if we are to use Martin Buber's terminology –, and she would eventually earn the condition of being a *subject*. Such a victory can be attained through a sort of *hubris*, since the ontological status of a subject seemed to be allowed, according to all appearances, to the male protagonist only. Indeed, Don Juan and Dona Juana end up looking like characters with a perfect typological symmetry. Nevertheless, they confront each other, in the very scene dedicated to the existential recognition of their archetype, but they are wearing masks, i.e. their devoted servants' clothes, and are thus transformed, as a counterpoint, into their doubles (the servants, Fiorelo and Fiorela, being involved in a romantic relationship...).

In one of his essays, Eugene O' Neill explains the presence of masks in his plays, considering that they become more than just elements of scenery. The mask embodies, in O' Neill's view, the very face of *destiny*. Although ancient, the mask is being called upon in order to renew the modern scene, incarnating the tragic of a certain fatality, namely one that can be psychoanalytically determined. For Radu Stanca, on the other hand, the mask unleashes the *malentendu* and the comic *qui pro quo*, with the tragic consequence, in the end, of the *absolute lack of recognition* of the two lovers: „Neither I, nor he, did not for one second take off our masks”, Dona Juana confesses to her servant and accomplice, whose identity she has just borrowed in the night of love-making with Don Juan (himself disguised as Fiorelo). In a Hegelian interpretation, one could say that the two lovers – authentic in their feelings, yet excessively cautious and fearful of being tricked by one another – give themselves fully to death. They do so only to recognize and to totally recover together in death, in the extinction seen as the apotheosis of absolute love.

The fact that the two of them appear in front of one another only when wearing masks can provoke, at first, a metaphysical interpretation, revealing their desire to recreate the mythical androgynous unity. Yet, their masked appearances can also signify the fear or refusal to face their own corporality and sexual identity. Seen rather in its negative side, sexuality (oscillating between an innate „given” and a cultural construct at the same time) is placed under the sign of a continuous, and all the more subversive, carnival (in Bachtine's sense), which gives the extreme actuality of Radu Stanca's play. Moreover, Don Fernando's death sentence falls like a somber oracular premonition on the truth-lie circularity, true self-invented self, face-mask, masculine-feminine, life-death etc., reminding of the existential (and *gender*) interchanges specific to the famous topoi of *circus mundi*: „There is only one hour in the carnivals of the world when everyone takes off their masks and reveal themselves”. The theatricality of Dona Juana, who sets on stage,

constructs and performs her *gender* as a theatrical part, verifies the later thesis by Judith Butler, according to which: „Gender reality is performative, which means, quite simply, that it is real only to the extent that it is performed”⁵.

Both Don Juan and his specular reflection, Dona Juana, along whom he will form an ever-lasting *syzygy* (in Jung’s sense), had closed a Faustian deal with Don Fernando, alias Don Morte. Being an existential impersonation, in the spirit of Lucian Blaga, of an occult instance, such as the Devil or, in a grotesque Mephistophelian situation, Death, Don Fernando is meant to lead the two apparent inaccessible „masters” and executioners of love, Don Juan and Dona Juana, towards a revelation. They will be revealed as mere transitory aspects of a dual archetype, of the *animus - anima*: „The very minute you met this love, the unique love, above all people, you were destined for me. Because love, Dona Juana, is my sister, Don Morte's sister, not the sister of life, as you have thought. As Don Juan, you also thought proper to disclose your love the trick you set for me. But your love\ revealed it to me, as Love and I are good siblings. (...) Dona Juana and Don Juan – two silk threads which life spooled, but I alone knew how to weave”. Essentially, that love beyond nature is also the *hubris* of the two archetypal representatives of Don-Juanism. The rational decision to eventually unveil the cunning of the disguise to Don Fernando, conceived as a trick on him, belongs to no one else but Dona Juana. Thus, once again, as in the case of Oedipus and Eumet from *Oedipus Rescued*, and as the Prophet in *Rege, preot și profet* [*King, Priest and Prophet*], the main character builds for himself (or herself) a tragic destiny from an excess of lucidity. That means, in Radu Stanca's own words as a theorist of modern tragedy, that destiny is being replaced not with the fatality of History, as it was the case with Camus, but with „self consciousness”.

The absolute drama – in the sense given to it by the playwright Camil Petrescu –, or the lucid tragedy of choice, with all the aporias implied by *the choice* of destiny, receive, in Radu Stanca's plays, a heightened Existentialist character. This is acknowledged somehow in the vein of Sartre's dramatic existentialism. In relation to the somewhat forced Aestheticism and refinement of his ballad-like lyricism, „decadent by means of a morbidity formed by heavy perfumes, too intense”⁶, Stanca's theatre seems to acquire more verisimilitude, in the sense of modern Existentialism. Nevertheless, with Radu Stanca, the hero or the heroine – who can be interpreted today through the

⁵ Judith Butler, *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, in „Theatre Journal”, December 1988, 49 (1), p. 528.

⁶ Valeriu Cristea, *Radu Stanca, „Teatru”*, in „Gazeta literară”, No. 35, August 29, 1968, p. 3.

cultural feminist studies – would reach, burdened with all the self consciousness, a sort of existential Bermuda Triangle, which does not perfectly overlap a sort of dramatic *situation*, such as the one defined by Sartre.

If, for Sartre, tragic characters were „freedoms” enclosed in their own trap, for Radu Stanca's tragicomic characters the trap seems to be given by the pre set *role* (here, the *sex*). Such a role can take on the significance of a prewritten part, assumed on the existential level, as it is the case with some of Pirandello's characters. But, beyond the possible comparative references to the Pirandellian dichotomy character-actor, essence-mask, real-fictional, Stanca's characters, especially the feminine ones, remind of the „manly” heroines of Jean Anouilh. As with Anouilh, they undertake a predetermined *role*, which is bestowed with moral intransigence. Just as the ethical Joan of Arc, or Eurydice, or Antigone, the elitist Dona Juana speaks, in her turn, with unparalleled pride (similar, perhaps, only to the pride she takes in her love for Don Juan, in fact a Narcissistic reduplication), of „the voluptuous feeling of freedom” and of „my unrelenting *No*”. The continuous flux of inter textual references that Stanca's drama stirs in today's audience is a consequence of the estrangement effect achieved through the pulverization of gender and ontological identity. *Dona Juana* (1947) somehow anticipates the extremely theatrical games of power (the sexual and social one altogether), as well as the parody of gender role-playing from the highly inter textual parable of Heiner Müller, *Quartett* (1980). There, the gender, as a social and political construct, and the almost morbid sexuality become mere parts to be played on a certain stage.

The two archetypal lovers from *Dona Juana* induce to each other the magic spell of musicality. As in Mozart's *Don Giovanni*, the musical spell is destined to keep alive the transcendental aura of the myth: „Speak to me of love, Don Juan. I am curious to listen to the song which no woman could resist”. The myth of Don Juan preserves in this case its metaphysical resonance, which will be lost in the tragic farce of Max Frisch, *Don Juan or the Love for Geometry* (1952). If Max Frisch, in *Addenda* to his *Don Juan*, „excludes all possibility of metaphysical reconsideration of the myth, Radu Stanca, on the other hand, restores the glow to this particular intentionality”⁷. Additionally, the attempt to reconfirm the metaphysical side of Don Juan allies itself with a surprising postmodern perspective, I might say (to be found already in 1947!). Namely, that of the gender identity of the eternal Don Juan, where gender stands for an interiorized duality, and speaks for a *hybrid* archetype.

⁷ Ion Vartic, *Radu Stanca. Poezie și teatru*, București, Editura Albatros, 1978, p. 99.

In conclusion, the sexualized figure of the myth receives, for the author of *Corydon*, the double-headed figure of Don Juan and Dona Juana devouring each other, as conflicting and interchangeable gender roles. Their mutual recognition intervenes only in death. Anachronistic and altogether contemporary, they recognize each other in an abyssal sense, a Hegelian one, not recognizing each other at the very beginning, as it was the case with O'Neill's *Electra*, alias Lavinia, and *Orestes*, alias Orin. And therefore they end up by reflecting, one another and each one in part, in the anamorphous mirror of a seemingly sibling relationship, that of an incestuous love.

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

JACOB LEVI MORENO ȘI TEATRUL

LIVIU MALIȚA

ABSTRACT. The text seeks to explore the relationship between Moreno's psychodrama and one of the main genre of the ancient Greek theatre, Tragedy. The approach brings together two lines of investigation, complementary but still distinctive. On the one hand, the type of re-contextualization to which tragic is submitted in contemporary theatre is put under scrutiny. On the other hand, the author advances the idea of a possible parallel between the Greek Tragedy and Moreno's psychodrama. Such a parallel becomes plausible from the standpoint of their common effort of „taming” and reorienting the unpredictable (and often destructive) forces of the human psyche. This is to be done through a system of techniques and organizing procedures, that are more or less rigorously codified. The confluence of these two conceptual trajectories is pointed out through borderline notions such as „stage”, „role”, „counter role”, „katharsis”, and so on.

I. Relația lui Moreno cu teatrul este una echivocă.

Temperamental și biografic, Moreno a fost un om de teatru. Înaintea instituirii unei relații formale, simțul ludic foarte dezvoltat și experiențe teatrale (de tipul jocului „de-a Dumnezeu”, din copilărie, sau altele, exhibiționiste, asemănătoare unor *performance*-uri avangardiste, din adolescență) indicau legături genuine. Putem vorbi, în cazul său, de o *teatralitate spontană*¹, de un instinct al reprezentării, care precede și provoacă viitoarele contacte cu teatrul. Atât de puternic se manifestă această formă de teatralitate primară, încât Moreno va identifica elemente teatrale performative și în alte activități nondramatice.

Prima opțiune de investigare psihologică a fost tot teatrul. Demersul lui Moreno de a forja o nouă metodă terapeutică pornește de la experiențe teatrale, chiar dacă le va continua spre altceva.

¹ Conceptul însuși va fi definit, în strictă contemporaneitate cu Moreno, de teoreticianul rus Nicolai Evreinov.

„De ce am ales teatrul, în loc de a întemeia o sectă religioasă, de a merge să mă închid într-o mănăstire sau de a pune la punct o teologie (chiar dacă acestea nu sunt mutual exclusive)?”

Răspunde singur:

„Teatrul este refugiul sigur pentru o revoluție nebănuită; oferă posibilități nelimitate de explorare a spontaneității la nivel experimental”².

Revoluția preconizată începe, așadar, cu una teatrală. Între 1921 și 1924, Moreno se ocupă numai de teatru (înființează „teatrul improvizat”, *Stegreiftheater*; în 1922, *teatrul spontaneității* etc.) Primele sale experimente vieneze, din anii turmentați 20 ai secolului trecut, sunt afine cu cele din teatrul european, aflat în plin proces de restructurare. Este vorba despre un climat efervescent, contestatar, revoluționar, în care demersurile lui Moreno mergeau consensual cu cele ale altor practicieni și teoreticieni ai teatrului: Stanislavski, Max Reinhardt, Gordon Craig, Jacques Copeau, Antonin Artaud, Bertold Brecht.

Îi unește pe toți atitudinea de frondă în raport cu canoanele teatrale. Contestațiile își trag sevele dintr-un sentiment de insatisfacție împărtășită: teatrul european s-a osificat, s-a convenționalizat excesiv și s-a transformat în divertisment pur. Diferă, în schimb, mijloacele prin care susțin diversiunea, scopurile, direcțiile în care fiecare se simte tentat să deturneze cursul teatrului tradițional.

Oamenii de teatru se lansează în marea aventură de reformare a teatrului european, pentru a-i reda adevărata vocație – prin redefinirea valorilor, a expectanțelor artistice și sociale ș.a.m.d. Sunt folosite diverse cuvinte-stindard: *sinceritate*, *autenticitate* și sintagme provocatoare de tipul: „teatrul-ciumă”, „actorul-sfânt” (vs. „actorul-curtezan”) etc. Ideea rupturii violente cu tradiția (inscriptibilă negativismului cultural avangardist) coabitează cu propuneri de reconectare la vechea tradiție a teatrului, de reîntoarcere spre forme terapeutice (teatrul purificator), pe care, de exemplu, teatrul antic grec le-a avut (dar pe care cel contemporan le-a pierdut) sau care pot fi întâlnite în rituri orientale (vezi fascinația lui Artaud pentru ceea ce el a numit „teatrul balinez”). Acest nou tip de teatralitate – inseparabilă

² Jacob L. Moreno, *Théâtre de la spontanéité*, préface de Guy Dumur, intr. par Anne Ancelin-Schützenberger, traduit par Jean-François de Raymond, Paris, Éditions de l'Épi, 1986.

de religiile posesiei (mituri animiste, experiențe șamanice etc.) – tinde să revalorifice o formă arhaică, pre-estetică, de manifestare activă a eului.

Moreno va formula un răspuns personal, modelat de propriul parcurs, pe care l-am putea rezuma astfel:

- *Teatrul de conflict* (teatrul critic)
- *Teatrul spontaneității* (teatrul imediat; ex. *Jurnalul viu, dramatizat*)
- *Teatrul terapeutic* (reciproc)
- *Teatrul creatorului*

Toate aceste momente și etape au fost descrise, comentate și sistematizate de profesorul Giovanni Boria, în cartea *Spontaneitate și întâlnire*. Aparent, este vorba despre niște demersuri similare și convergente. Moreno se distinge, însă, prin radicalismul criticii pe care o practică. În timp ce toți ceilalți oameni de teatru rămân, în pofida virulenței atacului, în interiorul artei, a cărei autonomie o recunosc și o conservă, chiar dacă o refuncționalizează, Moreno depășește arta. Pentru el, viciul teatrului este constitutiv și principial (la fel cu a oricărei forme de artă instituționalizată în cadrul unei culturi), întrucât preferă produsele încheiate, fixe și repetitive, în dauna spontaneității. Moreno reproșează teatrului european contemporan că își ignoră propria origine și că i-a deturnat scopurile primitive. Cristalizarea sa estetică a amputat ceea ce teatrul avea viu și spontan – improvizația –, înlocuind-o cu pre-conceperea și repetiția, ca și ceea ce avea terapeutic (*catharsis-ul*), care ar fi alunecat în divertisment

La capătul unei serii de experimente teatrale, dilema încetează. Scopul se clarifică, pentru Moreno, și se impune: nici artă, nici religie, ci *terapie*. Experimentul teatral este considerat inefficient și înlocuit definitiv cu instrumentul psihiatric³.

Din momentul în care se cantonează exclusiv în terapie, Moreno merge *în contra artei*, cu semnul cu care a fost aceasta tradițional valorificată, a artei ca domeniu autonom:

„Noi, afirmă el, ne ocupăm de dramă la un nivel la care separarea netă între estetică și terapie nu are sens.”⁴

Metoda sa terapeutică nu va (putea), însă, rupe legăturile ombilicale cu teatrul. Totuși, de aici înainte, relațiile lui Moreno cu teatrul sunt echivoce. Dacă în etapa inițială, teatrul a reprezentat, pentru el, nu numai o sursă

³ Vezi și Jean Fanchette, *Psychodrame et théâtre moderne*, préface de J. L. Moreno, Paris, Buchet-Chastel, 1971, p. 10.

⁴ Apud Giovanni Boria, *Spontaneitate și întâlnire* (traducere în manuscris).

explicită, recunoscută de inspirație, ci chiar domeniul căruia a acceptat să-și subsumeze propriile experimente, tatonări, după consumarea acestei prime perioade și după descoperirea psihodramei, Moreno renunță la teatru. Referințele sale textuale la teatru sunt, de aici înainte, puține și polemice.

Cea mai reprezentativă este o situație-fetiș: „Socrate s-ar fi arătat o dată mulțimii atenienilor – veniți să asiste la o piesă de Aristofan [*Norii*], care l-ar fi caricaturizat – pentru a-și face dreptate, silindu-i, prin prezența sa fizică, să-l compare pe el cu masca teatrală care îl reprezenta”⁵. Nu atât tema anecdotei (adevăratul Socrate, care nu și-a suportat caricatura) este aici semnificativă. Cu adevărat relevant pentru descifrarea concepției lui Moreno este faptul că acesta alege un moment meta-textual, care îi servește pentru un exercițiu de deconstrucție a teatrului, demascând nu doar caracterul său «mincinos», ci (mai important pentru el), caracterul său artificial, «ne-spontan».

Moreno va întreprinde un efort constant de desprindere și de critică a teatrului, pentru a pune mai vizibil în valoare propria teorie. Ceea ce a fost până acum explicit exprimat, va fi de aici înainte ocultat. Efortul său este cu atât mai susținut, cu cât legăturile psihodramei clasice cu teatrul sunt evidente, fiind consfințite chiar în definiția standard: „psihodrama – știința care explorează adevărul cu mijloace dramatice”.

Dintre multiplele afinități subtile dintre teatru și psihodramă, Moreno fusese atras de ceea ce teatrul avea specific în comparație cu celelalte arte. Așa cum îl va defini Patrice Pavis, teatrul, asemeni muzicii, și, spre deosebire de literatură, pictură sau sculptură, este o „artă în doi timpi”: unul al creației auctoriale și altul al execuției. Dacă creația primară se finalizează în produsul fix și stabil care este textul, execuția scenică stă sub semnul imediatului și al efemerului. Niciodată identică sieși, reprezentația teatrală păstrează ceva din suflul viu al evenimentului irepetabil și emană spontaneitate. Distanța este reformulată de Giovanni Boria în *Spontaneitate și întâlnire*: „inițial, materialele sunt parte a creatorului artist, dar, după ce procesul creator s-a încheiat, acestea se detașază de sine. O categorie de «frumusețe» apare datorită separării de creatorul său. Există, însă, o altă formă de frumusețe: dansatorii, acrobații, yoghinii posedă materia lor primă nu în spațiu, în afară de ei înșiși, ci în ei înșiși, în corpul lor, pe care îl transformă printr-o fecunditate autoindusă, fără a face eforturi de a detașa de sine ființele/formele create imaginar de ei; acestea se nasc și mor în chiar momentul creației. Nu caută să trăiască independent de creator. [...]

⁵ J. Fanchette, *op. cit.*, p. 63.

Pot fi privite ca forme ideale ale creației, care nu au nevoie de închiderea într-o formă, nu au nevoie de un «ambalaj»”.

Faptul că se pot stabili suficient de multe similitudini între teatru și psihodramă a reprezentat un motiv serios pentru ca Moreno să fie tentat/ interesat să oculteze asemănările și să sublinieze deosebirile, distincțiile, rupturile. El renegă originile propriului demers pentru a apărea mai puțin tributar teatrului.

Putem interpreta consecvența cu care Moreno s-a delimitat de teatru drept o precauție pe care și-o ia: în efortul de întemeiere a psihodramei ca știință, posibila asociere a acesteia cu forme ale artei nu putea să-i aducă decât deservicii. Negarea înrudirii cu teatrul a reprezentat, în acel context, o strategie defensivă, de autonomizare a propriului demers în raport cu tipuri de discurs care l-au precedat și care țineau de un fundal cultural deja constituit și prestigios, fundal pe care survenea propriul discurs. Nu doar teama de a nu cădea sub incidența riscului ca experimentele sale «revoluționare» să fie subsumate artei a stat la baza dezicerii lui Moreno de teatru. El considera abuzivă orice potențială tentativă de asociere a psihodramei cu teatrul, deoarece dorea cu ostentație să impună public ideea că psihodrama nu a fost precedată de nimic⁶, că *psihodrama nu are prototipuri istorice* și a-și putea atribui, astfel, o prioritate absolută (nu doar în plan medical și psihiatric).

În pofida reticenței lui Moreno și a apartenenței la două domenii diferite, teatrul și psihodrama rămân intim legate. Ca într-un sistem de vase comunicante, între ele continuă să aibă loc alunecări dintr-un plan în altul:

- cele mai importante inovații ale ultimelor decenii teatrale utilizează explicit sau implicit tehnici psihodramatice („Living Theatre”, „Bread and Puppet”, „teatrul oprimării” al lui Augusto Boal ș.a.);

- invers, „experiența teatrală este folosită în psihologie pentru a-l ajuta pe individ să se vadă pe sine însuși în lume”⁷.

Comentatorilor lui Moreno, această asociere le apare legitimă – întrucât evidentă. Evaluările lor sunt făcute într-un alt context epistemic, în care o cultură a intertextualității a deplasat accentul de pe fermitatea și acuratețea delimitării frontierelor pe transgresiunea genurilor. La rândul ei, consolidându-și între timp statutul și constituindu-și propria tradiție,

⁶ Anticipată, eventual, de opereta *Lila* de Goethe.

⁷ Eva Roine, *Psychodrama. Group Psychotherapy as Experimental Theatre. Playing the leading role in your life*, foreword by Finn Magnussen, London and Bristol, Pennsylvania, Jessica Kingsley Publishers, 1997, p. 22.

psihodrama însăși a putut renunța la temerile începutului și să își privească mult mai relaxat obiectul și metodele.

Simpla recapitulare a contactelor lui Moreno cu teatrul atestă faptul că acesta i-a oferit instrumentele și sugestia viitoarei sale metode terapeutice, pe care, numind-o „psihodramă”, s-a obstinat să o prezinte ca pe o terapie prin teatru fără teatru. Totodată, teatrul a reprezentat, pentru Moreno, un *model descriptiv* (de definire prin negare a propriului demers: ar putea fi, dar nu e), dar și un „*model cosmologic*”. În viziunea sa, universul are o arhitectură (cosmică), în care există mai multe nivele existențiale, conceput fiecare asemeni unei scene de teatru.

II. Deși negat, teatrul a continuat să exercite, pentru Moreno, o fascinație în negativ.

Fără să se intereseze în mod special de originea și dezvoltarea teatrului grec (există referințe textuale puține în scrierile sale), având grijă să formuleze avertismente clare – „nu putem compara psihodrama cu vechea formă de teatru; sunt în ele însele procese complet diferite” –, Moreno recunoaște, totuși, „corespondențe istorice cu anumite forme ale teatrului grec”⁸. Este vorba, desigur, despre o moștenire simbolică și nu de o filiație directă. În realitate, conexiunile nici nu ar trebui stabilite cu drama antică din perioada vârstei de aur a clasicismului grec (750 – 540 î.e.n.), ci cu o perioadă anterioară, primitivă, a cultului dionisiac. Înlocuind culticul cu terapia medicală, psihodrama ar uni, astfel, printr-un arc peste timp, un stadiu *pre-estetic* al civilizației umane cu altul *post-estetic*.

Anne Schützenberger-Ancelin⁹ indică principalele puncte nodale între teatrul clasic grec și psihodramă:

TEATRUL CLASIC GREC	PSIHODRAMĂ
- protagonist	- protagonist
- corifeul	- psihodramatist
- al 2-lea, al 3-lea actor	- eurile auxiliare
- corul; confidentul	- dublul (participarea auditoriului)
- fatalitatea	- conflictul între diferite roluri

⁸ J.L. Moreno, *Théâtre de la spontanéité*, p. 23; 136.

⁹ Anne Schützenberger-Ancelin, *Précis de psychodrame. Introduction aux aspects techniques*, avec glossaire, historique, illustrations et bibliographie, deuxième édition revue et augmentée, Paris, Éditions Universitaires, 1970, p. 133.

Sugestia însăși de a imagina psihodrama ca pe o terapie de grup pare să fi provenit din buna cunoaștere de către Moreno a *corului* antic¹⁰. Moreno imaginează corul din tragedia greacă drept un fel de «grup fără lider», în care nu exista un lider desemnat, ci fiecare membru al grupului care avea ceva de anunțat avea dreptul să o facă și o făcea în mod spontan. Alții, intrând în joc, completau și confirmau relația, de asemenea în mod spontan. Eficacitatea corului era dată de comunicarea dintre membrii grupului. Probabil că primii protagoniști se considerau ei înșiși purtători de cuvânt ai grupului și interpretau, în numele acestuia, o situație a destinului, fie în mod voluntar, fie sub presiunea grupului.

Ca și tragedia greacă, psihodrama rezervă forțelor grupului un rol decisiv, prin „caracterul direct și imediat al interacțiunii”¹¹, dar și prin funcția auditoriului sau cea de co-conștient, pe care acesta le realizează.

Un demers comparativ între psihodrama moreniană și teatrul grec ridică, însă, probleme metodologice. Una dintre ele decurge din faptul că nu avem astăzi o percepție suficient de acurată/veridică a teatrului grec, ci doar o reconstruire culturală. În plus, teatrul antic a supraviețuit în contemporaneitate, în principal, ca *teatru de text* (lipsind elementul viu, aportul jocului actorului). El se plasează astfel în afara interesului lui Moreno.

Apoi, psihodrama nu are relația privilegiată pe care psihanaliza o întreține cu teatrul grec, în care se fundamentează și pe care îl îmbogățește printr-un nou ecleraj. Frecventând depozitul de personaje mitice-etalon, de prototipuri, de situații dramatice emblematice, pe care le oferă textele grecești de teatru, psihanalistul are acces la unele nivele arhaice, la plăci tectonice ale psihicului uman, putând aproxima astfel constante ale inconștientului individual și colectiv. Freud și Jung (și nu numai) au tratat „dramele” antice ca pe niște studii de caz *avant la lettre*. Dacă pentru psihanaliză teatrul antic a fost asemeni unui vulcan activ, se poate spune că psihodrama l-a ignorat ca pe un șantier părăsit. Puținele referințe ale lui Moreno au caracter polemic și tind să invalideze demersurile psihanalitice (vezi critica unor complexe psihanalitice, ca cel oedipian etc.).

Întâlnirea inevitabilă a psihodramei cu teatrul antic grec are loc sub incidența problematicii *catharsis*-ului. Pe aceasta Moreno nu o ocolește. Din contră, îi dedică spațiu de dezbateri. Moreno recunoaște ascendența

¹⁰ Vezi J.L. Moreno, *Psychothérapie de groupe et psychodrame. Introduction théorique et clinique à la socialanalyse*, traduit de l'allemand par Jacqueline Rouanet-Dellenbach, traduit de l'anglais et revu par Anne Ancelin-Schützenberger, Paris, PUF, 1965, p. 11-12.

¹¹ Vezi J.L. Moreno, *Psychothérapie de groupe et psychodrame*, p. 16.

aristotelică a problemei (ar fi fost, de altfel, imposibil de negat), dar pune, din nou accent, pe diferențe. În opinia sa, nu numai premisele de bază și ancadramentul conceptual/teoretic în care este explicat *catharsis*-ul sunt diferite, ci și efectele pe care le produce. *Catharsis*-ul artistic, descris de Aristotel în legătură cu tragedia greacă, este „pasiv” (centrat pe receptor/spectator), „simbolic” (mediat de ficțiune) și limitat la purificarea unor sentimente precise: *milă* și *teamă*. Transferat în terapia medicală, *catharsis*-ul psihodramatic este activ, „real” și centrat pe actant¹². Părăsind tradiția aristotelică, încetățenită în teatrul european modern, Moreno pretinde că a reușit să ofere nu doar o nouă definiție a *catharsis*-ului, ci, prelucrând o direcție a dramaturgiei magice, să redea teatrului adevărata sa potențialitate cathartică.

Conexiunile cu ritualicul și magicul sunt firești în gândirea lui Moreno. Ceea ce surprinde, însă, cu adevărat este buna cunoaștere a lui Aristotel. Ea se trădează în mai multe aspecte ale concepției sale. De exemplu, constantul procedeu de ficționalizare a autobiografiei corespunde distincției pe care Aristotel a făcut-o între *histor* și *poet*: „datoria poetului nu e să povestească lucruri petrecute cu adevărat, ci lucruri putând să se întâmple în marginea verosimilului și necesarului”¹³. Așadar, nu lucrurile așa cum au fost au, la urma urmei, importanță, ci cum ar fi putut fi și cum le-ar șade bine să fie, pentru a ilumina ideea/sensul dorit(ă).

Opsiunea pentru fantasmarea propriei biografii nu este, în cazul lui Moreno, expresia unei banale megalomanii, ci rezultatul unui efect conștient de poetizare, care să permită accesul la alt tip de cunoaștere decât cea obiectivă. De altfel, Moreno nu a fost, la începuturi, doar om de teatru, ci și poet.

Este de reținut, apoi, faptul că până și critica unui concept capital aristotelic (*imitația*) este făcută tot cu instrumente aristotelice. Efortul lui Moreno de a defini scena psihodramatică (introducând conceptele noi de *semi-realitate* și *plus-realitate*) ca pe o *extensie* și o *intensificare* a vieții corespunde translației aristotelice de la „real” la „posibil”: „Decât întâmplări adevărate anevoie de crezut, trebuie preferate mai curând întâmplări posibile cu înfățișarea de a fi adevărate”¹⁴. Spre deosebire de anamneza psihanalitică, interesată de reconstrucția unor evenimente (traumatice și uitate) reale, scena psihodramatică își extrage forța din explorarea adevărului subiectiv, a faptelor așa cum au fost conservate ele de memoria afectivă.

¹² Problematika este amplu dezbătută de Dominique Barrucand în *La Catharsis dans le théâtre, la psychanalyse et la psychotérapie de groupe*, Paris, Éditions de l'Épi, 1970, p. 310.

¹³ Aristotel, *Poetica*, studiu introductiv, traducere și comentarii de D.M. Pippidi, ed. a III-a, îngrijită de Stella Petecel, București, Editura IRI, 1998, cap. IX, 1451 b.

¹⁴ Aristotel, *Poetica*, cap. XXIV, 1460 a.

Cel mai fidel și-a însușit, însă, Moreno lecția *acțiunii dramatice*. Printre harurile necesare poetului, Aristotel accentuează cu deosebire unul: „poetul trebuie să fie plâsmuitor de subiecte”¹⁵. Definiția pe care Stagiritul o dă tragediei subliniază și ea importanța acțiunii dramatice „Tragedia e imitația unei acțiuni, și numai în măsura în care e imitația unei acțiuni e și imitarea celor care o săvârșesc”¹⁶. Scopul tragediei antice era clarificarea unui caracter. Dar această clarificare nu se putea realiza decât prin imaginarea unei *acțiuni*, dezvoltate prin intermediul unei *intrigi*, care presupunea o suită de *peripeții* și *momente* – dintre care cel mai important era *momentul recunoașterii*, fără de care tragedia nu era posibilă.

Și în psihodramă trebuie construită și definitivată/consumată *intriga*, iar «recunoașterea» rămâne și aici capitală (niciodată, însă, exterioară, ci doar internalizată). Moreno transformă psihodramatic acțiunea în calea de aur/regală spre sufletul uman. Căutarea adevărului care «dezalienază» nu poate evita, în concepția sa, punerea în contact a mai multor conștiințe (vezi conceptul de *întâlnire*), după cum nu te poți debarasa de conflicte decât concretizându-le, înscenându-le, jucându-le.

Nici unele tehnici psihodramatice, cum este cea a *dublului*, nu sunt complet străine de cele prezente în tragedia greacă. Le unește efortul (artistic și psihologic) de a pune ordine în haos, de a aduce o ordine și o clarificare în dezastrul trăirii. Psihodrama și tragedia greacă întrețin același tip de raport între un conținut angoasant și niște tehnici ordonatoare. Dacă tragedia vehiculează niște *scheme dramatice*, psihodrama se desfășoară și ea după un program, un *protocol*.

Conexiunile lui Moreno cu gândirea aristotelică sunt mult mai multe și mai subtile. Ele permit o demonstrație de raționalism la un gânditor taxat de vitalist iraționalist. Este surprinzător să poți observa cum, cu toată teoria/mistica spontaneității, Moreno însuși, în calitate de teoretician care a reflectat asupra și a scris despre psihodramă, nu a făcut decât să-și pună o mască, pe care noi, cercetătorii ne străduim să o dăm jos. Cu mai mult sau mai puțin succes.

III. Există, desigur, și puncte în care tragedia greacă și psihodrama se despart și care decurg din statutul lor complet diferit, aparținând una artei, cealaltă terapiei medicale. Astfel, dimensiunea mitologică a tragediei este cvasi-complet epurată din psihodramă, Moreno fiind preocupat să

¹⁵ *Ibidem*, cap. IX, 1451 b.

¹⁶ *Ibidem*, cap. VI, 1450 b.

elibereze tragedia din viața reală. Interesat de om în concretul existenței sale cotidiene, psihodrama înlocuiește temele mitice, perene, ale tragediei grecești cu altele personale, cu un grad redus de universalitate, dar imediate/momentane și acute.

Dincolo de similitudini și diferențe între psihodramă și tragedia greacă, ceea ce mi se pare demn de remarcat este felul în care modelul raționalist aristotelic este preluat de Moreno – un gânditor taxat de vitalist iraționalist. În pofida criticii recurente a sistemului lui Aristotel, făcute adesea tot cu instrumente aristotelice, și a eforturilor vizibile de a se desprinde de el, influența nu se lasă trădată. Tragedia greacă joacă pentru Moreno rolul unui catalizator în negativ. Modelul aristotelic al *tragediei* este utilizat de Moreno explicit și implicit.

Putem redefini sistemul psihodramatic morenian pornind de la modelul aristotelic din *Poetica*, descris aici după schema saussureană a comunicării lingvistice.

Producătorul/Creatorul/Artistul Receptorul/Spectatorul Tragediograful	Tragedia
Aptitudini ale producerii: – efect: <i>catharsis</i> – „darul imitației, al armoniei și al ritmului” (înzestrare naturală ¹⁷) – capacitate de a se identifica cu mai multe roluri (capacitate empatică ¹⁸) – abilitate tehnică ¹⁹ – fantezie	– operă realizată (respectă anumite rigori); tehnici ale operei: formă unică și irepetabilă – reprezentarea ei scenică

Moreno operează asupra acestui model următoarele transformări:

1. Elimină „tragedia”, pe care, devalorizând-o, o echivalează cu o «conservă culturală», și o substituie cu *canonul spontaneitate-creativitate*. Deplasează astfel accentul de pe „produs” pe „actul/procesul de

¹⁷ Dar înăscut, dar antropologic.

¹⁸ Să împărtășească dispoziția sufletească a creaturilor lui. Cei „armonios înzestrați” reușesc să trăiască o paletă mai largă de stări.

¹⁹ Abilitatea de a construi intriga, subiectul (Aristotel, *Poetica*, p. 101). Tehnici raționale prin care inspirația prinde o formă durabilă.

producere”, de pe «static» pe «dinamic», de pe peren pe efemer și imediat. Temele universale ale umanității, fixate în mituri și legende, sunt înlocuite cu experiențe unice din viața unui individ – conținuturi psihice personale, care nu pot fi repetate niciodată într-o formă identică. Drept primă consecință, problema *formei* este abordată în mod diferit.

Moreno nu este interesat de forma estetică, la care, după cum spune Aristotel, „plăsmuitorul” (artistul) a ajuns „desăvârșindu-și puțin câte puțin improvizațiile până [a dat] naștere poeziei”²⁰, formei expresive, pe care primul o respinge. Este adevărat că exersarea unei tehnici pentru a obține o formă superioară și definitivă presupune fixare, dar în absența ei nu poate exista opera de artă. Refuzând acestor conținuturi capacitatea/posibilitatea de a se concretiza într-o formă intersubiectivă accesibilă, Moreno introduce niște standarde atât de exigente, încât anulează arta. Canonul creativitate/spontaneitate pe care el îl propune face imposibil orice tip de artă, căci nu putem imagina o operă de artă în absența formei. Nu poate să nu te intrige neîncrederea pe care umanistul Moreno o manifestă față de cultură. În psihodramă, niște conținuturi sufletești individuale trebuie aduse la expresie, dar la o expresie strict funcțională: exact atât cât să permită concretizarea acestora, pentru a putea lua act de ele, și, eventual, a putea fi comunicate. Prin chiar trecerea acestor conținuturi sufletești imponderabile în act (deci și în formă), ele se curăță de o parte angoasantă pe care o dețin.

2. *Creatorul/Producătorul* este identificat cu *Spectatorul activat*. Cei doi sunt aduși în situația de a coincide: receptorul să beneficieze de trăirile producătorului, putând prelua, uneori, inițiativa. În realitate, noua entitate, imaginată prin contopirea celor două instanțe distincte în tragedia greacă, poate cumula funcții multiple și diverse, ca cea de psihoterapist (*noul dramaturg*), actant sau auditoriu. Din acest motiv este nevoie de o nouă redistribuire a funcțiilor, cu accent pe *actorul psihodramatist*. Spre deosebire de actorul tradițional de teatru, acesta nu joacă ideea altuia (a autorului dramatic sau a scenaristului), ci se joacă pe sine, creând spontan, mereu în prezent.

3. Triplul scop al tragediei (mistic, terapeutic și artistic) este autonomizat și circumscris terapiei medicale. În acest context, *catharsis*-ul nu mai este mediat de ficțiune și trăire estetică, ci rezultă direct din acțiunea pe scena psihodramatică, în urma „încălzirii” (*warming up*) spontaneității. Nu este limitat la purgarea unor sentimente precise (*milă* și

²⁰ Aristotel, *Poetica*, p. 101.

teamă)²¹, după cum nu este rezervat categoriei seriosului, putând acționa la fel de bine și prin râs. Ba chiar această modalitate din urmă este preferată. Mulți dintre cei care l-au cunoscut, medici colaboratori sau membri de familie, vorbesc despre deosebitul simț al umorului al lui Moreno. Dr. Marvin Wellman mărturisea, într-o scrisoare din 15 octombrie 1963 (citată în Moreno, 1969, p. 258), că „... the greatest contribution which dr. Moreno has made to medicine is the possibility of treatment with joy”²².

IV. Câteva observații se impun.

a. Crucială este înlocuirea exprimării mediate de tip ficțional (a tragediei/operei de artă) cu (re)trăirea directă a unor experiențe/traume personale în timpul ședinței psihodramatice. Nu e greu de imaginat forța de impact astfel obținută. Următorul exemplu ilustrează foarte bine barierele ce protejează viața noastră intimă. Se știe că despre atrocitățile petrecute în ceea ce s-a numit „experimentul Pitești” al închisorilor comuniste există puține mărturii directe. Umanitatea a fost terfelită și degradată acolo în forme atât de perverse, încât supraviețuitorii nu au îndrăznit să vorbească niciodată despre tot ce li s-a întâmplat. Singura mărturie directă cunoscută este a lui Costin Merișca. Numai că, în cartea autobiografică pe care a publicat-o, el însuși a fost incapabil să vorbească despre sine la persoana întâi. Pentru a putea să-și asume public discursul, el inventează un personaj, căruia îi dă un nume arbitrar, iar narațiunea este la persoana a III-a neutră. În absența acestui dublu ecran, mărturisirea nu a fost posibilă.

Astfel de forme de deghizare a eului nu sunt posibile în psihodramă, care solicită subiectului o nuditate sufletească. Un întreg angrenaj fizic și simbolic, reprezentat de *scena psihodramatică*, este inventat pentru a face posibilă această dezgolare protejată a eului. Un paradox trebuie, însă, remarcat: de-ficționalizarea este realizată tot cu mijloace ale ficțiunii, ceea ce subliniază înrudirea dintre psihodramă și teatru.

²¹ „By a warming up process to full living out the individuals liberate and purge themselves from a mental or cultural syndrome.” J.L. Moreno, *Psychodrama. Third Volume, Action Therapy & Principles*, in collaboration with Zerka Moreno, Beacon, NY, Beacon House, 1983, p. 125, Glossary.

²² Apud Eberhard Scheffele, *The Theatre of Thruth*, 2001, p. 132. Zerka Moreno citează, de asemenea, „one of the oldest, most persistent sayings of Moreno: «I would like my tombstone to carry an epitaph wich reads 'Here lies the man who brought joy and laughter into psychiatry'»”. J.L. Moreno, *The Theatre of Spontaneity*, Third edition, Amblor, Beacon House, 1969, p. 258.

Scena psihodramatică anunță o depășire a *imitației* realului, practică de unele forme de artă, fiind concepută ca o *extensie* și o *intensificare* a vieții. Numai că, pentru a atinge aceste standarde, ea apelează tot la mijloace de ficționalizare. Asemeni scenei teatrale, scena psihodramatică cunoaște procese de semiotizare (orice obiect concret introdus aici se transformă în semn) sau de simbolizare: conținuturile psihice – adesea conflictuale – și comportamentele sunt concretizate în gesturi, organizate uneori în ansambluri „sculpturale” și motrice, care amintesc de metafora vizuală teatrală. Moreno este conștient de aceste contradicții interne, astfel încât, în „teatrul terapeutic”, propune renunțarea la scena psihodramatică în favoarea «casei particulare», adică integrarea terapiei în chiar viața și mediul cotidian al pacientului.

b. Moreno diferențiază, în plan epistemic, între starea creatoare (primară, genuină, efervescentă) și unul dintre efectele acesteia (opera de artă) – creativitatea nu se limitează la domeniul esteticului –, deplasând accentul de pe *produsul artistic* (denumit de el «conservă culturală») pe *procesul de creație*. Valoarea care face diferența între unul și celălalt este *spontaneitatea*, prezentă în ultimul, dar absentă din cel dintâi. Spontaneitatea este contrapusă polemic oricărui sistem organizat cultural. De îndată ce spontaneitatea cristalizează într-o «conservă culturală», aceasta trebuie depășită, spre a nu se ajunge la constituirea unui repertoriu de manierisme repetabile și stereotipii, ceea ce ar reprezenta însuși contrarul ideii de spontaneitate. Din punct de vedere conceptual, spontaneitatea este, la Moreno, o noțiune ambiguă și contradictorie. Din punct de vedere terapeutic, importanța ei este, însă, covârșitoare, echivalând cu redescoperirea unui potențial psihic uitat/îngropat.

Supralicitarea spontaneității și plasarea acesteia în raport de exclusivitate cu produsul consacrat al creativității (opera de artă) dezechilibrează ducând până în pragul exploziei coerența sistemului morenian. Într-un astfel de sistem circular și dinamic²³, aflat într-un *perpetuum mobile*, nu poate fi imaginată decuparea unui moment și/sau fixarea (blocarea) într-un stadiu – fie el unul incipient, viu, *in statu nascendi*. Opunând spontaneitatea produsului artistic, interpretat drept «conservă culturală», și recomandând înlocuirea unuia prin celălalt, Moreno se pune în situația de contravenție față de propria viziune, căci: *mișcare, transformare, dinamism* înseamnă tocmai trecerea de la un stadiu/o stare la altul/alta.

Exclud din discuție deficitul artistic al propunerii lui Moreno, care aduce cu sine riscul de a nu definitiva nimic. E adevărat că, într-un sistem

²³ Cum îl descrie Moreno în *Who shall survive?*, ed. Beacon House, 1978, p. 46.

ideal, această definitivare, fixare, îi apare lui Moreno ne-necesară, modelul fiind oferit de creația îngerului sau creația lui Dumnezeu, unde spontaneitatea și creativitatea coincid în mod absolut, fără a avea nevoie de a produce forme palpabile. Totuși, concepția lui Moreno despre spontaneitate și creativitate ridică cel puțin alte două dificultăți epistemologice.

Pentru a întări valoarea conceptului de spontaneitate, Moreno îl asociază unui stadiu ante-cultural al umanității:

„every *pre-serve* man was a *serve* man to an earlier one and every first universe was a second universe to a still earlier universe, and so *ad infinitum*.”²⁴

Nu sunt multe de reproșat felului în care Moreno descrie aici dinamica câmpului cultural. Când își propune, însă, să instituie un moment primar anistoric, el operează cu o noțiune opacă. La urma urmei, ce este acest „first universe”, acest stadiu pre-cultural privilegiat? Recunoscând caracterul „relativ” al unor concepte ca „*pre-serve*” și „*first universe*”, Moreno admite implicit că noțiuni de tipul «situației originare» sunt fără randament explicativ. A imagina un om de dinaintea «conservei culturale» reprezintă un scenariu problematic, realizat prin procedeul, invalidat filosofic, al regresului la infinit. A-ți propune, atunci, să re-plasezi individul într-un stadiu similar celui pre-cultural²⁵, nu poate fi interpretat, oare, drept o formă de *utopie*?

A doua dificultate decurge dintr-o problemă subiacentă: *relația produselor artistice cu «conservele culturale» moreniene*.

„They are *cultural conserves* underling all forms of creative activities – the alphabet conserve, the number conserve, the language conserve, and musical notations. These conserves determine our forms of creative expression. They may operate at one time as a disciplining force – at another time, as a hindrance.”²⁶

²⁴ J.L. Moreno, *Who shall survive?*, p. 40.

²⁵ „It is possible to reconstruct the situation of creativity at a time prior to the conserves which dominate our culture. The *pre-serve man*, the man of the *first universe*, had no musical notations with which he could project the musical experiences of his mind, no alphabetic notations with which he could project his words and thoughts into writing. [...] Before he had selected from the inarticulate mass of sounds and vowels which developed into our languages he must have had a relations to the process of creativity different from modern man, if not in the source itself, certainly in projection and expression.” J.L. Moreno, *Who shall survive?*, p. 40-41.

²⁶ J.L. Moreno, *Who shall survive?*, p. 40.

În plan artistic, relația este incorect descrisă, în timp ce în plan terapeutic este ne-operațională. Produsele artistice *nu* sunt de același tip cu «conservele ideologice», «religioase» etc., care, introiectate, au sau pot avea rol inhibitor asupra spontaneității și creativității. Deși fixată și (relativ) stabilă, opera de artă nu are o formă „închisă”. Ea colaborează continuu cu sensibilitatea receptorului. După cum au arătat teoriile moderne ale receptării, contactul cu opera de artă este un act de *recreare și re-interpretare*. Acesta nu inhibă, nu constituie un impediment pentru spontaneitate, ci, dimpotrivă, induce el însuși o stare energizantă, tonifiantă: poate „încălzi” și, în măsura în care declanșează niște resorturi de energie psihică, poate pregăti o nouă stare spontan-creatoare. De aceea, operele de artă trebuie privite mai degrabă nu ca niște «conserve culturale», ci ca niște comprimate de energie psihică. Chiar dacă nu pot înmagazina spontaneitatea²⁷, retractilă oricărei fixări temporale, este suficient să intre în contact cu o sensibilitate, pentru ca ele să devină iarăși vii. Totodată, ele pot fi sursă (livrescă) de creativitate.

Diferențele specifice fiind atât de mari, se pune întrebarea dacă, în pofida caracterului lor fix și repetitiv, produsele artistice sunt cu adevărat niște «conserve culturale». La fel de deconcertantă rămâne chestiunea cum putea Moreno să valorizeze creativitatea, dar să deprecieze produsele acesteia. Nici în perspectivă terapeutică, lucrurile nu se limpezesc. Moreno integrează «conservele culturale» unei diagrame ce reprezintă „câmpul operațiilor rotative dintre *încălzire, spontaneitate, creativitate și conserve culturale*”²⁸.

Pentru ca această mișcare de rotație să poată avea loc, Moreno introduce două premise:

1. spontaneitatea poate fi și o *achiziție culturală* (creată de noi forme de artă, de noi tipuri de medii);
2. «conservele culturale», deși nu pot înmagazina spontaneitate, determină noi stări de spontaneitate și forme/expresii de/ale reactivitate/creativității.

Dacă luăm în discuție una dintre accepțiunile moreniene, potrivit căreia spontaneitatea este o energie psihică, dar una **NECONSERVABILĂ** (spre deosebire de energia fizică sau psihică **CONSERVABILĂ**, cum este cea a *libido*-ului freudian²⁹), putem conchide că Moreno admite prezența

²⁷ Moreno: „Spontaneitatea nu se transformă într-un rezervor” (J.L. Moreno, *Who shall survive?*, p. 45), nu poate aparține unui sistem închis, static.

²⁸ J.L. Moreno, *Who shall survive?*, p. 46.

²⁹ Vezi distincția și critica legii conservării energiei psihice în J.L. Moreno, *Who shall survive?*, p. 47.

energiei psihice în «conservele culturale». Deploră, însă, că această energie psihică închisă în ele este, prin definiție, de tip „conservabil”, deci RĂCIT. Așadar, pentru ca respectivele «conserve culturale» să devină din nou tonice, energia psihică ce dormitează în ele trebuie „trezită”, revitalizată prin contact cu energia NEconservabilă, produsă întotdeauna doar de *hic et hunc* al spontaneității.

Putem conchide, atunci, că, în cele din urmă, nu atât opoziția *spontan* (natural, autentic, energetic - „arhi-catalizator”, în definiția lui Moreno)/*artificial* (cultural) este relevantă. Dacă deplasăm accentul pe o altă dihotomie, *benefic* (sau DEZIRABIL) și *nociv* (sau INDEZIRABIL) - singura de interes major pentru terapeut -, vom observa că benefice (respectiv nocive) pot fi, în funcție de context, atât conduitele naturale, cât și cele culturale.

Concluzia provizorie a celor de mai sus poate fi formulată în sintagma - *nomina odiosa* pentru psihodramatiști - a „reîntoarcerii refulatului”. I se poate imputa psihodramei ceea ce Moreno reproșează artei. Procesul este similar. Repudiată într-un prim pas, în favoarea spontaneității, tehnicitatea se întoarce ulterior ca un element fundamental al terapiei înseși, care se desfășoară după un *protocol* (ce presupune apelul la un set de tehnici/reguli, elaborate, fixate - pe care terapeutul le deprinde, pe care le aplică în conformitate cu o *ars combinatorica*; măiestria sa constând în arta de a le combina pentru a răspunde adecvat provocării situației psihodramatice). Mai mult. Cu toată teoria/mistica spontaneității, Moreno este conștient că, pentru a-și face cunoscută descoperirea, nu se poate limita la demonstrații publice și comunicări sau conferințe - procedeu, ne asigură biograful său Marineau, predilect și aflat în conformitate cu propria convingere. (De altfel, Giovanni Boria stabilea aici deficitul conceptual al teoriei sale). Pentru a putea construi și transmite o metodologie, Moreno se vede nevoit să-și integreze intuițiile, formulate succesiv, într-un sistem organizat. Moreno nu poate evita fixarea în scris, prin texte elaborate, a concepției sale. Texte care sunt chiar mai rigide decât produsele artistice (acestea păstrează un statut ambiguu), întrucât sunt scrieri științifice și medicale, au, deci, un caracter normativ. Nu atât deficitul teoretic, conceptual, cât necesitatea de a apela la un suport scris/stabil este aici semnificativă.

Comandamentul „științificității” introduce, astfel, în constelația moreniană un alt paradox: importanța pe care o dobândește tehnologia într-o teorie de tip vitalist, marcat spiritualistă, bergsoniană, a *spontaneității* și *creativității* în „aici și acum”. Proiectul morenian reușește doar în măsura în care se autodinamitează. S-ar putea spune, de aceea, că singurul mod de

a rămâne fidel spiritului morenian este acela, cu totul paradoxal, de a renunța la textele sale.

Liviu Malița is Associate Professor at the Faculty of Theatre and Television of „Babeș-Bolyai” University Cluj. BA and MA studies of Romanian and Latin philology. PhD in Phylology. Contributions to numerous literary and cultural journals. Author of several books pertaining to the field of literary history and criticism (Eu, scriitorul/Myself, the Author, 1997; Alt Rebreanu/ Another Rebreanu, 2000), and the sociology of theatre (coordinator and editor of the collective volume Viața teatrală în și după comunism/The Life of Romanian Theatre in and after Communism, 2006; Cenzura în teatru/Censorship in Theatre, 2006). He teaches courses such as: The Poetics of Drama, Theatre Aesthetics, Elements of Classic Morenian Psychodrama.

SORCIÈRES ET SORCELLERIE DANS LE THÉÂTRE DE MICHEL DE GHELDERODE

ȘTEFANA POP-CURȘEU

ABSTRACT. This article (*Witches and Witchcraft in Michel de Ghelderode's Theatre*) aims at presenting and analysing the important part played by the figure of the witch in Ghelderode's theatre, through the example of three of his plays: *La Pie sur le gibet. Farce d'après Breughel l'Ancien* (1935), *Mademoiselle Jaire* (1934) and *D'un diable qui prêcha merveilles. Mystère pour marionnettes* (1934). Taking as a starting point an interesting parallel hinted at in the play *Escorial*, which places on the same level the Dionysian rituals and the sabbatical dances, the reader may reconstruct the portrait of the witch the way it has been imagined by the Flemish playwright: foolish and scary, medieval and childish, malefic and tender, the witch is an ambiguous character, always manipulating the others, but who is herself a puppet in the hands of the Devil, a prisoner of her own condition. Often being the core of the farce-like conflict, her presence high-lightens the deep discrepancy between the manifestation of a human desire and phantasm and the actual powers of witchcraft, illusory but real at the same time, mirroring the powers of the stage, mirroring the powers of theatricality.

Il est assez délicat d'aborder le problème des images de la sorcière et de la sorcellerie dans les œuvres des artistes modernes, qui vivent dans et assument un monde différent de celui dont les mystères et les aspects incompréhensibles effrayaient tant l'homme médiéval. Dans une civilisation qui croit religieusement au progrès, dans une mentalité qui suppose une explication rationnelle à toute chose, voilà cependant que font irruption, par le biais de l'art, des pratiques, des rites, des phénomènes que les rationalistes regardent la plupart du temps avec un sourire condescendant, mais bienveillant. La magie, l'alchimie, la sorcellerie renaissent dans cet espace des possibilités infinies qu'est l'art, pour obliger celui qui serait disposé à abjurer, ne serait-ce que pour une seconde, le rationalisme étroit de la modernité, à remettre en cause son rapport avec le monde, l'inconnu, les rêves, les prémonitions, les peurs vagues qui le saisissent de temps à autre, l'intuition qu'il y a quelque chose au-delà des sens.

La sorcellerie préoccupe les artistes modernes, surtout les romantiques, qu'il s'agisse d'un peintre tel que Goya, d'un musicien tel que Berlioz ou d'un poète tel que Baudelaire. Mais l'intérêt pour cette forme de spiritualité dépasse le romantisme, qui voit dans la sorcellerie une forme de révolte sociale et dans la sorcière une projection des désirs érotiques refoulés de communautés entières. Ainsi, le dramaturge flamand Michel de Ghelderode consacre, dans la première moitié du XXe siècle, plusieurs de ses pièces à la sorcellerie et aux sorcières, sans compter les pièces qui abordent des pratiques apparentées à la sorcellerie, comme la magie ou l'alchimie¹ (*Magie rouge*, 1931), ou celles où apparaît le Diable, seul dans sa majesté (souvent tournée en dérision), sans le cortège d'êtres infernaux qui l'accompagnent d'habitude dans l'imaginaire collectif (pièces tellement nombreuses que leur étude nécessiterait un travail à part)². La question que nous sommes obligés de nous poser, avant de tracer un panorama des pièces ghelderodiennes qui *mettent en scène* la sorcellerie, est: Pourquoi Michel de Ghelderode lui montre-t-il un tel intérêt?

Une remarque préliminaire nécessaire pour nous permettre d'esquisser une réponse à la question posée concerne le type de théâtre pratiqué par Ghelderode. L'écrivain belge ne se situe ni du côté des symbolistes qui bâtissent un univers idéal, sans liaison autre que *symbolique* avec le monde réel, ni du côté des expressionnistes qui poussent à l'extrême la représentation des dimensions grotesques et atroces de ce même réel, ni du côté des réalistes et des naturalistes qui se contentent de couper *une tranche de vie* et de la transposer sur scène, sans le moindre effort d'interprétation ou de stylisation. Il ne se situe sur aucune de ces trois positions, tout en se situant sur les trois à la fois; le meilleur qualificatif à employer pour décrire le théâtre de Ghelderode serait celui de *théâtre livresque*. Le grotesque et le symbolique, la tranche de vie sont filtrés comme par les pages transparentes et tranquillisantes d'un Livre. La réalité immédiate, celle à laquelle on peut avoir accès par la perception directe, n'intéresse aucunement Ghelderode – il lui faut une réalité suffisamment *terrible* pour produire sur le spectateur un effet violent, mais en même temps suffisamment *éloignée* pour permettre à l'auteur de la manier sans

¹ Voir Ioan Petru Culianu, *Eros et magie à la renaissance. 1484*, avec une préface de Mircea Eliade, Paris, Flammarion, Idées et recherches, 1984.

² Le dramaturge américain Arthur Miller est lui aussi conscient des ressources dramatiques de la sorcellerie: il s'inspire de l'affaire des sorcières de Salem pour sa pièce *The Crucible*, en 1953.

danger, avec une totale liberté, qui lui permette de jouer avec les sens et les significations³. Et cette réalité ne peut être qu'historique, voire mythique: c'est l'image de la Flandre des XV-XVIe siècles que dépeint Ghelderode, d'une Flandre entrevue par l'intermédiaire des tableaux de Van Der Weyden, Bosch et Bruegel l'Ancien, d'une Flandre partagée entre les espoirs de liberté de ses citoyens protestants et la pression catholique espagnole d'une part, entre une culture populaire des kermesses et de la joie et une culture religieuse de l'austérité d'autre part. Or, de cette réalité, les sorcières ne peuvent manquer: toutes les recherches consacrées à la sorcellerie soulignent qu'un des principaux épicycles de la chasse se situe en Flandre, qui partage avec la France, la Suisse et le nord de l'Italie l'honneur de voir le plus d'exécutions et de bûchers et aussi le plus de légendes et d'histoires miraculeuses ou monstrueuses.

Nous entamerons notre parcours par la pièce *Escorial* (1927), qui ne traite de la sorcellerie que d'une manière assez indirecte, en la mentionnant seulement, en une phrase. Il s'agit de quelques mots qui peuvent cependant nous servir par la suite dans nos interprétations. Un roi devenu bouffon pour un temps par le biais d'un jeu sadique, se met à danser et proclame:

Ne vous étonnez pas si je danse. Je danse comme un veuf, comme un bouc de sabbat, comme un satyre ancien.⁴

Ce qui attire l'attention dans cette réplique, c'est justement la mise en relation de la danse des satyres et de la danse sabbatique dans le contexte funèbre de la mort de la reine. La danse sabbatique semble être mise ici sur le même plan que la danse dionysiaque; l'assemblée des satyres, de ces êtres sauvages, simiesques, intouchés par les ravages de la civilisation, constituerait ainsi l'archétype du sabbat, de cette assemblée nocturne sur la montagne de Vénus où des femmes, jeunes ou vieilles, insoucieuses de toute convention sociale et de toute morale religieuse, offrent leur chair en pâture au Diable. Rappelons ici les paroles de Nietzsche:

La consolation métaphysique que dispense [...] toute vraie tragédie – la pensée que la vie, au fond des choses et malgré le caractère changeant des phénomènes, est toute de plaisir dans sa puissance

³ Voir les études de Anca Măniuțiu, *Carnavalul și Ciurma. Poetici teatrale în oglindă (Le Carnaval et la Peste. Poétiques théâtrales en miroir)*, Cluj, Casa Cărții de Știință, „Belgica.ro”, 2003 et *Michel de Ghelderode în căutarea unui teatru teatral (Michel de Ghelderode à la recherche d'un théâtre théâtral)*, Cluj, Casa Cărții de Știință, „Belgica.ro”, 2004.

⁴ Michel de Ghelderode, *Escorial*, in *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1982, p. 82.

indestructible –, cette consolation se fait jour avec l'évidence d'une incarnation dans le chœur satyrique, dans le chœur de ces êtres de nature qui vivent en quelque sorte inexpugnables derrière toute civilisation et restent éternellement semblables à eux-mêmes sous la variation des générations et de l'histoire.⁵

Or *Escorial* met en scène on ne peut plus clairement cette vision du monde théâtral, puisque après l'horrible farce qui, dans le jeu des métamorphoses, démasque l'amour interdit du bouffon Folia, le plaisir pris par le roi dans sa cruauté débouche sur la tragédie, sur la mort du bouffon, qui suit de près celle de la reine. Le roi-acteur n'est ici rien d'autre que l'image d'un satyre sanglant qui pourrait parfaitement s'intégrer dans le groupe dionysiaque des baccantes. Mais quel serait le pont historique entre ces pratiques indo-européennes anciennes et le rond des sorcières? En restant semblables à eux-mêmes au cours de l'histoire, s'occupant d'agriculture et d'élevage, les peuples d'êtres sauvages, cruels, proches de la nature, ont dû accepter superficiellement le christianisme et garder leurs rites et leurs mythes qui remontent très loin dans un passé ténébreux, se répandant de l'Asie par la Grèce dans toute l'Europe: il n'est pas trop insensé d'imaginer que c'est de cette façon que la sorcellerie, survivance des chœurs de satyres, réapparaît en Europe, après des siècles où la culture ecclésiastique dominante réussit à en étouffer les tentatives de renaissance. La parenté entre les deux formes de débauche – danses satyriques et danses sabbatiques – devient visible surtout si l'on compare l'image de Dionysos et de ses ménades à celle du Diable et de ses sorcières, que l'on peut clairement dire dérivée de celle-là.

Le seul problème quant aux danses rituelles, aux incantations et aux cris aigus typiques des sorcières⁶ serait que, à la différence du chœur des satyres, ils n'auraient pas engendré une forme spécifique de théâtre, une tragédie autre, nécessaire à la *katharsis* des hommes modernes. Mais ce n'est qu'une illusion d'optique: le chercheur flamand Jelle Koopmans démontre, dans son livre *Le théâtre des exclus au Moyen-Âge. Hérétiques, sorcières et marginaux*, que les sabbats sont de véritables mises en scène, tant pour les participants, qui doivent respecter strictement une certaine hiérarchie et

⁵ Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie enfantée par l'esprit de la musique. Fragments posthumes*, in *Ceuvres philosophiques complètes*, I, Paris, Gallimard, 1977, p. 69.

⁶ Dans certaines langues néolatines, on emploie pour désigner les sorcières un terme dérivé du grec *stringx*, *stringoss* = oiseau de mer au cri aigu (par ex., it. *strega*, rom. *strigoaică* = dans certaines régions des Apuseni, femme pauvre qui empêche, par des sorts jetés ou par l'emploi de mauvaises herbes, les vaches des paysans d'avoir du lait). Pour des considérations relatives aux *strigoii* et à l'étymologie, voir Jean Cuisenier, *Mémoire des Carpathes. Dans la Roumanie millénaire, un regard intérieur*, Paris, Plon, 2000.

une certaine distribution des rôles, que pour ceux qui mettent en œuvre le dispositif punitif (et qui ont du sabbat une représentation très conventionnelle), ou pour ceux qui prennent part aux exécutions et qui se purifient ainsi de leurs passions mauvaises en éprouvant de la *terreur* devant la toute-puissance ecclésiastique et monarchique, et de la *pitié* devant le triste sort des condamnés⁷. Ces rites, théâtraux par excellence, n'ont pourtant pas eu le temps d'accéder à une conscience d'eux-mêmes qui pût leur permettre de se transformer en pièces de théâtre, telles que les entendaient les Grecs ou telles que nous les entendons aujourd'hui. Il leur a fallu attendre l'âge moderne, où des dramaturges, conscients des ressources fortement dramatiques qu'ils pouvaient en extraire, se sont tournés vers ces temps de licence et de débauche rituelle, non seulement de façon théorique, comme Antonin Artaud, dans *Le Théâtre et son double*, mais aussi de façon concrète, comme Ghelderode, dans les pièces qui retiendront notre attention par la suite. Voyez donc s'ébaucher une première réponse que nous pourrions, en nous appuyant sur *Escorial*, donner à la question qui constitue notre souci principal à travers cet essai: l'intérêt de Ghelderode pour la sorcellerie serait purement *dramatique, théâtral*. La sorcellerie semble en effet lui permettre de retrouver les origines rituelles du théâtre, un âge de l'orgie et de la liberté, un souffle vigoureux, une théâtralité puissante qui n'aurait plus besoin d'une transfiguration artistique pour être adaptée aux besoins de la scène. La sorcellerie mène ainsi à l'envoûtement du spectateur d'un côté (par l'incarnation scénique d'une figure protéiforme et toute-puissante, puisque diabolique), mais aussi à un effet de distanciation nette, qui tient non seulement de la connotation historique de la sorcière, mais surtout de son traitement dramatique grotesque, ironique, farcesque, qui emprunte une bonne dose de théâtralité typique de la marionnette, comme nous le verrons dans ce qui suit.

La figure de la sorcière apparaît ainsi explicitement dans plusieurs pièces, dont *La Pie sur le gibet. Farce d'après Breughel l'Ancien* (1935) sur laquelle nous nous arrêterons en premier. Comme son nom l'indique, la pièce est inspirée d'un des derniers tableaux de Bruegel l'Ancien. La farce se déroule exactement dans le cadre proposé par le tableau: un gibet sans aucun pendu, des noceurs qui dansent dessous, des hommes avec des airs d'importance qui restent à l'écart, une ville au loin et une pie assise sur la potence, comme un témoin qui regarde tranquillement les choses d'en haut⁸. Nous apprenons que le condamné n'est personne d'autre que le

⁷ Jelle Koopmans, *Le théâtre des exclus au Moyen-Âge. Hérétiques, sorcières et marginaux*, Paris, Éditions Imago, 1997.

⁸ Sur l'œuvre de Bruegel voir Philippe et Françoise Roberts-Jones, *Pierre Bruegel l'Ancien*, Paris, Flammarion, 1997.

héros légendaire de la résistance des Pays-Bas contre l'Espagne: Till Ulenspiegel, qui, pourtant, mu par son génie farceur, échange ses vêtements avec ceux d'un autre prisonnier et échappe ainsi au supplice. Cette victime „innocente”, à qui il est refusé de parler et de se défendre, meurt de peur avant d'être pendue... Et la sorcière dans tout cela?

C'est le moteur de l'action dramatique et la première apparition, si l'on excepte les pieds du gardien Lamprido qui ronfle étendu dans l'herbe, au lieu de monter la garde près du gibet: une „sorcière sans âge, qui renifle la potence et fait des signes à la pie”. Elle s'appelle Mankabéna, dont le nom pourrait, à notre avis, être interprété comme déformation du syntagme *manquer au bien*, à ce qui est bien, hypothèse linguistique validée par la position et par le statut des sorcières dans l'imaginaire collectif: femmes qui se vouent au mal, qui refusent la sainte foi chrétienne pour servir l'Abhorré⁹. La conversation entre la pie et la sorcière, qui semble connaître la langue de tous les animaux, nous révèle que la femme vient chercher sa nourriture favorite, en chantant:

J'ai vu le fruit pendant
à l'arbre du péché.
Et le fruit a séché
puis s'alla faisant
et fut tout craquelé.
Lors était pour ma dent:
Le fruit blet j'ai mangé...

[...]

Och, pikke-zwet, je mange du mort, du mou; quand j'étais jeune,
och, je mordais les jeunes hommes durs, les oiseaux vivants
j'avalais: C'est la nature, ça...¹⁰

L'affirmation de Mankabéna qu'elle mange des morts de par sa *nature* nous renvoie aux considérations de Nietzsche sur le satyre et sur le fait que cet archétype de l'homme appartient plutôt à la nature qu'à la culture: de même la sorcière. Après cette conversation avec la pie dans une langue tordue, dans un français flamandisé et animalisé, il y a un pacte qui s'établit entre la sorcière et Lamprido: Mankabéna mangera le pendu et,

⁹ Voir-Russel J.-B., *Witchcraft in the Middle Ages*, Ithaca, New York, 1972 et Mircea Eliade, „Quelques observations sur la sorcellerie européenne”, in *Occultisme, sorcellerie et modes culturelles*, Paris, Gallimard, 1978, pp. 93-124.

¹⁰ Les dernières citations ont été extraites de Michel de Ghelderode, *La Pie sur le gibet*, in *Théâtre III*, Paris, Gallimard, 1953, pp. 11-12.

pour remercier d'avance le gardien, elle danse avec lui. Malheureusement, le condamné meurt, par surprise, plus tôt que prévu et les représentants des autorités l'emportent avant que la sorcière ne soit de retour, „chevauchant un balai” :

Toveri! Tovera! Ils m'ont volé le malehomme, je l'ai vu de ma cache; me l'ont pris, mon pendu! À vous pustules et bubons, à vous punaises, morve et gale! (*Avisant Lamprido qui dort toujours.*) Et pour toi, bayeur, un coup de bouc dans ton plat-cul! (*Elle se précipite tête baissée sur Lamprido et le heurte. Le dormeur déséquilibré s'étale sur le dos, criant de peur – tandis que fuit Mankabéna qui lance sa malédiction.*) Toveri! Tovera!¹¹

Avec *La Pie sur le gibet*, nous sommes en pleine farce, et Ghelderode sait trouver le ton qui convient à la description de la sorcière et de ses actions. Bien qu'elle soit une figure du Mal et du macabre (nécrophage), ses malédictions nous paraissent plutôt innocentes, enfantines, ludiques et sa colère reste ridicule. Même son apparition finale sur un balai – cliché dont le dramaturge se rend compte et qu'il semble prendre plaisir à souligner – respecte les conventions de la farce, où il doit toujours y avoir une discordance entre l'être et le paraître des personnages, entre leurs intentions et les ruses qu'un autre met en œuvre pour les déjouer, entre le sérieux des caractères, leur cruauté et le résultat de cette cruauté, qui tourne presque sans faille au comique.

Si la sorcière de *La Pie sur le gibet* semble ridicule, celle de *Mademoiselle Jaïre* (1934), qui s'appelle toujours Mankabéna, Antiqua Mankabéna¹², est beaucoup plus inquiétante: le dramaturge sollicite notre attention non plus pour une farce, mais pour un *Mystère en quatre tableaux*, inspiré des *Évangiles* de Marc (5 21-43) et de Luc (8 40-56), qui racontent un miracle de Jésus: un chef de synagogue vient et lui demande de guérir sa fille qui est malade. Jésus accepte, bien que des gens annoncent au chef que sa fille vient de mourir, et se rend chez la morte. Quand il la voit, il dit à ceux qui se trouvent là qu'elle dort et la ressuscite. Fidèle à une technique dramatique qu'il utilise avec succès, Ghelderode place son mystère en terre flamande, dans une ville d'où la mer s'est retirée – s'agirait-il de Bruges? Jaïre n'est plus un chef de synagogue, mais un marchand âgé, pas trop riche, incapable

¹¹ *Ibidem*, pp. 33-34.

¹² Le nom d'Antiqua soulignerait, à notre avis, justement l'ancienneté de la sorcellerie sur laquelle nous faisons des suppositions plus haut.

d'assumer la mort imminente de sa fille de seize ans. Les personnages de la pièce sont des chrétiens, quoique le dramaturge laisse planer un secret sur l'origine de Jaïre: il paraît que c'est un juif converti. Le représentant du pouvoir ecclésiastique et de l'ordre chrétien, le grotesque vicaire Kaliphas, qui ne songe qu'à manger et à boire, ne peut rien faire pour guérir Mademoiselle Jaïre, ses prières formelles n'y aidant pas. Le docteur Cloribus n'apporte pas un grand secours non plus. Confronté à l'incapacité des gens auxquels toute une communauté fait confiance pour la résolution des problèmes du corps et de l'esprit, Jaïre s'écrie, exaspéré:

Mieux vaut en appeler au diable qu'aux hiboux de la mort, prêtres et docteurs, au diable, oui, au seul vrai diable... Ce propos, oh!...
[...] *Entre l'épouse Jaïre accompagnée de l'Antiqua Mankabéna. A cet instant, précisément, Jaïre se signe.*¹³

On regarde ce personnage dans un moment critique. Pris de panique et ne pouvant assumer l'insupportable idée de la mort, il fait appel à une solution extrême, ultime: l'intervention de Satan. Comme si celui-ci écoutait les désirs des mortels en déroute, voilà Antiqua Mankabéna entrer en scène, accompagnée par la femme de Jaïre. La sorcière recule d'horreur et veut s'en aller, à la vue du signe de croix que le père en détresse est en train de faire, mais l'épouse Jaïre la retient. Jaïre, qui reconnaît dans Mankabéna l'annonce de la mort, refuse de la recevoir dans sa maison: „Si c'est la femme qui lave les corps, elle vient trop tôt”¹⁴.

En effet, aide pour le lavement des corps à ses heures, Mankabéna est aussi sorcière et guérisseuse et vient en tant que telle. Ghelderode ne fait ici que reprendre un des stéréotypes les plus répandus à propos des sorcières, stéréotype qui vise leur âge et leur statut social: d'habitude, ce sont de vieilles sages-femmes remplissant des fonctions sanitaires (aider les femmes à mettre au monde des enfants, laver les corps des morts, guérir certaines plaies par de moyens moitié „médicaux”, moitié magiques, etc.). Antiqua Mankabéna propose ainsi une recette inhabituelle pour guérir Mademoiselle Jaïre, qui n'est ni très bien comprise, ni prise au sérieux par les gens de la maison:

ANTIQUA MANKABÉNA. – Non, fil tendu. Je ne passerai jamais.
Tendu par quelqu'un autour de la maison...

¹³ Michel de Ghelderode, *Mademoiselle Jaïre*, in *Théâtre I*, ed. cit., p. 194.

¹⁴ Idem.

JAÏRE. – Qui quelqu'un?

ANTIQUA MANKABÉNA. – Sort jeté. Pour guérir moiselle, chercher le cœur du Dragon Azorin qui dort dans la caverne de Sarepta et sécher et piler cœur avec cierge pascal et poudre de mandragore. La cendre, semer sur l'enfant...

JAÏRE. – Oh! oh! Dragon!... Sarepta!... Mandragore!... Folies!...

ANTIQUA MANKABÉNA. – Non, j'irai à balai, à balai, loin, loin et balai bondira...

ÉPOUSE JAÏRE. – Va!...

JAÏRE. – Folies! Ta mauvaise croyance est bonne foi. Tu auras de l'argent, tu sais...

ANTIQUA MANKABÉNA. – Jamais! Mais... achût... mais... (*Rieuse*)

„Quand on brûlera l'Antiqua Mankabéna

Un petit fagot tu lui dédieras...”¹⁵

Nous citons ce passage pour l'étrangeté du remède que propose la sorcière et pour le véritable suspense qu'il crée pour le spectateur aussi bien que pour les personnages. Les documents des procès de sorcellerie gardent plusieurs recettes de ce genre et il est aisé de remarquer l'omniprésence d'un élément qui relève de l'univers de l'Église (eau bénite, reliques, hosties) qui est employé dans des buts diaboliques; c'est au moins ce cliché qui s'est imposée dans la langue des condamnations. Il serait plus prudent de voir, dans l'emploi d'éléments dont se sert aussi le prêtre en officiant, un moyen d'accroître l'efficacité pratique d'un remède populaire pour telle ou telle maladie par une efficacité symbolique... Dans ce passage de Ghelderode, les choses sont, heureusement, un peu plus compliquées. Le cœur d'un dragon doit être mêlé avec des bouts de cierge pascal, élément sacré, et avec de la poudre de mandragore. Or, on connaît l'ambivalence de cette plante, *Atropa Belladonna*: d'un côté, plante de la séduction amoureuse, qui sert aux femmes à se rendre plus belles, à blanchir leur visage par un jus extrait des feuilles, ou bien à attirer les hommes vers elles par des fleurs de mandragore cachées dans leur corset; d'un autre côté, plante de mort qui tue instantanément celui qui en mangerait les fruits noirs, luisants, ou les racines. Ici, il semble que Mankabéna mise sur la première catégorie de vertus de la mandragore: lutter, par cette force de beauté artificielle inscrite dans la plante, contre la mort même. Ce remède, qui pour un moment semble sérieux, s'avère être

¹⁵ *Ibidem*, pp. 195-196.

quelque chose de fantasmagorique. Revenue de son voyage à balai, la sorcière avoue sa défaite, et le dramaturge avoue en même temps s'être joué de son lecteur un peu trop crédule: „Dragon Azorin tué par brillant saint Georges il y a mille et un ans... Siflotus petit diable sec l'a révélé...”¹⁶ Il est temps que quelqu'un de plus compétent en matière de sorcellerie entre en scène: un personnage bizarre, nommé Le Roux, une sorte de prophète et de sorcier, un Jésus défiguré, méconnaissable, appelé par Jacquelin, le fiancé exaspéré de la jeune fille. Malgré les avertissements du sorcier, toute la famille désire que Mademoiselle Jaïre soit ressuscitée: pourtant, ce n'est plus la même personne qui revient à la vie, mais un être méchant, insensible¹⁷, qui fait du mal à tout le monde et qui n'attend plus que sa nouvelle mort, ainsi qu'un autre ressuscité qui est Lazare, lui aussi personnage de cette pièce. Plusieurs mois passent et, un jour, quand la méchanceté de Mademoiselle Jaïre semble s'être calmée, ses parents la laissent seule à la maison; ils vont assister à la crucifixion du Roux, enfin pris au piège, suite à un complot du vicaire Kaliphas. Antiqua Mankabéna réapparaît une dernière fois pour causer avec la jeune fille qui se meurt, en dévoilant la complexité conventionnelle de sa personnalité:

BLANDINE. – Vais mourir... Tu n'as pas d'enfants, sorcière?

ANTIQUA MANKABÉNA. – Horrida! bonne mère mange ses jeunes, Horrida ma chatte... Dieu et Démon mangent leurs élus... Les hommes mangent hosties claires et hosties obscures... On dit que le Roux est mon fils; non, pas lui... Je ne sais pas!... je ne sais plus...

Et une fois Blandine morte:

Elle rapetisse. C'est une poupée. Dormira, dormira, poupée de bois!... Tout n'est qu'effroi!... [...] Mais je saurai te faire sourire, si tu veux être ma fillette. Je t'embaumerai avec des herbes, je te mettrai une robe de madone et tu resteras toute droite pour toujours dans une cage de verre... [...] Je te donnerai des jouets bizarres, une sèche main de pendu... [...] elle dort...Do-do kinneke do... (*Rire*) je suis mère...(Dans un sanglot)... pas vrai!...¹⁸

¹⁶ *Ibidem*, p. 206.

¹⁷ *L'insensibilité* représente un des signes les plus caractéristiques de la possession diabolique, ainsi qu'on le voit dans l'histoire d'un couvent de Loudun: plusieurs religieuses accusées de sorcellerie ne sentent rien...

¹⁸ *Ibidem*, pp. 259; 263.

Plusieurs hoses dans ce magistral passage final sollicitent l'attention. En premier lieu, le fait que les sorcières n'ont pas d'enfants, qu'elles sont stériles, et que leur quête dans le mal pourrait être interprétée comme la quête d'une maternité symbolique, d'une maternité impossible par les seuls moyens biologiques¹⁹ – rappelons-nous ici quatre vers de Baudelaire qui décrivent l'atmosphère des tableaux d'un peintre très cher à lui, et qui parlent justement de stérilité: „Goya, cauchemar plein de choses inconnues, / De fœtus qu'on fait cuire au milieu des sabbats, / De vieilles au miroir et d'enfants toutes nues, / Pour tenter les démons ajustant bien leurs bas” (*Les Phares*). En deuxième lieu, le fait que la sorcellerie peut être placée sous l'emprise mélancolique, horrible de Saturne qui, comme les sorcières et comme le Diable, dévore ses enfants. Sous l'emprise de Saturne, qui gouverne en astrologie le signe stérile de la terre glacée, le Capricorne, représenté iconographiquement par un animal à cornes de chèvre, par un bouc. Sous le signe de Saturne, ce dieu qui détrône son père Uranus en le châtrant avec une faucille en silex (annihilation de la fertilité) et qui, pour ne pas être détrôné à son tour, mange chacun de ses enfants à la naissance, se punissant ainsi, symboliquement, du crime „œdipien” commis. Avec ces associations culturelles, mythologiques et astrologiques que Ghelderode avait dû prendre en considération en construisant ses personnages, nous pourrions être amenés à contredire les thèses de Jean Delumeau, qui voit l'origine de la sorcellerie dans des rites agraires de fertilité²⁰; nous voyons, au contraire, dans la sorcellerie comme dans les pratiques religieuses dionysiaques, un ensemble de rites saturniens de stérilité... En troisième lieu, le passage cité nous intéresse par tout un ensemble de détails relatifs au bagage des sorcières (la chatte-enfant, la main sèche du pendu de la première pièce analysée, les hosties, ou bien claires ou bien obscures, selon qu'elles servent à des messes blanches ou à des messes noires, la poupée dans un cercueil de verre) qui deviennent ainsi de fantastiques accessoires scéniques. La sorcière s'avère être encore une fois le personnage indispensable pour donner de la cohérence à une situation dramatique qui pendule entre la vie et la mort, qui se construit sur le mode de l'entre-deux et qui renvoie le spectateur à la condition même de la scène de théâtre comme carrefour des mondes, croisement bizarre de la réalité et de la fiction, de la présence et de l'absence, du masque et du vrai visage.

¹⁹ Voir à ce propos Jules Michelet, *La Sorcière*, Chronologie et préface par Paul Viallaneix, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, pp. 81, 135, 144, 174.

²⁰ Voir *La peur en Occident (XIIIème-XVIIIème siècles)*. Une cité assiégée, Paris, Fayard, 1978, et du même auteur, *Le péché et la peur. La culpabilisation en Occident (XIIIème-XVIIIème siècles)*, Paris, Fayard, 1983.

De même, les allusions aux marionnettes sont claires: Mankabéna se fabrique une poupée de Blandine, dont la vie était déjà manipulée par les fils du Roux, mais la sorcière est à son tour mue par les fils du Diable qui ne la laisse pas sortir de sa carcasse stérile. Elle est la sur-marionnette par excellence, pour emprunter la formule de Craig, c'est-à-dire celle qui ne peut faire que ce que son maître lui dicte, prisonnière de son personnage. Nous voici arrivés à la dernière pièce édifiante quant au rapport de Ghelderode avec la sorcellerie: *D'un diable qui prêcha merveilles. Mystère pour marionnettes* (1934), dont le sous-titre n'est pas du tout aléatoire car il nous projette dans l'espace effrayant des condamnations au bûcher pour toutes sortes de fautes imaginaires²¹. À ce propos, le cadre de l'action est parlant: „En Flandre, dans la ville de Brugelmonde sur le Zwijn, le monde étant plus jeune de cinq siècles.”²². 1534, donc, année où la chasse aux sorcières ne bat pas encore son plein, mais où les dispositifs théologiques punitifs sont déjà bien mis en place. L'action, très simple, se concentre autour de la description d'un tel dispositif punitif. Une sorcière, déguisée en mendicante, assise à l'écart sur la place publique, écoute, sans être remarquée, les confessions de plusieurs habitants, effrayés que les autorités ecclésiastiques décident d'envoyer dans leur ville, connue pour ses mœurs légères, un moine célèbre par son éloquence et par sa dureté. La sorcière, qui „malgré sa décrépitude [...] garde un reste de beauté”²³, prononce, avant de prendre l'apparence de mendicante, les premiers mots de la pièce en guise de prologue, (re)traçant, en quelques lignes, sa biographie et sa destinée, pour le lecteur-spectateur:

Et moi j'ai joyeux cœur; je suis antique mais fraîche, ratatinée mais vive et, vieille peau, je ronfle rond sous les baguettes du Sort. On dit: „Fergérite, elle a le diable dedans son corps!” Le diable, que ça? Sept diables et septante sept diables!... Ma mère les adorait, les diables, et je

²¹ Voir Michel de Ghelderode, *Les Entretiens d'Ostende*: „Dans bien des pays, notamment chez nous, en Flandre et en Brabant, on retrouve des procès criminels intentés à des joueurs de marionnettes sous l'inculpation de sorcellerie, magie et sacrilège. D'aucuns se virent brûler avec leur petit monde”; „À propos de la Réforme, les marionnettes furent considérées comme des hérétiques, des affiliées de l'esprit nouveau et c'était vrai. [...] En Suisse, je crois, un montreur de marionnettes a été passé en jugement: on soutenait que ses poupées, la nuit, se métamorphosaient, devenaient vivantes, par sortilèges; que c'étaient des *andriodes*, comme on disait alors, des sortes de petits robots, de petits personnages maléfiques qui, par des moyens inavouables, étaient subitement doués de vie et pouvaient nuire aux chrétiens”, *L'Éther Vague*, Patrice Thierry éditeur, Toulouse, 1992, pp. 113; 114-115.

²² Michel de Ghelderode, *D'un diable qui prêcha merveilles*, in *Théâtre III*, op. cit., p. 145.

²³ *Ibidem*, p. 147.

fus conçue dans les fêtes obscènes du grand sabbat flamand. Suprême honneur et couronnement de sa carrière, on la brûla, ma mère, sur la place du bourg, à petit feu, comme il se devait, comme il nous arrive à nous, de mère en fille. [...] Où te caches-tu, mon amant soufré; où caches-tu tes petites cornes dorées et ton pied fendu et ta froide queue cadencée? [...] Méchant qui me délaisse et feins de ne plus me reconnaître!... Car j'ai gagné quelque âge? C'est vaine apparence de ce monde, mon chéri, puisque nous sommes dans l'éternelle combustion comme substance de salamandre. [...] Voici trois vendredis que tu manques à nos cérémonies dans la dune, et mon cœur gonfle et dégonfle et gémit comme cette cornemuse, gentil Capricant, diable pointu, diable éloquent, mielleux, cajoleur et mesquin, pour qui je me damnai et je me damnerais encore si c'était à refaire; entends-tu, Capricant, brigand, sacripant, mon frisé, balsamique et dévorant Capricant?... Ah! rien que ton nom me donne l'urticaire d'amour! (*Elle se gratte furieusement mais s'arrête net, aux écoutes. On ouït des cloches.*)²⁴

Voici qu'en nous appuyant sur cette ample citation de Ghelderode nous pourrions esquisser une autre explication des origines de la sorcellerie et de l'intérêt que lui porte le dramaturge, explication biologique et physiologique cette fois-ci, mais porteuse – du point de vue dramaturgique – d'une grande force comique. Il s'agit d'un cas de nymphomanie (elle aussi contradiction, sinon annihilation, d'une fertilité normale qui mène à l'accroissement d'une communauté), et le lecteur qui consacrerait un peu de temps à cette pièce fascinante verra que Fergerite n'attend qu'une seule chose du Capricant et que c'est ce désir qui la mobilisera pendant toute la pièce: qu'il couche avec elle. Fergerite la nymphomane est donc la représentante de quelques folies érotiques que la société ne pouvait pas accepter, et qui menèrent à la construction de la fiction du sabbat, des réunions dans des lieux isolés, dans les „dunes”, ou dans les forêts. Dans un monde d'apparences et de combustion, tel celui décrit par Nietzsche dans le passage cité plus haut, qu'importe que des femmes prennent une certaine apparence, un masque ou un désir pour une réalité incarnée? Et quel est le meilleur moyen de faire vivre ces apparences si ce n'est à travers le théâtre²⁵?

La sorcière guette donc les passants dans l'espoir de voir passer son diable. Elle voit ainsi défiler dans la rue des incarnations de péchés

²⁴ *Ibidem*, pp. 147; 148.

²⁵ Voir à propos des manifestations théâtrales qui prônaient le désordre et l'incarnation des désirs refoulés Henry Rey-Flaud, *Le Charivari. Les rituels fondamentaux de la sexualité*, Paris, Payot, 1985.

capitiaux, toutes les peurs et les représentations collectives qui accompagnent le phénomène de la sorcellerie dans l'imaginaire du XVI^e siècle. L'évêque de Brugelmonde, Monseigneur Breedmag, est gourmand; son aumônier est un usurier sans scrupules; le banquier Abraham Goldenox, juif converti, continue de pratiquer la religion de ses pères; le théologien Sifflo Grammaticus, bien que catholique convaincu, en apparence, penche du côté des protestants („Arbre de la Science, arbre trop caressé, fourniras-tu le bois de mon fagot prochain?"²⁶, se demande-t-il); le poète Gargarismus Bega informe l'Inquisition; une jeune abbesse, Didyme, aura un enfant d'un prêtre italien, ce qui ne l'empêche pas d'aller au sabbat avec Dame Cloque („nous fûmes au sabbat dans les dunes de Knokke, et à cette très obscure grand-messe dans la crypte de Sarepta où nous baisâmes le croupion du Bouc verdâtre"²⁷)...

Après ce défilé des faiblesses humaines, c'est le tant aimé Capricant (Capricorne, Bouc verdâtre, Saturnus = Sathanas, justement²⁸) qui fait son apparition, en lisant une lettre du Chef, où il est menacé de *destitution* si le prédicateur Bashuiljus réussit à convertir la ville. Fergerite lui offre de l'aider, de détourner le prédicateur du chemin de l'église où tous les habitants de la ville se sont pressés d'aller. Entre-temps, le démon va dans l'église pour prononcer un sermon qui confirme les brugelmondois dans leur vocation de pécheurs²⁹. Mais l'offre de Fergerite n'est pas purement et simplement généreuse; en échange de son aide, elle exige que le diable accomplisse son devoir sexuel. Capricant doit payer; malgré ses violences directes (il nomme la sorcière „horripilant succube"³⁰), il lui faut récompenser l'astuce de Fergerite...

Il est maintenant un peu plus aisé pour le lecteur de (re)composer le portrait-robot de la sorcière chez Ghelderode, de voir comment fonctionne l'image artistique de la sorcellerie dans ses pièces et de remarquer une certaine ambivalence au niveau de cette représentation. Les sorcières sont des êtres inquiétants en eux-mêmes, des femmes stériles, mélancoliques, saturniennes, dont la destinée se déroule sous le signe de l'*horrible*, mais le

²⁶ Michel de Ghelderode, *D'un diable qui prêcha merveilles*, op. cit., p. 171; on remarquera seulement que l'Arbre de la Science est en fait l'arbre du péché et du diable.

²⁷ *Ibidem*, p. 162; souvenons-nous que c'est toujours dans une cave de Sarepta que se trouve le dragon qu'Antiqua Mankabéna veut tuer pour guérir la fille de Jaïre. Les pièces de Ghelderode sur la sorcellerie se lient ainsi entre elles d'une façon tout à fait surprenante!

²⁸ Voir N. Cohn, *Démonolâtrie et sorcellerie au Moyen Âge*, Paris, 1982. Chez Ghelderode il s'agit bien évidemment d'une démonologie tournée en dérision.

²⁹ Voir S. Clark, „Inversion, Misrule and the Meaning of Witchcraft", in *Past & present*, t. 87 (1980), pp. 98-127.

³⁰ Michel de Ghelderode, *D'un diable qui prêcha merveilles*, op. cit., p. 204.

lecteur n'en ressent pas moins, en contact avec elles, une joyeuseté, un ridicule parfois grinçant, un air de farce sinistre et amusante au plus haut point... Ambivalence qui, en fait, caractérise le grand théâtre rituel depuis les Grecs jusqu'aux modernes.

Bien sûr, la sorcellerie attire Ghelderode par ses côtés théâtraux, par ses grandes ressources de ses mises en scène implicites. Mais n'y a-t-il rien de plus? Un message précis que le dramaturge voudrait faire passer vers les spectateurs des XXe et XXIe siècles, en faisant revivre devant leurs yeux le Moyen Âge des peurs, des rêves collectifs, des problèmes irrésolus, de la débauche nocturne dans des lieux isolés? Difficile à dire, et nous laissons au lecteur la joie de le découvrir, en la compagnie des sorcières ghelderodiennes. Mais ce que nous pouvons encore noter en conclusion de notre parcours herméneutique, c'est qu'en faisant parler aux sorcières une langue à part, illogique, incompréhensible et absurde pour la plupart des gens „normaux”, mais cohérente en elle-même, une langue censée avoir des pouvoirs enchanteurs, Ghelderode s'interroge simultanément sur la réalité du monde sensoriel sous-tendu par cette langue et sur la légitimité de celui-ci en tant que phénomène moral, c'est-à-dire – dans une sorte de cercle magique – sur la légitimité d'un discours qui prétendrait condamner réellement des femmes qui vivent dans un horizon de fantasmes érotiques compensateurs. On en revient à Nietzsche et à dire, en empruntant la voix des satyres, des adorateurs de Saturnus-Sathanas et des sorcières: *la vie est toute de plaisir dans sa puissance indestructible...* et le théâtre de Michel de Ghelderode nous le montre à merveille.

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

**POLITENESS DEVICES IN *BETRAYAL*
BY HAROLD PINTER**

DIANA-VIORELA IONESCU

ABSTRACT. The analysis of politeness devices is completed against the discourse of *Betrayal*, a play by Harold Pinter. Since humans take part in a never-ending dialogue with the alter or with the ego, the article draws attention to the centrality of politeness in the 'iceberg-text' of any usual conversation. Even if such conversations appear within the framework of fictionality, the meanings are not counterfeit, because they are not changed by the conventions of fiction.

Motto:

„The word belongs half to those who utter it and
half to those who listen to it”.

Montaigne

Introduction

Speaking is firstly, the manifestation of humanness and secondly, the manifestation of togetherness, of being with yourself and with others. When talking to somebody, one can express or notice feelings, ask for information, make offers or invitations, reveal secrets, tell stories or apologize, to mention just a few. People *talk* sense or are *talking* through their hats, they *speak* highly or ill of somebody, there are girls' *talks* and football *talks*, the same as small *talks* and sweet *talks*. The fact that people tirelessly converse, chit-chat, discuss, gossip, chatter, prattle, yammer, gab, chew the rag or shoot the breeze *speaks* for itself, but this paper intends to use the concrete words and utterances for a deeper study into the 'unsaid', the 'whatness' lying at the bottom of every discussion.

Its primary aim is to analyse ordinary conversations and to draw attention to their degree of politeness. The most accurate sample of authentic English available for the purposes of such a paper was provided by *Betrayal* (1978), a play by the 2005 Nobel - Prize winner, the British playwright Harold Pinter. Although fiction, in all its aspects, is hardly considered reality, it creates a „real-seemingness” (Fiske and Hartley, 1992:161), „encoding” reality (Fiske, in Curran and Gurevitch 1994: 56), rather than „recording” it. Thus, even if the dramatic discourse is „illocutionarily

“purer than ‘real-life’ exchanges” (Elam, 2002: 164) and it is „organized in an ordered and well-disciplined fashion” (*ibidem*, 82), it is the closest possible „to verbal exchange in society” (*ibidem*, 162).

It is particularly with post-modernist drama, to which Harold Pinter belongs, that the boundary line between reality and fiction has become blurred. Moreover, „Pinter is often praised by drama critics for having ‘an ear for conversation’” (*Lancaster*, 2006). To put it in a nutshell, „dramatic worlds are hypothetical (‘as if’) constructs, that is, they are recognized by the audience as counter-factual (non-real) states of affairs but are embodied *as if* in progress in the actual here and now” (Elam, 2002: 91).

Taking these facts into account, the paper focuses on politeness devices, described against the background of contextual co-ordinates, since context is of major importance in any pragmatic analysis. It speaks about the three main strategies of politeness: „positive politeness, negative politeness and off-record politeness” (Brown and Levinson, 1996: *passim*) and examines them in terms of „power, social distance and imposition” (*ibidem*). This article will also draw attention to the fact that powerful and powerless participants may easily change roles, depending on the newly created circumstances.

What this paper ultimately tries to demonstrate, together with Montaigne’s statement, is the fact that when involved in speaking, people should take responsibility in accurately decoding communicational units, in re-creating intentions, in making relevant inferences and in following a polite track of conversation. It emphasizes the fact that words alone cannot mean, but the participants who use them in certain contexts make them significant and alive, throughout a complex process which speaking itself imposes. To put it poetically,

A word is dead

When it is said,

Some say.

(Emily Dickinson)

I say,

It just begins to live

That day.

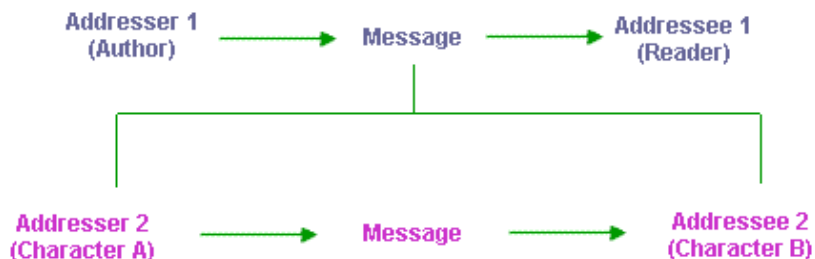
1. Preliminary remarks

Harold Pinter once stated: „I can sum up none of my plays. I can describe none of them, except to say: That is what happened. That is what they said. That is what they did” (Pinter, 1981: xiii). Still, our starting task is such an attempt. *Betrayal* is a four-character drama, based on a „triangular desire” (Girard, in Billington 1996: 138), namely „two men are drawn together by their urge to possess the same woman” (Billington, *id.*). *Emma*, 38, is

married to Robert, 40, and has had a love affair with Jerry, Robert's best friend. The nine scenes mostly present conversations between two characters (Emma - Jerry, Jerry - Robert, Emma - Robert), either after or before the revealing of the betrayal. The events are shown non-chronologically, somehow laying emphasis on the very moment of betrayal, which acquires end-focus (the starting point of betrayal is subtly described only in the last scene of the play). Nevertheless, sooner or later in the unfolding of the play, all utterances are completed, disambiguated and altered to be true; the secrets will be revealed, together with the very act of betrayal, but the end of the play is quite ambiguous: Robert and Emma will probably separate, the way Jerry and Emma did, whereas Robert and Jerry may be best friends again.

In fact, in the act of speaking, the participants' utterances are shaped both by the co-text and the larger context, since „the context plays a part in determining what we say; and what we say plays a part in determining the context” (Halliday, 1994: 3). This quotation is valid especially in the discourse structure of a drama; the characters widen the context by their concrete utterances, there is history-in-the-making, „*énonciation* - the act of producing the utterance within a given context” (Benveniste, in Elam 2002: 131), while the reader narrows it, taking into account the stage directions, the situational context and the entire dramatic context, thus the „*énoncé* - the utterance produced” (*ibidem*). This is what Émile Benveniste calls the „two levels or modes of utterance:

- (i) *histoire*, the 'objective' mode, ... the narration of events in the past” and
 - (ii) *discours*, the 'subjective' mode geared to the present, which indicates the interlocutors and their speaking situation” (*ibidem*).
- The double-layered structure of a drama is illustrated by the diagram below:



(lancaster, 2006)

For example, after a friendly talk about children, friends and playing squash, the characters of *Betrayal* end Scene Four in the following way:

Jerry: ...We'll have that game of squash when I get back. A week, or at the most ten days.

Robert: Lovely.

Jerry (to Emma): Bye. Thanks for the drink.

Emma: Bye.

(Pinter, 1981: 211)

Nothing strange for a polite closing section of any ordinary conversation. Still, the reader knows more about the situational context than Jerry does at that moment, due to the stage directions:

ROBERT and JERRY leave.

She remains still.

ROBERT returns. He kisses her. She responds. She breaks away, puts her head on his shoulder, cries quietly. He holds her.

(*ibidem*)

The tension of the scene makes the reader infer that Robert has found out about Emma's love affair with Jerry. Thus, using all the contextual references, the reader is able to reconstruct the entire *histoire*, having an advantage over some characters.

2. Politeness

Politeness, as both a linguistic and non-linguistic phenomenon, has been the basis of any civilized society. According to the *Longman Dictionary of Contemporary English (LDCE)*, *polite* means „behaving in a way that is correct for the social situation you are in, and showing that you are careful to consider other people's needs and feelings" (2000:1089). This dictionary definition is philosophically approached by Arthur Schopenhauer: „politeness is the conventional and systematic concealing of selfishness in the small things of social relationships, and, although it is generally accepted that it is hypocrisy, politeness is still imposed and praised..." (1997:136); to put it in a nutshell, it is „an ever-smiling mask" (*ibidem*, 137), „the art of choosing among one's real thoughts" (Abel Stevens, *Politeness*, 1999-2006).

In their book, *Politeness. Some Universals in Language Use*, Penelope Brown and Stephen C. Levinson provide extended explanations on strategies of politeness, which fall into three main categories: positive politeness – „the expression of solidarity", negative politeness – „the expression of restraint"

and off-record politeness – „the avoidance of unequivocal impositions“ (*ibidem*, 2). Such uses are dependent on the relationships between speakers and addressees, since politeness is a matter of both communication and understanding. The notion of *face* is also important in society; it „consists of two specific kinds of desires (‘face-wants’) attributed by interactants to one another: the desire to be unimpeded in one’s actions – *negative face*, and the desire to be approved of – *positive face*“ (*ibidem*, 13).

2.1. Analysis of politeness in *Betrayal* by Harold Pinter

Such a topic – betrayal – could hardly be dealt with in a polite manner, especially by those involved. Yet, all these characters seem to be most sensible, almost indifferent to what their own life is concerned. A possible explanation is the fact that friendship takes control over love or betrayal. Thus, Robert will still consider Jerry his friend, even after he finds out about Emma’s love affair.

„Basic to the production of social order and a precondition of human cooperation“ (*ibidem*, xiii), politeness represents the background against which the first word-exchanges of the play are made:

Jerry: Well...
 Emma: How are you?
 J.: All right.
 E.: You look well.
 J.: Well, I’m not all that well, really.
 E.: Why? What’s the matter?
 J.: Hangover.
 (Pinter, 1981:157-158)

As a reply to Jerry’s interjection, *well*, which signals a pause in the flow of speech and suggests hesitation or being at a loss for words, Emma tries to be cooperative and uses the strategy of positive politeness, in order to establish a smooth conversation and „to minimize the social distance“ (*ibidem*, 130). In addition, she pays Jerry a compliment: *You look well*. In his turn, Jerry is polite by not admitting bluntly that he is feeling too bad. The same interjection, *well*, the particles *all* and *that*, and the adverbial -emphasizer *really*, account for his „off-record politeness: it is not possible to attribute only one clear communicative intention to the act“ (*ibidem*, 211).

Their conversation goes as smoothly as possible because both of them want to come closer to each other, to show interest in the other’s wants („I thought of you the other day“ – Emma, p.158, „How’s everything?“ –

Jerry, p.159) or to seek agreement, which is another strategy of positive politeness:

Emma: Just like old times.

Jerry: Mmn. It's been a long time. Yes.

(Pinter, 1981: 158)

At some point, Jerry and Emma even practise an ideal model of polite conversation, by asking about the other's family: „*You remember the form. I ask about your husband, you ask about my wife*” – Jerry, p.161. It is worth mentioning that with these two characters, language is used mostly in its interactional, not transactional function, thus „to negotiate role-relationships, peer-solidarity, the exchange of turns in a conversation, the saving of face” (Brown and Yule, 1989: 3).

Scene Two revolves around what is called the *redressing of the face*. Jerry's entire speaking is very polite towards Robert because the latter has relative power over the former. Jerry's feeling of inferiority makes him exceedingly polite and the factor of power („a value attached not to individuals at all, but to roles or role-sets” - Brown and Levinson, 1996: 78) rules over that of „social distance” (*ibidem*, 74). Now, Jerry and Robert are no longer best friends on equal terms, but *Emma's lover* and *Emma's husband*, who found out he had been betrayed; an „asymmetric relation” (*ibidem*, 74) of inferior / superior is thus established, emphasized by Jerry's sitting position and Robert's standing position. Quite a paradox is the fact that by offending his own face, Jerry implicitly offends Robert's face, the reason being that they are both involved in the betrayal. Wishing to behave politely, Jerry finds it hard to tackle upon such a topic. Seemingly rude, by taking the bull by the horns, yet, having a great contribution to Jerry's face-saving, Robert directly states in a quasi-monologue:

„You look quite rough.

Pause.

What's the trouble?

Pause.

It's not about you and Emma, is it?

Pause.

I know all about that.”

(Pinter, 1981: 179)

The more embarrassed Jerry gets, the more polite he will be, since he confesses his difficulty in meeting Robert („*It took me ... two hours to phone you.*” – p.181), expresses even more thanks to his friend („*I'm very*

grateful to you ... for coming." – *ibidem*) and apologizes for his acts („*I mean I'm sorry*"). Afterwards, he completely becomes speechless at the news that Robert has known about their betrayal for four years already. Strangely enough, Robert is now polite and interested in Jerry's feelings: „*Oh, don't get upset. There's no point.*" (p.183), while Jerry's great shock and anger make him quite rude: „*You bastard.*" (p.184). Yet, their reconciliation comes rather unexpectedly when Jerry asks: „*What are we going to do?*" (p.185), the first person inclusive pronoun suggesting their being 'accomplices', and also when Robert confesses: „*I don't give a shit about any of this.*"

If Scene One, placed in the year 1977, depicts Jerry and Emma as ex-lovers and old friends, Scene Three, placed in 1975, focuses on their tense relationship. At the beginning of the play, the social distance between them had quite a 'high value' (they are almost strangers, so they tend to be more polite), while in Scene Three, it has a 'low value' (Brown and Levinson, 1996: *passim*), because of their intimacy. Therefore, their word-exchanges are more direct, even impolite sometimes, threatening the faces of the characters.

(Speaking about their flat):

E.: It's just ... an empty home.

J.: It's not a home...

(p.196)

J.: No, I saw it as a flat ... you know.

E.: For fucking.

J.: No, for loving.

(p.197)

In their view, *home* suggests family, while *flat* is related to their being lovers, hence the contradiction between the terms. Emma's blunt assertions are replied by Jerry with quite friendly explanations, but she will have the same bossy attitude until the end of the scene:

You'll make all the arrangements, then? With Mrs. Banks?

... Oh here's my key.

... You take it off.

(p.199)

Her replies could be understood as being negatively polite, but they seem rather impolite, due to her demanding and criticizing tone.

Scene Four brings the three characters together, one year before, in 1974. Emma, Jerry and Robert take part in polite conversations and their relationship is based on mutual understanding and strong friendship. The discussions revolve around safe topics, such as their children and old friends:

Robert: She's just putting Ned to bed.

(p.201)

Jerry: I was having tea with Casey...

(p.205),

but also quite sexist topics, „dangerously emotional” (Brown and Levinson, 1996: 67): rejecting a woman from the men’s world: *Well, to be brutally honest, we wouldn't actually want a woman around, would we, Jerry?* (p. 209). Robert’s impolite discourse is strategically redressed by Jerry’s reply: *„I haven't played squash for years.”* (p. 210).

With Emma and Robert’s conversation in Scene Five, which is placed in 1973, in Venice, politeness is harshly threatened. The scene contains the climactic point when he finds out that Emma has had a love affair with his best friend. Their questions and answers are short, implying tension and nervousness:

Robert: Book good?

Emma: Mmn. Yes.

R.: What is it?

E.: This new book. This man Spinks.

(p. 214),

and they lead a tentativizing conversation, in which suggestions about her lover and about betrayal come up:

Robert: Oh that. Jerry was telling me about it.

Emma: Jerry? Was he?

(ibidem)

E.: What the hell are you talking about?

(p. 215)

.....

E.: What do you consider the subject to be? (of the book she is reading)

R.: Betrayal.

(p. 216)

He is careful not to offend Emma, but she is the one who will eventually confess: „*We're lovers*” (p. 222). Emma does an FTA, damaging Robert's positive face, since she „does not care about the addressee's feelings, wants, etc.” (Brown and Levinson, 1996: 66). Her sincerity embarrasses and humiliates her husband but in order to redress his face, she threatens her own positive face, by apologizing: „*I'm sorry*” (p. 223). What follows is Emma's attempt to provide answers to Robert's questions:

R.: *Where does it ... take place?*

E.: *We have a flat.*

(Pinter, 1981: 223)

.....

R.: *Yes, but how long exactly?*

E.: *Five years.*

(p. 224)

Robert's shock and bitterness read in his echo-questions: „*Sorry?*” - p. 223, „*Five years?*” - p. 224, while his quite paradoxical, slightly impolite statement at the end of the scene implies his helplessness and the idea that friends could be more valuable than wives:

I've always liked Jerry. To be honest, I've always liked him rather more than I've liked you. Maybe I should have had an affair with him myself.

(p. 225)

Set in contrast, Scene Six is a display of harmony, politeness and cooperation based on love. Emma and Jerry are in their flat, kissing and laughing, at some point later than in the previous scene. They use positive politeness strategies, namely endearments: *Darling* - p. 227, *dear* - p. 232, compliments:

Emma: How do I look?

Jerry: Beautiful.

(p. 228),

and intensifying interest to the other:

E.: I missed you.

p. 230)

E.: I cook and slave for you.

J.: You do.

(p. 234)

Scene Seven introduces another character, a waiter, who has a very polite behaviour, due to his position and the social distance: *Ready to order, signori?* – p. 242, *Grazie, signore.* – *ibidem*. Robert and Jerry are also polite to each other, and their discussions focus on external topics, such as ordering from the menu and asking about the trip to Torcello:

Robert: Scotch? You don't usually drink Scotch at lunchtime.

Jerry: I've had a bug, actually.

R.: Ah.

(p. 240)

J.: Oh, really? Lovely place. (Torcello)

R.: Incredible day. I got up very early and – whoomp – right across the lagoon – to Torcello. Not a soul stirring.

(p. 246)

Robert's quasi-formal politeness (his desire not to hurt Jerry's face and, implicitly, his own, by telling him about the betrayal) is only a mask to hide his emotional distress. Any topic is good enough to be tackled upon (their age, the waiter, the waiter's father, Venice), excepting Jerry's love affair. He also criticizes himself, making a threat to his own positive face:

I am a very foolish publisher. ... I'm a bad publisher because I hate books. Or to be more precise, prose. ... You know what you and Emma have in common? You love literature. ... It gives you both a thrill.

(p. 249)

In his turn, Jerry applies the „balance principle: if a breach of face respect occurs, this constitutes a kind of debt that must be made up by positive reparation if the original level of face respect is to be maintained” (Brown and Levinson, 1996: 236):

J.: You must be pissed.

R.: Really? You mean you don't think it gives Emma a thrill?

J.: How do I know? She's your wife.

R.: Yes. Yes. You're quite right. I shouldn't have to consult you. I shouldn't have to consult anyone.... No, look, I'm sorry.

(p. 250)

Robert's self-humiliation and his „emotion leakage” (*ibidem*, 68), in quite abrupt assertions, reveal his tension, but he will quickly come around: *I mean there's nothing wrong, you see. I've got the family. Emma and I are very good together.* (p. 251)

Scene Eight (1971) could be understood as a re-writing of Scene Six, yet the characters' interest focuses more on their families than on themselves. There is again the happy couple, Emma and Jerry, in their flat; throughout the whole scene, love is the key-element that makes them more polite and more careful to the needs and feelings of the other:

Emma: Are you starving?

Jerry: Yes.

(p. 253)

E.: What have you been doing?

J.: Just walked through the park.

E.: What was it like?

J.: Beautiful. Empty. A slight mist.

(p. 254)

The last scene occurs furthest in the time-flow of the play, in 1968. Jerry is nothing but Robert's best friend and Emma is the latter's beautiful and attractive wife. More than all the others, Scene Nine contains a lot of compliments, but at the same time, much face-threatening and great imposition. Jerry could be argued to be polite and rude in the same degree, due to the fact that he is drunk and, therefore, he lets his words and feelings flow free. He has an aggressive way of confessing his love to Emma; after he starts complimenting her: *You're beautiful., You're incredible.* – p. 264, he becomes extremely rude:

I should have had you, in your white, before the wedding. I should have blackened you, in your white wedding dress, blackened you in your bridal dress, before ushering you into your wedding, as your best man.

(Pinter, 1981: 265)

Jerry's use of language is double-sided. It seems to offend and threaten the face of the participant at first sight, but, as a matter of fact, it appeals to Emma's deep feelings. How he says things to her may be rude, but what he means is quite polite: he is attracted to her because she is very beautiful and he has fallen in love with her. As a consequence, Emma will eventually feel overwhelmed and give in, in spite of her feeble attempts to state the contrary:

Jerry: I'm crazy about you. ... You're so lovely. ... I can't wait for you, I'm bowled over, I'm totally knocked out, you dazzle me, you jewel, my jewel ... I won't walk, I'll be a cripple, I'll descend, I'll diminish, into total paralysis, my life is in your hands ... I love you. ... I adore you. I'm madly in love with you.

(p. 266)

Thus, Jerry damages the addressee's negative face, by both his dares and expressions of admiration and lust. Moreover, he threatens the addressee's positive face, by „expressions of violent (out-of-control) emotions; the speaker gives the hearer possible reasons to fear him or be embarrassed by him” – *ibidem*. Jerry's „offers” are „all potential FTAs (the risk that the hearer may not wish to receive such invitations)” – *ibidem*, 99. In fact, politeness is mostly dependent on one's „personality, vagaries of mood and social relationships” (*ibidem*, 232). To put it jokingly, „politeness is half good manners and half good lying” (Mary Wilson).

3. Conclusions

This article has intended to look at the way people talk, considering the relevance of the context and how politeness is highly influenced by different factors, such as „social distance, relative power and the absolute ranking of impositions in the particular culture” (Brown and Levinson, 1996: 74). It emphasized the fact that strangers tend to be more polite towards each other, that love is the basis of a polite behaviour towards the participants and that sometimes, intimacy makes people more sincere and less polite. The concrete politeness devices were provided by the characters in *Betrayal*, written by Harold Pinter, which proved an excellent source of analysis, by the complex situations in the play.

Ultimately, the entire paper lays stress on the fact that „What can be communicated always exceeds the communicative power provided by the conventions of the language and its use” (Levinson, 1995: 112-113).

REFERENCES

1. Billington, Michael (1996). *The Life and Work of Harold Pinter*. London: Faber and Faber.
2. Brown, Penelope and Levinson, Stephen C. (1996). *Politeness. Some Universals in Language Usage*. Cambridge: Cambridge University Press.
3. Elam, Keir (2002). *The Semiotics of Theatre and Drama*. London and New York: Routledge. Taylor&Francis Group.
4. Fiske, John and Hartley, John (1992). *Reading Television*. London and New York: Routledge.

POLITENESS DEVICES IN *BETRAYAL* BY HAROLD PINTER

5. Fiske, John (1994). „Postmodernism and Television” in *Mass Media and Society* by J. Curran and M. Gurevitch (eds.). London: Edward Arnold.
6. Halliday, M.A.K. (1994). *Language as Social Semiotic*. London: Open University Set Book.
7. Levinson, Stephen C. (1995). *Pragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press.
8. Montaigne (1977). *Aforisme*. Antologie, traducere și prefață de Mihai Rădulescu. București: Editura Albatros, p. 39.
9. Schopenhauer, Arthur (1997). *Aforisme asupra înțelepciunii în viață*. Traducere de Titu Maiorescu. București: Editura Saeculum I.O. și Editura Vestala.

Internet Links:

<http://en.thinkexist.com/quotations/politeness> 1999-2006.

<http://www.lancs.ac.uk/fass/projects/stylistics> Faculty of Arts and Social Sciences, Lancaster University. Last updated: March 22, 2006.

Dictionaries:

Longman Dictionary of Contemporary English – LDCE (3rd edition, 2000). Harlow: Longman.

Webster’s New World Thesaurus – WNWT (1985). Prepared by Charlton Laird. Updated by William D. Lutz. New York: Simon and Schuster, Inc.

*

Pinter, Harold (1981). *Plays: Four. Old Times, No Man’s Land, Betrayal, Monologue, Family Voices*. Great Britain, Bungay, Suffolk: Richard Clay (The Chaucer Press) Ltd.

Diana-Viorela Ionescu is an English-Romanian graduate from The Faculty of Letters, „Babeș-Bolyai” University, Cluj (2001). Next year, she completed the Master Programme British Cultural Studies, at the same university. At present, she is doing her PhD in pragmatics, applied to post-modernist drama.

UN ACTEUR-FÉTICHE DE BAUDELAIRE: PHILIBERT ROUVIÈRE

IOAN POP-CURȘEU

ABSTRACT. This article (*Un acteur-fétiche de Baudelaire: Philibert Rouvière*) aims at showing the importance of Rouvière (1805-1865) for Baudelaire's esthetical thought. Baudelaire writes two studies (1855, 1865) on the great romantic actor, in order to point out the secrets of the theatre and the strange „situation” of the theatrical genius in the world. The critic high-lightens in Rouvière's acting the visual force (the actor was also a „bizarre, ingenious, incomplete” painter) and the romantic energy (passionate diction, ample gestures, emphasis, expressivity of the body, pantomime). But Baudelaire was not the only artist Rouvière seduced by his hyperbolic style; Théophile Gautier, Champfleury, Delacroix were - on their turn - interested in legendary roles such as Hamlet, Macbeth, King Lear... The present article relies on a permanent comparison between the different approaches Rouvière caused among his contemporaries, and underlines the profound originality of Baudelaire's reflections on the actor and on theatre.

Dans *Mon cœur mis à nu*, sur un feuillet (n° 73) qui suit une confession capitale sur le désir de l'enfant Baudelaire d'être „pape militaire” et „comédien”, l'écrivain affirme son intention d'écrire dans cet ouvrage autobiographique tout un chapitre sur l'acteur. Ce chapitre doit constituer un prolongement des „rêves d'enfance”, et analyser de manière complexe le comédien: sa gloire, les ressorts et les secrets de son art, sa situation marginale dans un monde insensible aux jouissances esthétiques profondes. Baudelaire semble penser son projet comme une réponse caustique aux idées d'Ernest Legouvé qui, dans un ouvrage de 1863, *La Croix d'honneur et les comédiens*, regrettait qu'on n'eût pas décoré Samson, auteur comique, fondateur de La Société des artistes dramatiques et professeur au Conservatoire. Pour Baudelaire, le vrai artiste, „paria”, doit rester toujours en dehors des récompenses officielles et ne pas accepter des prix de vertu, qui pourraient nuire à son talent:

À propos du comédien et de mes rêves d'enfance, un chapitre sur ce qui constitue, dans l'âme humaine, la vocation du comédien, la gloire du comédien, l'art du comédien et sa situation dans le monde. La théorie de Legouvé. Legouvé est-il un farceur froid, un Swift, qui a essayé si la France pouvait avaler une nouvelle absurdité? Son choix. Bon, en ce sens que Samson n'est pas un comédien. De la vraie grandeur des parias. Peut-être même, la vertu nuit-elle aux talents des parias.¹

Si télégraphiques qu'elles soient, ces quelques phrases montrent toute la profondeur de la réflexion baudelairienne sur l'acteur. Selon le poète, dans „l'âme humaine” il y a une „vocation” de comédien: elle plonge ses racines très loin dans l'enfance, comme c'est le cas pour Baudelaire lui-même. Inutile de dire que le chapitre sur le comédien, comme tant d'autres textes ébauchés par l'auteur des *Fleurs du mal* (notamment des pièces de théâtre), est resté à jamais à l'état de projet ! Cependant, les deux textes sur Philibert Rouvière (1805-1865), publiés en 1855 et 1865, peuvent le remplacer puisque – tout en faisant la biographie spirituelle du grand comédien romantique – Baudelaire fait implicitement des réflexions philosophiques sur la „vocation”, la „gloire”, l'„art” scénique et la „situation” de l'acteur „dans le monde”.

Le choix de Baudelaire d'écrire sur Rouvière a quelques explications biographiques et historiques qu'il faut mentionner ici avant de faire l'analyse des textes critiques de 1855 et 1865. Tout d'abord, Baudelaire a bien connu Rouvière, puisque les chemins du comédien errant s'entrecroisent avec ceux de l'actrice Marie Daubrun (maîtresse du poète), au Théâtre-Historique

¹ Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, CEC I, p. 703. La confession sur le „pape militaire” et le „comédien”, CEC I, p. 702. Toutes les citations des textes littéraires de Baudelaire proviennent de l'édition critique des *Œuvres complètes* réalisée par Claude Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993, marquées comme dans ce premier cas (sigle CEC, numéro du volume en chiffres romains, page où se trouve la citation). Voir aussi Ernest Legouvé, *M. Samson et ses élèves*, Paris, J. Hetzel et Cie, Éditeurs, „Conférence des matinées littéraires”, s. d. [1875]. Dans cette conférence assez agréable sur Samson, Legouvé le loue pour des choses à même de réveiller la haine de Baudelaire: caractère professoral, culte pour la tragédie et respect inébranlable de la Comédie-Française, importance accordée à la diction (au point d'y réduire tout l'art du théâtre), amitié avec Mlle Rachel, etc. Les dernières pages du texte, 37-40, sont consacrées à la grande marotte de Legouvé: la croix d'honneur, que Samson n'a pas pu obtenir, malgré tous les efforts de ses admirateurs, justement parce qu'il était comédien. Il suit un plaidoyer très chaleureux, dans le but de faire décorer les comédiens, comme l'on décore les représentants des autres professions.

vers 1849-1850² et à l'Odéon vers 1852. Le poète et le comédien étaient suffisamment intimes pour que le premier demande, le 7 août 1855, que Rouvière intervienne auprès de Vaëz, un des directeurs de l'Odéon, en faveur de Marie Daubrun, qui souhaitait jouer un rôle dans *Maître Favilla* de George Sand³. Baudelaire envisage même que Marie Daubrun et Rouvière jouent ensemble les deux rôles principaux d'une des pièces que le poète projetait (*L'Ivrogne*). Dans *L'Ivrogne*, Rouvière aurait dû tenir le rôle d'un satané buveur qui en vient – par jalousie – à tuer sa femme (Marie Daubrun). Après avoir songé à faire jouer l'alcoolique par l'acteur Hippolyte Tisserant, Baudelaire oriente son choix vers Rouvière juste parce que Marie Daubrun change de troupe, en passant du Théâtre de l'Odéon au Théâtre de la Gaîté, où Philibert Rouvière a un contrat pour une durée limitée. Hippolyte Hostein, directeur de la Gaîté, n'est pas disposé à payer le comédien pendant toute une année s'il ne trouve pas une pièce adaptée à son talent: c'est l'occasion pour Baudelaire d'essayer de proposer – par l'entremise de l'important critique de théâtre Paul de Saint-Victor auquel il s'adresse – la pièce qu'il couve depuis quelques mois (*L'Ivrogne*). Il est à souligner que, pour les besoins spécifiques du Théâtre de la Gaîté, le „grand drame” prévu initialement pour l'Odéon (et pour Tisserant) s'est transformé en „mélodrame”:

Je sais que Mme Colet et que M. de Vigny s'ingénient à le placer quelque part pour lui faire jouer *Chatterton* et *La Maréchale d'Ancre*, et je tremble qu'ils ne réussissent, – et bien facilement, – car, de mon côté, – sachant que M. Hostein le garderait avec joie s'il avait un bon drame adaptable à son talent, je me suis mis à la besogne, et je suis convenu avec lui – c'est-à-dire avec Rouvière, – de lui donner les premiers

² Cf. Albert Feuillerat, *Baudelaire et la Belle aux cheveux d'or*, Paris, Librairie José Corti, New Haven, Yale University Press, London, Humphrey Milford, Oxford University Press, 1941, pp. 38 („il [Rouvière, n. n.] a déjà joué avec elle au Théâtre Historique et il estime sa camarade”), 42 (le critique précise la période où Marie Daubrun joue au Théâtre-Historique).

³ Dans la lettre de sollicitation qu'il écrit à George Sand le 14 août 1855, Baudelaire appelle Rouvière „un de [s]es meilleurs amis, un comédien de génie”, COR I, p. 320. Pour ce qui est de la correspondance de Baudelaire, les références seront faites à l'édition donnée par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, *Correspondance*, I (janvier 1832-février 1860), II (mars 1860-mars 1866), Paris, Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993 (I), 1973 (II). De la même manière que pour les *Ceuvres complètes*, nous utiliserons tout d'abord le sigle COR, suivi du numéro du volume en chiffres romains, puis de la page où se trouve la citation. Pour plus de précision, nous spécifierons aussi, soit dans le texte, soit dans la note de bas de page, la date de chaque lettre dont nous citons.

éléments d'un mélodrame psychologique sur *l'Ivrognerie*, lui laissant le soin de le patronner et de le faire adopter. Si je réussis à tirer – comme je le crois, comme je l'espère – l'épouvante de l'eau-de-vie, – et si M. Hostein n'adopte pas mon idée, – ou si M. Rouvière est occupé ailleurs, – j'attendrai aussi longtemps qu'il le faudra, et *lui seul* jouera cet ouvrage.⁴

Le ton convaincu de la lettre à Paul de Saint-Victor a quelque chose de bizarre. Baudelaire emphatise à propos de Rouvière que „*lui seul*” jouera le rôle de l'ivrogne de la pièce ébauchée, et cependant il avait déjà changé d'avis à peu de distance dans le temps en renonçant à donner le rôle à Hippolyte Tisserant. Ainsi, à la place de „*lui seul*” faut-il lire „*elle seule*” (Marie Daubrun)? „*Elle seule*”, la femme volage et inconstante que le poète suit de théâtre en théâtre, de troupe en troupe, de directeur en directeur? Et puisque nous parlons de directeurs, une fois qu'un des plus importants critiques de théâtre du temps est instruit du projet de *L'Ivrogne*, il faut en instruire Hippolyte Hostein. Baudelaire lui envoie une lettre, le 8 novembre 1854, en lui proposant de mettre en scène *Est-il bon? Est-il méchant?* de Diderot, et de faire jouer le rôle de Monsieur Hardouin à Rouvière. Le plaidoyer pour la pièce de Diderot sert d'introduction à une avance que Baudelaire fait à Hostein. Il s'agit de mettre en scène *L'Ivrogne*, de confier le rôle du vicieux à Rouvière, et – implicitement – de faire jouer Marie Daubrun avec lui:

Et maintenant permettez-moi, Monsieur, de profiter de l'occasion pour vous avouer que depuis longtemps je rêve à un drame aussi terrible et aussi singulier qu'on peut le désirer, et que dans les rares moments où je puis y travailler, j'ai toujours devant les yeux l'image de votre étrange acteur [Rouvière, n. n.]. Il s'agit d'un drame sur *l'Ivrognerie*. Ai-je besoin de vous dire que mon ivrogne n'est pas un ivrogne comme les autres? Veuillez agréer, Monsieur, l'assurance de mon profond respect, et permettez-moi d'avoir bon espoir.⁵

La réponse d'Hippolyte Hostein, tout comme la lettre de Baudelaire, est consacrée en grande partie à la pièce de Diderot pour laquelle le

⁴ Lettre à Paul de Saint-Victor, 22 octobre 1854, COR I, p. 296. Baudelaire essaie de faire partager au critique de théâtre son admiration du jeu romantique de Philibert Rouvière: dans une autre lettre à Paul de Saint-Victor (26 septembre 1854), il confesse avoir vu sept fois *Les Mousquetaires* d'Alexandre Dumas, où le comédien jouait le rôle de Mordaunt, COR I, p. 291.

⁵ COR I, pp. 299-300.

directeur de la Gaîté ne montre pas d'engouement. Dans l'épître que Baudelaire reçoit, la partie consacrée à *L'Ivrogne* est très courte, se réduisant à une formule finale, mais le poète n'a pas à essuyer un refus de la part du directeur de théâtre: „Ceci posé, je vous offre, pour *L'Ivrogne*, tous mes bons offices.”⁶ Qu'est-ce que cela peut vouloir dire? Hostein est-il disposé à mettre en scène *L'Ivrogne*, ou trouve-t-il une pirouette pour se dérober aux insistances de Baudelaire? N'apprécie-t-il pas l'immixtion du bizarre poète dans les affaires internes du Théâtre de la Gaîté et la volonté affichée de celui-ci de pousser Rouvière en avant?

Le premier article de Baudelaire sur Rouvière s'inscrit dans ce contexte historique et biographique général. Il paraît dans *Nouvelle galerie des artistes dramatiques vivants, contenant [80] portraits en pied des principaux artistes dramatiques de Paris peints et gravés par Ch. Geoffroy*, recueil publié à la fin de 1855 ou au début de 1856. La notice baudelairienne est la soixante-unième; elle est accompagnée d'une gravure représentant Rouvière dans le rôle d'Hamlet, une épée à la main, après avoir tué Polonius⁷. Baudelaire fait la biographie spirituelle de Rouvière, en insistant sur certains détails qui ont une influence majeure sur la manière de jouer du comédien. Dès le début de son texte, par un glissement savant entre littérature et théâtre, Baudelaire énonce la qualité principale de Rouvière:

Il y a des gens par milliers qui, en littérature, adorent le style *coulant*, l'art qui s'épanche à l'abandon, presque à l'étourdie, sans méthode, mais sans fureurs et sans cascades. D'autres, - et généralement ce sont des littérateurs, - ne lisent avec plaisir que ce qui demande à être relu. Ils jouissent presque des douleurs de l'auteur. Car ces ouvrages médités, laborieux, tourmentés, contiennent la saveur toujours vive de la volonté qui les enfanta. Ils contiennent la grâce littéraire suprême, qui est l'énergie. Il en est de même de Rouvière; il a cette grâce suprême, décisive, - l'énergie, l'intensité dans le geste, dans la parole et dans le regard.⁸

L'énergie comme qualité principale de Rouvière revient encore deux fois au cours du texte. Des défauts dans le jeu peuvent naître de „l'abondance même” de l'„énergie”, et Rouvière en a souffert surtout dans sa première

⁶ *Lettres à Baudelaire*, Publiées par Claude Pichois avec la collaboration de Vincenette Pichois, Neuchâtel, À La Baconnière, „Langages”, 1973, p. 180.

⁷ Les détails sur la publication, dans les notes de la „Pléiade”, dues à Claude Pichois, ŒC II, p. 1112.

⁸ *Philibert Rouvière*, ŒC II, p. 60.

jeunesse, avant de les corriger⁹. Mais „cette énergie soudaine, éruptive” dans le jeu du comédien marque pour tout observateur attentif „quelle intime connexion existait entre lui et la littérature romantique”¹⁰. Cependant, Rouvière n’a pas compris dès ses débuts qu’il fallait donner libre cours à l’énergie volcanique qui l’habitait. Il est passé par le Conservatoire, où on lui a enseigné la diction et la gesticulation traditionnelles, et où il a souffert énormément de toutes les contraintes que lui imposait le classicisme dominant. Au théâtre de l’Odéon, il a joué, entre autres, dans *Rodogune* de Corneille, dans *l’Antigone* de Sophocle adaptée par Auguste Vacquerie et Paul Meurice (1843), ou dans une tragédie d’Arthur Ponroy, *Le Vieux Consul* (1844), avant de se cantonner dans le répertoire shakespearien (*Le Roi Lear*, *Hamlet*, *Macbeth*) et romantique.

En réalité, avant d’en venir à un répertoire qui lui permît d’employer son énergie, et même avant de faire du théâtre, l’évolution de Rouvière a été assez tortueuse et Baudelaire la retrace avec précision. Né à Nîmes dans une famille de négociants aisés, en 1809, il a fait toutes ses études et profité des avantages d’une „éducation libérale”¹¹. Comme dans toutes les familles bourgeoises du XIX^{ème} siècle, comme chez les Aupick, le jeune homme était destiné à une profession et à un état social qui le mettent à l’abri du besoin et lui assurent une respectabilité sans faille: le notariat. Cependant, comme dans le cas du jeune Charles Baudelaire, une vocation étrangère au monde équilibré de la bourgeoisie a contredit très tôt les plans des parents:

Pendant sa première jeunesse, son goût pour le théâtre s’était manifesté avec une ardeur si vivace, que sa mère, qui avait les préjugés d’une piété sévère, lui prédit avec désespoir qu’il monterait sur les planches.¹²

Tout comme la mère de Rouvière se désespérait à la pensée que son fils serait englouti par le monde vicieux et satanique du théâtre, Madame Aupick se désespère tout au long de sa vie du choix de Charles en faveur de la littérature et de son incapacité à acquérir une respectabilité bourgeoise.

⁹ *Ibidem*, p. 63.

¹⁰ *Ibidem*, p. 62.

¹¹ *Ibidem*, p. 60. Baudelaire se trompe sur la date de naissance (1809 au lieu de 1805).

¹² *Idem*. Pour les rapports entre la „piété” chrétienne et le théâtre, voir Simone de Reyff, *L’Église et le Théâtre. L’exemple de la France au XVII^{ème} siècle*, Paris, Les Éditions du Cerf, „Histoire du Christianisme”, 1998. De grands écrits de la littérature chrétienne, bien connus de Baudelaire, prennent une attitude négative par rapport au théâtre: ceux de Tertullien, de Saint Augustin ou du janséniste Nicole.

Sa piété soupçonneuse lui fait regarder d'un œil sévère *Les Fleurs du mal* et accepter le châtement que l'abbé Cardine, un de ses intimes de Honfleur, fait subir au livre de son fils: il le brûle, comme au temps de l'Inquisition¹³.

Malgré les craintes de sa mère, Philibert Rouvière ne s'est pas dirigé tout de suite vers le théâtre. Il a fait un détour assez long par la peinture, est entré à l'atelier de Gros en 1827, a fait des envois au Salon entre 1831 et 1837, avant que „le goût diabolique du théâtre” ne prit „impérativement le dessus”¹⁴. Tout en étant comédien, Rouvière a souvent employé ses loisirs à la peinture et il a même réalisé quelques portraits remarquables. Le second texte de Baudelaire, la notice nécrologique intitulée *Le Comédien Rouvière*, publiée dans *La Petite revue* le 28 octobre 1865, insiste plus sur l'activité de peintre. En tant que peintre, il était exactement ce qu'il était en tant que comédien: „bizarre, ingénieux et incomplet”¹⁵. Baudelaire affirme se souvenir d'une peinture „ultra-romantique”, *Hamlet contraignant sa mère à regarder le portrait du roi défunt*, qui aurait été achetée par les Goncourt¹⁶. L'activité de peintre de Philibert Rouvière a une importance capitale pour sa carrière d'acteur: elle lui apprend l'agencement savant des couleurs, le dosage subtil des lumières, l'harmonie des costumes et surtout l'art du maquillage (essentiel dans la poétique baudelairienne). Rouvière „se grime, non pas en miniaturiste et en fat, mais en véritable comédien dans lequel il y a toujours un peintre”¹⁷.

Le talent pictural dont Philibert Rouvière faisait preuve sur la scène lui attirait l'estime des grands peintres de son époque. Il jouissait de l'admiration d'un autre génie romantique plein d'énergie brûlante: „Comme comédien, Rouvière était très admiré d'Eugène Delacroix”¹⁸. Le *Journal* de Delacroix mentionne, à la date du 30 janvier 1856, une visite du „bon Rouvière”, venu emprunter un tableau, ce qui prouve que les relations entre les deux artistes dataient au moins depuis l'époque de la publication du premier article de Baudelaire¹⁹. David H. Solkin montre que les rapports

¹³ Voir la lettre à Mme Aupick du 1^{er} avril 1861, COR II, p. 141: „La conduite de cet homme [Cardine, n. n.] est monstrueuse et inexplicable. Quant à brûler des livres, cela ne se fait plus, excepté chez les fous qui veulent voir flamber du papier.”

¹⁴ *Philibert Rouvière*, CEC II, p. 61.

¹⁵ *Le Comédien Rouvière*, CEC II, p. 242.

¹⁶ *Idem*. David H. Solkin, „Philibert Rouvière: Édouard Manet's *L'Acteur tragique*”, in *The Burlington Magazine*, vol. 117, n° 872, novembre 1975, p. 707, mentionne d'autres tableaux de Rouvière inspirés d'Hamlet, peints dans les années 1860: *Hamlet dans le cimetière*, *Hamlet, scène de la comédie*, *Hamlet et Ophélie*, et même un *Autoportrait en Hamlet*, maintenant perdu.

¹⁷ *Philibert Rouvière*, CEC II, p. 64, souligné par nous.

¹⁸ *Le Comédien Rouvière*, CEC II, p. 243.

¹⁹ Eugène Delacroix, *Journal 1822-1863*, Préface de Hubert Damisch, Introduction et notes

Delacroix-Rouvière ont été plus complexes qu'une admiration du peintre pour le comédien: plus qu'un élève de Gros, Rouvière a été, en peinture, un suiveur et imitateur de Delacroix²⁰.

L'influence profonde d'Eugène Delacroix transparait dans une des trois toiles exposées par Rouvière au Salon de 1831, *Scène de la Révolution de 1830*, que l'on peut légitimement rapprocher de *La Liberté guidant le peuple*²¹. En comparant les deux toiles, on peut mettre en évidence des similarités incontestables qui trahissent chez le futur acteur l'influence du grand peintre romantique: quelques pierres entassées, restes d'une barricade, en bas à droite chez Rouvière et en bas à gauche chez Delacroix; le drapeau tricolore qui polarise le regard des spectateurs chez les deux peintres; la fumée qui enveloppe des bâtiments; une figure masculine renversée au premier plan, à côté de la barricade. Les deux hommes renversés se ressemblent étrangement: ils sont tous les deux vus de profil, ils ont tous les deux une chemise blanche qui laisse voir par son ouverture une poitrine maigre et souffrante. Mais tandis que l'homme de Rouvière est rigide, l'homme de Delacroix semble avoir encore des convulsions et se tordre dans le feu de la lutte. En dehors des similarités incontestables entre les deux toiles, tout les différencie: *La Liberté guidant le peuple* est beaucoup plus intense et plus théâtrale. Chez Delacroix, le ciel et la fumée des batailles ne font plus qu'une seule masse tourmentée, tandis que chez Rouvière la fumée se découpe sur le ciel, sans transition, sans mélange, sans gradation. Devant la toile d'Eugène Delacroix, on ressent une impression de profondeur et d'immensité; devant la toile de Rouvière on sent comme une sorte de compression ou de contrition. La perspective n'est pas vaste, ce qui fait que les révolutionnaires paraissent superposés; au contraire, Delacroix donne l'impression d'une masse humaine en mouvement, d'un grouillement de passions déchaînées et de force incontrôlable. La construction en pyramide de *La Liberté guidant le peuple*, la femme demi-nue qui occupe le

par André Joubin (*édition revue par Régis Labourdette*), Paris, Plon, 1980, p. 568: „Le bon Rouvière venu dans la journée. Je lui ai prêté le tableau du *Grec à cheval* de Thomas.”

²⁰ David H. Solkin, *art. cit.*, pp. 705, 707-708, 709.

²¹ Dans le premier article, Baudelaire mentionne cette toile. Le critique donne comme année d'exposition publique 1830: „En 1830, il exposa un tableau dont le sujet était emprunté au spectacle émouvant de la révolution de Juillet; cet ouvrage était, je crois, intitulé *La Barricade*, et des artistes, élèves de Gros, m'en ont parlé honorablement.”, *Philibert Rouvière*, CEC II, p. 61. L'année 1831, est donnée, avec plus de précision que chez Baudelaire, par David H. Solkin, *art. cit.*, p. 705 (le titre du tableau de Rouvière y est *Scène de barricade*).

centre du tableau organisent une lecture qui est forcée – chez Rouvière – de se disperser et d’analyser le tableau par petits bouts. Delacroix a une puissance symbolique, une science des couleurs et une intensité dramatique qui ne sont pas complètement absentes chez Rouvière, où elles ne parviennent cependant pas à une expression saisissante.

Dans ses deux articles, Baudelaire revient à plusieurs reprises sur le rôle qui a rendu Rouvière célèbre: Hamlet. Et quand nous disons „célèbre”, nous ne pensons pas seulement à des applaudissements qu’il aurait reçus pour son jeu ardent, mais à quelque chose de plus profond. En vérité, dans l’histoire du romantisme, l’image de Philibert Rouvière est toujours associée à ce rôle. Un poème de Banville, écrit en 1865, et le portrait de Manet intitulé *L’Acteur tragique* (1866) contribuent à fixer dans la conscience publique l’identification entre Rouvière et Hamlet²². Dès les premières représentations de *l’Hamlet* d’Alexandre Dumas père et Paul Meurice, données à Saint-Germain-en-Laye en septembre 1846 puis au Théâtre-Historique à partir du 15 décembre 1847²³, les contemporains de Rouvière ont postulé un rapport avec les 16 lithographies hamlétiennes d’Eugène Delacroix (réalisées entre 1834 et 1843). Théophile Gautier est le premier à souligner que Rouvière modelait son apparence physique à partir de la série lithographique, relayé par Jules Janin dans un feuilleton du *Journal des Débats* du 21 septembre 1846²⁴.

²² Dans le poème de Banville, sur vingt strophes, cinq sont consacrées à l’incarnation d’Hamlet et à la passion shakespearienne de Rouvière. Voici une de ces strophes: „Oh ! que Rouvière aima ce tragique poème / Dont on meurt, et combien c’était un noble jeu, / Quand le peuple naïf, qui l’admire et qui l’aime, / Le voyait se débattre, effaré, sous le Dieu !”, *Ceuvres poétiques complètes*, Édition critique, Tome IV, *Les Exilés, Améthystes, Les Princesses*, Paris, Honoré Champion, 1994, p. 154.

²³ Même si Alexandre Dumas et Hippolyte Hostein (directeur du Théâtre-Historique en 1848-1849) „n’ont JAMAIS BIEN COMPRIS la manière de jouer de Rouvière”, le jeu du comédien a souvent triomphé de leurs réticences, cf. *Le Comédien Rouvière*, CEC II, p. 241. Pour le rôle du Médecin dans *Le Comte Hermann* (1849) „Dumas a été obligé de confesser que Rouvière avait des instants sublimes”, *ibidem*, p. 242.

Quant aux réticences du directeur du Théâtre-Historique, qui travaille avec Rouvière en tant que directeur du Théâtre de la Gaîté aussi (en 1854), voir Hippolyte Hostein, *Historiettes et souvenirs d’un homme de théâtre*, Paris, E. Dentu, 1878, pp. 207-210. Hostein se montre réticent quant au talent d’acteur de Rouvière, „créateur fantaisiste de *l’Hamlet* de MM. Dumas et Paul Meurice” (p. 207), et la biographie de l’acteur est retracée en trois phrases sur une certaine gloire obtenue par le comédien, sur ses insuccès financiers et sur l’épuisement qui finit par le terrasser (p. 208).

²⁴ Cf. David H. Solkin, *art. cit.*, p. 705. Baudelaire connaissait très bien le feuilleton de Jules Janin, qu’il cite en commentant le triomphe de Rouvière: „Ce fut un beau succès auquel assista toute la presse, et l’enthousiasme qu’il excita est constaté par un feuilleton de Jules Janin, de la fin de

Dans ses écrits, Baudelaire prend le contre-pied de l'opinion générale, en séparant nettement l'Hamlet de Rouvière de celui de Delacroix et de celui de Goethe. Entre le personnage âpre, violent et turbulent que le grand acteur fait vivre sur la scène, et le personnage „blond et lourd” que Goethe imaginait dans *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, ou le personnage féminin, délicat, pâle et indécis des peintures et lithographies d'Eugène Delacroix, il n'y a aucun rapport. Chaque artiste crée un nouvel Hamlet, en fonction de sa compréhension de la pièce de Shakespeare, de ses obsessions, de ses goûts esthétiques, des détails qu'il veut accentuer dans la personnalité du prince du Danemark.

Baudelaire connaît tout le débat autour du jeu de Rouvière et de la manière étrange dont il a choisi d'incarner Hamlet. Il mentionne, dans le premier article sur le comédien, non seulement le texte de Jules Janin et les feuilletons de Théophile Gautier, publiés dans *La Presse* ou *Le Moniteur*, mais aussi une nouvelle de Champfleury, *Le Comédien Trianon*²⁵. Cette „curieuse étude sous forme de nouvelle”, où l'on devine sans aucune peine Rouvière derrière les traits de Trianon, est la seule source „bibliographique” mentionnée dans l'article de 1865²⁶. La majeure partie du *Comédien Trianon* est consacrée à des considérations de l'acteur sur son propre art et à son jeu dans *Hamlet*²⁷. Les analogies entre la nouvelle de Champfleury et les deux textes de Baudelaire ne manquent pas. La vision de l'acteur que les deux écrivains proposent est essentiellement romantique: Rouvière-Trianon a une vraie vocation pour le théâtre, il joue avec passion, se voue ardemment à son art et s'implique dans la pièce au point d'assumer complètement la

septembre 1846.”, *Philibert Rouvière*, ŒC II, p. 62. Les commentaires de Gautier sur Rouvière-Hamlet se trouvent dans *Portraits contemporains. Littérateurs – peintres – sculpteurs – artistes dramatiques*, Paris, Charpentier et Cie, Libraires-Éditeurs, 1874, pp. 431-433 (p. 432: „Il dessine Hamlet avec son corps comme Delacroix avec son crayon lithographique.”); *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans (1858-1859)*, Genève, Slatkine Reprints, 1968, vol. IV, p. 333 („Cet acteur, qui a été peintre, comprend admirablement l'extérieur des personnages. Nul ne se grime mieux que lui; il avait copié à s'y tromper, sur ses vêtements et sa figure, les admirables dessins d'Eugène Delacroix.”).

²⁵ Voir Champfleury, *Le Comédien Trianon*, in *Contes d'automne*, Paris, Victor Lecou, Éditeur, 1854, pp. 206-247.

²⁶ *Le Comédien Rouvière*, ŒC II, p. 243.

²⁷ Champfleury considère aussi, à l'instar de Jules Janin et de Théophile Gautier, que Rouvière s'est inspiré des lithographies de Delacroix pour composer son rôle: „Effectivement, à l'exactitude du costume, à certaines poses, à tout ce qui est extérieur, on reconnaissait un homme nourri de cette immense mélancolie qui a été dessinée sur pierre par le grand maître. La preuve en était dans quelques airs du peintre que le comédien gardait religieusement pendant toute une scène.”, *Trianon*, pp. 206-207.

nature du personnage qu'il incarne. C'est un „homme supérieur”, qui lutte pour réaliser sa vocation, qui s'efforce d'imposer sa vision d'Hamlet aux spectateurs, et qui doit essuyer le refus, le rejet, la violence du public et de ses confrères²⁸. Malgré sa force et malgré certains succès, Rouvière n'en reste pas moins un „paria”: la nouvelle de Champfleury finit sur l'image somme toute conventionnelle du comédien qui va se perdre en province et dont les journaux ne parlent plus du tout ; le génie romantique, oublié de ses contemporains ingrats, se noie dans l'obscurité de l'anonymat. L'image du „paria”, en écho au feuillet n° 73 de *Mon cœur mis à nu*, est présente dans le premier article de Baudelaire aussi. Elle est emblématique de la „situation” du comédien „dans le monde”:

Ces succès répétés, mais à des intervalles souvent lointains, ne faisaient cependant pas à l'artiste une position solide et durable ; on eût dit que ses qualités lui nuisaient et que sa manière originale faisait de lui un homme embarrassant.²⁹

Champfleury et Baudelaire dépeignent Rouvière comme un être tout-puissant, capable de subjuguier les spectateurs par son jeu. Ses entrées en scène provoquent des effets inoubliables: tous les yeux de la salle s'attachent à lui et ne le quittent plus³⁰. Et c'est par l'exercice d'une volonté sauvage, capable d'opérer de vrais prodiges, que le comédien fait sentir son énergie à la masse des spectateurs. Tout en étant petit, il sait grandir à la scène en hyperbolisant ses mouvements, ses gestes et ses phrases. Dans la Scène II de l'Acte III de la pièce de Shakespeare où les comédiens jouent *Le Meurtre de Gonzague* devant Gertrude et Claudius, Rouvière parvient aux plus hauts sommets de l'art dramatique:

Cette scène, qui dura cinq minutes, montra Trianon non plus élève de Delacroix, mais élève d'un serpent. Il rampait sur le plancher, et son corps s'allongeait comme mû par des anneaux. Dans cette position, l'acteur, qui était petit, paraissait avoir dix pieds ; et encore aujourd'hui je ne suis pas certain que, par la tension des nerfs agités par une volonté suprême, Trianon ne gagnât au moins un pied en grandeur.³¹

²⁸ *Ibidem*, p. 228.

²⁹ Charles Baudelaire, *Philibert Rouvière*, ŒC II, pp. 62-63. Dans son deuxième article, Baudelaire parle de la fin de la vie de Rouvière: il tombe malade et, comme il est très pauvre, ses amis organisent une vente de ses tableaux. La vente n'a aucun succès, ce qui confirme l'idée que Rouvière est resté toute sa vie un déclassé, ŒC II, p. 242.

³⁰ Baudelaire, ŒC II, p. 63 ; Champfleury, *Trianon*, *op. cit.*, p. 209.

³¹ Champfleury, p. 209. Baudelaire, *Philibert Rouvière*, ŒC II, p. 63: „On peut dire de lui,

Rouvière a une manière emphatique, théâtrale, de jouer ses rôles, ce qui est surtout visible dans sa diction „mordante, accentuée, poussée par une emphase nécessaire ou brisée par une trivialité inévitable”, qui „enchaîne irrésistiblement l’attention”³². Au tout début de sa nouvelle, Champfleury écrit quelques phrases extrêmement pénétrantes sur la diction romantique de Trianon. Le comédien prononce parfois des vers selon toutes les règles de la diction classique: il est sobre, clair, mesuré, équilibré, mais ce n’est que pour mieux pouvoir pousser ensuite une sorte de rugissement léonin, de cri bestial, où les paroles sont complètement broyées. Ce système lui réussissait tellement bien que personne n’eût pu „rendre plus dramatiquement la pensée de l’auteur”, c’est-à-dire de Shakespeare³³. Baudelaire se montre très sensible à la force des paroles de Rouvière: en parlant d’une scène des *Mousquetaires*, il souligne qu’une réplique – banale dans la bouche de n’importe quel autre comédien – traversait „l’âme comme une épée”, ce qui peut constituer une allusion aux mots-poignards d’*Hamlet*³⁴.

Le jeu de Rouvière est hyperbolique, alternant des moments d’expansion infinie et des moments de concentration ardente. C’est un jeu qui réussit, dans une sorte de synthèse alchimique, à concilier les extrêmes, tout en évoquant l’art des grands comédiens du passé: „Il a des pétulances terribles, des aspirations lancées à toute volée, des ardeurs concentrées qui font rêver à tout ce qu’on raconte de Kean et de Lekain.”³⁵ La comparaison que Baudelaire fait – par le truchement de la rêverie – entre Rouvière et les deux autres acteurs égale son contemporain à des noms parmi les plus importants de l’histoire du théâtre au XVIII^{ème}-XIX^{ème} siècles. Lekain (1729-1778), bien que sociétaire de la Comédie-Française, était partisan du naturel

comme de la Clairon, qui était une toute petite femme, qu’il grandit à la scène ; et c’est la preuve d’un grand talent.” Mlle Clairon (1723-1803), tragédienne connue pour des rôles comme l’Électre de Sophocle et l’Athalie de Racine. Elle a milité pour l’amélioration du statut social des comédiens et pour des changements dans ce qui n’était pas encore à l’époque „mise en scène”.

³² Baudelaire, *Philibert Rouvière*, ŒC II, p. 63. Dans la nouvelle de Champfleury, des termes semblables réapparaissent dans des critiques auxquelles le comédien Trianon doit faire face: „L’opinion générale tourna contre le comédien ; il était, disait-on, déclamatoire, emphatique, trivial, névralgique ; on alla même jusqu’au mot saltimbanque.”, *op. cit.*, p. 211.

³³ Champfleury, *op. cit.*, p. 206. Des critiques peuvent regarder d’un œil malveillant ces exagérations théâtrales: „many critics felt that the actor had carried his histrionics to an extreme”, David H. Solkin, *art. cit.*, p. 705.

³⁴ Baudelaire, *Philibert Rouvière*, ŒC II, p. 64.

³⁵ Baudelaire, *Philibert Rouvière*, ŒC II, p. 63.

dans la déclamation et de la vérité dans la mise en scène, comme sa contemporaine la Clairon. Edmund Kean (1787-1833) est resté célèbre pour sa manière très expressive d'incarner des personnages shakespeariens: il a commencé la série par le rôle de Shylock, joué en 1814 au Drury Lane Theatre de Londres, et il l'a finie par le rôle d'Othello, joué au Covent Garden Theatre en 1833. Pendant deux décennies, Edmund Kean a brillamment incarné Richard III, Hamlet, Iago et Macbeth, ce qui en a fait le plus grand tragédien anglais de son temps³⁶. Il s'est imposé sur la scène malgré sa petite taille, par la compréhension nuancée des rôles, par l'expressivité du visage et par une diction étrange qui rendait bien la complexité de sentiments des pièces shakespeariennes.

Tout comme l'alternance de phrases clairement prononcées et de rugissements, l'alternance d'expansion et de concentration – qui fait rêver à Kean et Lekain – constitue l'attrait suprême du jeu de Rouvière. Grâce à (ou *malgré*) sa prestation hyperbolique, le comédien parvient presque toujours à transmettre aux spectateurs la vérité sur le personnage qu'il incarne. Champfleury souligne cet aspect paradoxal de la présence scénique de Rouvière d'une manière qui aura séduit Baudelaire à la lecture du *Comédien Trianon*: il s'agit de la comparaison avec les marionnettes (forme de théâtre que l'auteur des *Fleurs du mal* appréciait par-dessus tout). La fausseté dans laquelle Trianon tombait parfois faisait mieux ressortir un geste de génie qui suivait, ou une expression saisissante de la passion:

Quoique exagérés, les mouvements de Trianon étaient vrais ; s'il tombait parfois dans le faux, cela ne servait mieux qu'à faire ressortir un geste de génie qui suivait. Ainsi, il se laissait aller à des mouvements de marionnette dont les fils sont trop longs pour, une seconde après, faire éclater la passion dans ce qu'elle a d'amer et de saignant.³⁷

En ce qui concerne les préparatifs préliminaires de l'acteur pour ses rôles sublimes, ils sont décrits presque de la même manière par Baudelaire et Champfleury. Chez ce dernier, Trianon commence à étudier un rôle dans sa chambre, il le répète dans la rue et partout où il va. Son but, c'est

³⁶ N'oublions pas qu'avant de voir – à Paris en 1827 – Kemble et Miss Smithson jouer dans *Hamlet*, Delacroix avait vu à Londres Edmund Kean incarner le prince du Danemark, en 1825. Il avait été profondément marqué par le visage élégant et pâle de l'acteur, qui hante toutes les traductions plastiques que le peintre a essayé de donner de la pièce shakespearienne. Voir Helen Phelps Bailey, *Hamlet in France. From Voltaire to Laforgue (With an Epilogue)*, Genève, Droz, 1964, p. 62.

³⁷ Champfleury, *op. cit.*, p. 207.

d'entrer le plus avant possible dans la peau de son personnage. Pour se rendre compte à quel point l'identification est réussie, il faut se regarder dans un miroir. Trianon y étudie sa démarche, ses gestes, son masque: s'il est content, cela veut dire qu'il comprend bien son rôle et qu'il pourra le jouer sur la scène. Chez Baudelaire, Rouvière se nourrit de son rôle et transforme sa personnalité en fonction de la personnalité fictive qu'il doit assumer jusqu'au bout pendant toute la durée du spectacle. L'acteur utilise le miroir tout autant que le dandy: avant d'entrer en scène, un coup d'œil à son reflet lui dit si son „imitation” sera réussie ou non. Mais Baudelaire se différencie de Champfleury par une perspective plus mystique. L'analogie entre le travail de l'acteur et le „magnétisme” ou les opérations „magiques” rend compte de la force toute spirituelle qui peut se dégager d'une pièce de théâtre, et anticipe les théories d'Antonin Artaud:

Et quand le grand acteur, nourri de son rôle, habillé, grimé, se trouve en face de son miroir, horrible ou charmant, séduisant ou répulsif, et qu'il y contemple cette nouvelle personnalité qui doit devenir la sienne pendant quelques heures, il tire de cette analyse un nouveau parachèvement, une espèce de magnétisme de récurrence. Alors l'opération magique est terminée, le miracle de l'objectivité est accompli, et l'artiste peut prononcer son *Eurêka*. Type d'amour ou d'horreur, il peut entrer en scène.³⁸

Avant de conclure, il faut signaler qu'entre les deux articles que Baudelaire consacre à Rouvière, il y a, malgré la convergence des thèmes, une différence de style assez nette. Dans le premier, le style est fougueux, romantique, lyrique, tandis que dans le second, Baudelaire est devenu plus sec, plus lapidaire, plus concentré, peut-être un peu plus critique: en 1865, le poète se propose d'offrir aux lecteurs une „appréciation raisonnée” du talent de Rouvière, dans lequel entre une bonne dose „d'exagération nerveuse”³⁹. Dans le deuxième article, Baudelaire insiste sur l'apparence physique de Rouvière et sur quelques petites bizarreries de sa vie: épris d'aventures, il a suivi des saltimbanques dans leurs errances, pour étudier leur mœurs, leur pratiques et leurs rapports avec le reste de la société. La conversation du comédien séduit Baudelaire, comme la conversation d'Eugène Delacroix: „Physiquement, Rouvière était un petit moricaud nerveux, ayant gardé jusqu'à la fin l'accent du Midi, et montrant dans la

³⁸ Baudelaire, *Philibert Rouvière*, ŒC II, p. 65.

³⁹ *Le Comédien Rouvière*, ŒC II, p. 241.

conversation des finesses inattendues...⁴⁰ De même que pour Delacroix, la force de ce petit homme au teint basané vient de la tension des nerfs et de la concentration de la volonté, une volonté de fer, capable de se projeter à distance et de faire sentir aux spectateurs son intensité⁴¹.

Une hypothèse assez plausible, c'est que Baudelaire peint en Rouvière – par fétichisme – le comédien qu'il aurait pu être s'il avait réussi à pousser jusqu'à ses conséquences extrêmes le désir du petit Charles de monter sur les planches pour subjuguier ses semblables par la force d'un jeu *théâtral* („pape militaire” et „comédien” !). Rouvière fait éclater sur la scène des choses que Baudelaire est obligé de déplacer sur certains aspects de sa vie ou dans beaucoup de passages de son œuvre: goût de l'hyperbole et de la théâtralité, mouvements de marionnette, passion shakespearienne, projection de la volonté à distance par l'agencement savant des mots et par une diction étrange. Les deux textes critiques sur Philibert Rouvière (1855, 1865), remplacent – dans l'architecture de la pensée esthétique baudelairienne – le passionnant chapitre qui aurait dû prendre place dans *Mon cœur mis à nu*, et qui aurait été consacré à „la vocation du comédien, la gloire du comédien, l'art du comédien” et à „sa situation dans le monde”, marginale, inquiétante, mais fascinante et magique par cela même.

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

⁴⁰ *Ibidem*, p. 242.

⁴¹ Voir Baudelaire, *Philibert Rouvière*, ŒC II, p. 63: „Et bien que l'intensité du jeu et la projection redoutable de la volonté tiennent la plus grande part dans cette séduction, tout ce miracle s'accomplit sans effort.”

TADEUSZ KANTOR - CONDIȚIA ARTISTULUI ȘI A ARTEI

EUGEN RADU WOHL

ABSTRACT. This paper discusses the work of Tadeusz Kantor, one of the most important representatives of European Culture, focusing on two of the performances (*The Dead Class* and *Wielopole, Wielopole*) included in the cycle entitled *Theatre of Death*. The aim of this paper is to analyse the relationship between the artist and his creation, given the fact that his presence on stage, as an integrating part of the performance, has been the subject of controversy and can constitute a key to understanding his work. The essay is interested more in the symbolic implications of Kantor's presence on stage, rather than discussing the functional aspects concerning the director's presence among his actors/characters in the centre of his creation.

Lui Tadeusz Kantor¹, în cheia artistului

Despre Tadeusz Kantor (1915-1990) și
TEATRUL MORȚII
s-au scris pagini întregi de carte,
s-au făcut reportaje,
s-au ținut conferințe.
Prin arta sa, își propusese
Să surprindă „CONDIȚIA MORȚII”²
Și a dat lumii spectacole de marcă.
Ne-a pus în băncile CLASEI MOARTE,
A călătorit în timp pe drumul necesar
Și dureros al MEMORIEI,
A recreat toposul copilăriei universale prin WIELOPOLE,
WIELOPOLE
Și a adus la rampă manechinele vremelniceii istoriei.
Nu s-a temut să se teamă, să se întrebe, să încerce să răspundă.

¹ Mulțumiri doamnei conferențiar doctor Anca Măniuțiu, căreia îi datorez „întâlnirea” cu Tadeusz Kantor, precum și accesul la o mare parte dintre sursele bibliografice folosite aici.

² Tadeusz Kantor, *Teatrul morții*, în *Arta teatrului*, antologie realizată de George Banu și Michaela Tonitza Iordache, ediția a II-a revizuită și adăugită, București, Editura Nemira, 2004, p. 438.

Vizionar, nonconformist, avangardist, post-avangardist,
Underground, happening, instalații, READY-MADE.
Creator total, voce a memoriei dispărute,
Preocupat de CONDIȚIA ARTISTULUI ȘI A ARTEI,
A omului, a lumii, a morții și transcendenței.
A definit un „a fi” deloc sinonim
Cu „a exista”, a LĂSAT ARTIȘTII SĂ MOARĂ
Pentru a putea renaște în moarte,
„reperul cel mai avansat și neamenințat de nici un
conformism”³.
A plecat spunând că NU MĂ VOI ÎNTOARCE NICIODATĂ
AICI
A fascinat, a creat controverse, și-a asigurat nemurirea.
Asemenea oricărui mare creator de artă, a eșuat la un singur
nivel:
Nu a reușit să moară, nu a putut să treacă prin viață „în mod
simplu, firesc, respectuos, insesizabil”⁴.

Unul dintre cei mai importanți reprezentanți ai spectacologiei moderne, Tadeusz Kantor, s-a născut la 6 aprilie 1915, în orașul polonez Wielopole, lângă Cracovia. Locuitorii acestui mic orașel trăiau pe atunci drama primului război mondial, sau a „marelui război”, cum era cunoscut în epocă. Putem spune că a văzut lumina zilei într-un mare moment de cotitură a istoriei, care a schimbat pentru totdeauna harta lumii și a alterat conștiința individuală: acest război menit să „pună capăt tuturor războaielor” a declanșat o *conștiință a crizei* care se va manifesta la toate nivelurile și în toate domeniile activității umane pe întreg parcursul acestui tumultuos secol. „Cred că temeiul originalității kantoriene rezidă în traumatizanta experiență a omului care a trăit toată viața în Europa Centrală, în acest spațiu care a suferit nu numai sfârșirea provocată de cele două războaie mondiale, dar și cutremurătorul «experiment» comunist. În chip semnificativ, biografia lui Kantor debutează la un an după începutul primei conflagrații planetare (1915) și se încheie în anul imediat următor prăbușirii sistemului sovietic (1990). Nu vreau să afirm că istoria e subiectul operei sale, însă pentru mine este evident faptul că experiența istorică i-a marcat decisiv destinul artistic”⁵.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Pentru un teatru al realității depline*, interviu despre Tadeusz Kantor cu Krzysztof Plesniarowicz realizat de Valentin Protopopescu, în „Apostrof”, nr. 7-8, 1996, p. 22.

Traseul artistic al creatorului de artă Tadeusz Kantor nu poate fi despărțit de soarta lumii care i-a dat naștere, iar întreaga lui activitate artistică trebuie, la rândul ei, privită ca un permanent război, o luptă dificilă în care Arta tinde să devină o formă de expresie a destinului individual, iar Individul o formă de expresie artistică. E lupta (sau „strategia”, cum o numește Kantor) unei permanente căutări a celui „ceva” care să definească cel mai bine viziunea asupra lumii și zbulciumului existențial al Omului, transpuse în planul *anistoric* al unei simbolice „morți”.

Aceste febrile căutări artistice nu se petrec în intimitatea unei „camere de creație”, nu sunt exerciții lăuntrice înspre atingerea unui absolut rece și distant, ci îmbracă forma unor manifestări concrete, întotdeauna publice, ale unor convingeri de moment a căror valabilitate spirituală nu poate fi verificată doar prin *înfăptuire*, ci și prin *expunere, reprezentare*. O operă de artă, pare a spune Kantor, nu poate exista *în sine*, ea există numai *în lume*, iar prin „lume” trebuie înțeles un ansamblu complex, totalizator, care cuprinde deopotrivă artiști, obiecte de artă și receptori, elemente curprinse într-un *vârtej* interșanjanbil de ARTEFACTE. Astfel, toate planurile sunt atinse, limitele sunt relativizate, omul devine Obiect, obiectul devine artă, arta devine umană, iar marea revelație a creatorului în acest secol al *crizei* constă în conștiința faptului că orice încercare de înfăptuire artistică nu mai poate viza transmندانul. *Teatrul morții*, capodopera creației kantoriene, nu vizează doar o direcție retrospectivă de rememorare a trecutului prin intermediul artei, ci definește o poetică axată pe ceea ce este *supus morții*, perisabil, vremelnic, omenesc. „Realitatea de cel mai jos rang” pe care o imaginează Kantor nu face referință la o lume a marginalilor, ci e însăși Lumea marginalizată, „declasată”, izgonită din Rai, respectiv ieșită de sub incidența oricărei transcendențe. Este, după cum Kantor însuși o numește, o „realitate pură”⁶, imanență prin excelență, un perpetuu *hic et nunc* în care indivizii „joacă” la nesfârșit drama lui *a fi*.

Nu e de mirare că, în *Wielopole, Wielopole*, de pildă, elementele religioase și laice sunt amestecate până la identificare, putând fi depistate doar *obiecte* stereotipe care funcționează ca mărci distinctive ale fiecărui element în parte și fac posibilă o diferențiere. Mișcarea mașinală este specifică și Preotului, și Rabinului și Soldaților, manipularea obiectelor desemnate de tradiție cu atributul de *sacralitate*, de asemenea. „Crucea” și „pușca” devin dublii ai aceleiași meniri distructive, crucea poate distruge, ucide, la fel de bine precum arma de foc, iar aceasta din urmă poate fi oricând ridicată la statutul de obiect de cult. De asemenea, amestecul elementelor din culturi

⁶ Guy Scarpetta, *Kantor au présent*, Paris, Actes Sud, 2000, p. 84.

religioase distincte - catolică și judaică - este o trimitere clară înspre relativizarea oricărei limite, înspre disiparea Adevărului în *adevăăruri*, a Istoriei în *istorii* și a Morții în *morți*. Un singur adevăr rămâne implacabil și ghidează zbaterele umane, mereu și mereu pe aceleași căi bătătorite de cei ce sunt percepuți ca *alții* (cu variațiunile *altundeva*, *altcândva*, *altcineva*): „...Frica există: frică în fața lumii exterioare, în fața destinului, în fața necunoscutului, în fața neantului, în fața vidului”⁷.

Putem vedea în Tadeusz Kantor un veritabil *homo universalis* care a abordat mai multe genuri artistice - pictură, grafică, literatură, teatru - în speranța că va depista acea *formulă alchimică* care să asigure creației sale o *libertate totală*⁸ în raport cu tradiția culturală, cutumele sociale sau relativitatea oricărei ideologii religioase sau politice.

Cu toate acestea, nu putem vorbi despre o ruptură drastică de canoanele artistice, așa cum era ea prefigurată de curentele de avangardă ale începutului de secol XX, nici de un caracter predominant subversiv al operei kantoriene în raport cu o ideologie dominantă. „Strategul” Kantor a observat atent devenirea curentelor de avangardă, și-a studiat antecesorii, și a învățat să abordeze cu prudență orice formă de radicalism. Discursul kantorian nu militează pentru o anumită formă artistică, iar acest lucru i-a asigurat universalitatea. „Am scris întotdeauna că sunt împotriva forme”⁹, va declara artistul într-una din conversațiile sale cu criticul Guy Scarpetta, iar această afirmație îi plasează creația într-un spațiu al fluidității absolute. Nu e de mirare că mulți dintre exegeții lui au văzut în el o figură unică în peisajul cultural mondial, plasat în zona fragilă dintre o tradiție definibilă și un viitor al pluralității interdisciplinare. Care este, totuși, constanta care conferă operelor sale un caracter totalizator și ne împiedică să le percem ca elemente dispartate strânse sub semnătura aceluiași autor?

Pentru a putea răspunde, facem o mică călătorie în timp până în anul 1967 când, undeva pe malul mării Baltice, Kantor *încena* unul dintre happening-urile sale, *Concertul marin*¹⁰. Până în acest moment, Kantor se afirmase deja ca o figură de marcă a culturii poloneze. În 1942, când Polonia se afla sub dominație nazistă, el a pus bazele *Teatrului Independent*, iar în 1955 „răspunde” ideologiei comuniste prin crearea companiei private de teatru *Cricot 2*, care reunea artiști, profesioniști și amatori, din diverse sfere ale

⁷ Tadeusz Kantor, *Mic manifest*, în *Les voies de la création théâtrale*, număr dedicat lui T. Kantor, editat de Centrul Național al Cercetării Științifice, nr. XI, Paris, 1983, p. 7.

⁸ Tadeusz Kantor, în *La peur et la gloire* de Denis Bablet, eseu apărut în volumul colectiv *Kantor, l'artiste à la fin du XXe siècle*, editor Georges Banu, Paris, Actes Sud, 1990.

⁹ Tadeusz Kantor, în Guy Scarpetta, *op. cit.*, p. 88.

¹⁰ Imagini disponibile în *Les voies de la création théâtrale, op.cit.*, pp. 38-39.

culturii: literatură, pictură, teatru etc. Publicul polon a putut să vadă multe sale happening-uri, instalații sau ambalaje, precum și spectacolele inedite pe care, împreună cu actorii de la compania sa, le realizase după textele lui Stanislaw Ignacy Witkiewicz.

Pentru mulți, happening-ul *panoramic al mării* din 1967 nu e nimic altceva decât un eveniment artistic dintr-un șir de produse culturale care păreau a-l încadra pe Kantor într-un curent artistic alternativ de sorginte avangardistă. Totuși, imaginea lui Kantor suspendat pe un piedestal improvizat, în postura unui dirijor care ghidează valurile într-un concert al mării, oferă cheia de receptare a întregului univers artistic al acestui impulsiv creator de artă. Arta nu există în absența creatorului său, pare a spune Kantor, și tocmai în FIGURA CREATORULUI și raporturile sale cu creația trebuie căutată esența operei artistului polonez și explicația febrilelor căutări pentru o *operă totală*. Kantor simțea că obiectul artistic nu poate să graviteze decât în jurul celui care i-a dat viață, iar din acest motiv arta teatrului s-a dezvăluit ca forma prin excelență sincretică care, spre deosebire de pictură sau literatură, poate să înglobeze deopotrivă *creatul și creatorul*. În acest *Concert marin*, artistul Kantor este cel ce dă sensul întregului ansamblu, el ne obligă să privim marea ca pe o orchestră și să auzim în zgomotele valurilor o muzică. Prezența lui acolo, pe piedestalul improvizat, este cea care transformă *datul* (putem privi apa mării ca o formă simbolică de *ready made*), îl resemnifică și îi conferă „rolul” de orchestră în ansamblul care este happening-ul. Să închidem puțin ochii și să ne imaginăm un happening intitulat *Concert marin*, fără prezența sine qua non a unui dirijor.

Astfel se explică prezența fizică, de mai târziu, a lui Kantor în spectacolele sale, într-un raport de interdependență care transformă aceste două elemente – artă și artist – în particule complementare ale unui întreg care numai prin întâlnirea celor două dobândește statutul de *obiect de artă*.

Chiar și atunci când alege să prelucreze, prin spectacol, texte dramatice aparținând altui autor, Kantor refuză statutul de regizor distant în raport cu opera. Este cazul montărilor după textele lui Witkiewicz, care marchează prima etapă de lucru a echipei teatrului *Cricot 2* și în care prezența lui Kantor pare chiar să submineze orice altă au(c)toritate precedentă. „Divorțul” de dramaturgia lui Witkiewicz este un pas firesc înspre eliberarea artei și artistului de orice influență exterioară actului creației care este unul în totalitate personal și subiectiv. După cum bine observă Krysztof Plesniarowicz, „dacă la început Kantor pleacă de la textul literar ca de la un pre-text și con-text pentru înscenarea dramatică, își asumă rolul de simplu regizor al unui spectacol după un text prestabilit, în cazul montărilor după textele lui Witkiewicz, ulterior textul devine

propria lui memorie și clișeu propriului său trecut. El *nu se mai joacă* cu textul lui Witckiewicz, de pildă, *ci se joacă pe sine*, iar viața sa este textura pe care o pune în scenă¹¹.

Ciclul „teatrului morții” (1975-1990) este izbânda artistului cu sine însuși și împotriva cutumelor transmise din generație în generație. Toate limitele sunt desființate: realitatea și ficțiunea se îmbină în spațiul iluziei, barierele artistice sunt demolate și, pornind de la pretextul scenic, Kantor aduce la rampă elemente din toate genurile artistice cu care a cochetat în devenirea sa. Fiecare spectacol, de pildă, dispune de un spațiu de instalare static¹² care trimite fie înspre zona picturalului, fie înspre un instantaneu fotografic. Asupra acestui aspect voi mai reveni. Deasupra tuturor, mai precis în mijlocul tuturor, se află Artistul, absorbit de lumea ficțională pe care a creat-o. Asemenea dirijorului *Concertului marin* din 1967, Artistul din spectacolele kantoriene pare a dirija elementele ficționale înspre un tot armonic. Mișcările sale sunt acelea ale unui dirijor de orchestră care se dorește pe deplin stăpân pe evoluția acțiunilor pe care le subordonează. Este, în fapt, o aparență. Personajul ficțional Kantor, simbol al artistului în lumea artei sale, nu pare a fi „acceptat” în desfășurarea evenimentelor de pe scenă. În *Clasa moartă*, spectacolul din 1975 care deschide ciclul „teatrului morții”, prezența lui, încercările lui de a coordona evenimentele sunt ignorate de lumea ficțională care pare a-l invada. Mișcările lui sunt zadarnice, creșterea tensiunii și aglomerarea de elemente pe scenă, deși cunoscute Artistului, par a se mișca independent de indicațiile acestuia. Creația gravitează în jurul celui care a adus-o la viață, există numai prin și datorită lui, însă, o dată materializate, acestea devin mai puternice decât intențiile auctoriale, capătă o multitudine de semnificații și se oferă *numai* publicului receptor. Sunt zadarnice încercările Artistului/Dirijor de a stăpâni creația, și e iluzorie impresia că valurile mării pot fi coordonate sau dirijate de o forță pseudo-demiurgică a unui dirijor uman. Artistul dobândește talentul, „meșteșugul” în termeni platonicieni, de a imagina apa mării în postura unei orchestre. De aici înainte, muzica compusă și interpretată de ea nu mai aparține meșteșugarului, ci tuturor celor care se opresc să asculte, fiecare după propriile disponibilități sufletești, *muzica* mării. În cazul spectacolului *Clasa moartă*, o veritabilă *ars poetica*, ecuația e la fel de valabilă. Născute din vizionarismul Artistului, „iată că înaintează,

¹¹ Pentru un teatru al libertății depline, p. 22.

¹² Observația aparține lui Krzysztof Plesniarowicz, în *Memories, Far from the dead, of Tadeusz Kantor*, fragmente din volumul *The dead memory machine: Tadeusz Kantor's theatre of death*, Cracow, Cricoteka, 1994, disponibile la http://letters.krakow.pl/books/kantor_theater_death.html

ieșind brusc din beznă, tot mai numeroase, SOSIILE, MANECHINELE, AUTOMATELE, HOMUNCULII – creaturi artificiale care sunt tot atâtea ofense aduse creațiilor înseși ale NATURII și care poartă în ele toată degradarea, TOATE visele urâte ale umanității, moartea, groaza și teroarea”¹³, însă înaintea în lume, semnifică și resemnifică, indiferent de voința creatorului lor imediat. Un singur moment al spectacolului deconspiră puterea acestui tăcut manipulator asupra lumii ficționale. Printr-o mișcare bruscă a brațelor, Artistul oprește fluxul acțiunii. El a pornit-o, el are, deci, puterea de a o opri. Dar nu de a o conduce înspre o direcție dorită. În momentul în care el decide să repornească acțiunea dramatică, aceasta își va relua cursul firesc exact din punctul în care a fost oprită fără să fi suferit vreo alterare.

Tot în iluzia Artistului de a subordona creația (în opoziție cu a fi înghițit de creație) trebuie încadrate și spațiile de instalare picturale. Acel *instantaneu fotografic* reprezintă un moment de declanșare a întregii acțiuni, un ansamblu de elemente care a *chinuit* Eul creator și și-a cerut dreptul la viață. El este organizat coerent și așteaptă docil sub privirile autoritare ale artistului. Singurul moment în care Artistul deține controlul asupra artei sale este momentul în care decide să-i dea viață. Treptat, acest construct pictural va funcționa asemenea *madlenei* lui Proust și va scoate la iveală o înșiruire de drame, mereu aceleași, mereu trăite de *alții*, legate, într-un templu al memoriei și conștiinței universale. Despre ce vorbește, în fond, *Clasa moartă*? Despre zadarnicele zbateri transistorice ale umanității. Aceste manechine pe scena vieții și a morții se nasc, trăiesc, se zbat și mor într-un obsedant șir de repetiții și variațiuni pe aceleași teme: războaie inutile, cultul tradiției, invidie, dragoste, durere, religie și, peste toate, refuzul (sau incapacitatea) de a învăța din zbciumul trecutului.

În *Wielopole, Wielopole* această tendință de a ordona spațiul creației artistice într-un tot coerent este și mai evidentă. Și acest spectacol debutează tot cu o scenă statică (camera memoriei în care sunt strânse amintiri din casa părintească (oameni și obiecte), precum și „încarnarea” unei fotografii care îl înfățișează pe tatăl lui Kantor în mijlocul camarazilor săi de front în Primul Război Mondial). Începutul propriu-zis al acțiunii trimite, însă, tot înspre o tendință de ordonare a creației. *Unchiul Karol* și *Unchiul Olek* încearcă să aranjeze această incursiune pe tărâmul memoriei, să ofere o înscenare cât mai fidelă a acelor „momente, imagini sau «negative» care sunt reținute de memoria copilului, prin selecție, din imensa bogăție de fapte reale; o alegere extrem de semnificativă pentru că este o cale sigură

¹³ Tadeusz Kantor, *Manifestul teatrului morții*, în *Arta teatrului*, op.cit., p. 430.

înspre *adevăr*¹⁴. Firește că și această tentativă se va dovedi iluzorie. Personajul ficțional Kantor din acest spectacol asistă neputincios la transformarea propriei sale biografii în povestea universal valabilă a vieții. Încă o dată, traseul său individual devine inseparabil de cel al umanității și, încă o dată, creația își poartă artistul mai departe decât spera el să ajungă atunci când a declanșat-o.

Tadeusz Kantor a reușit să devină unul dintre cei mai cunoscuți reprezentanți ai culturii poloneze ale cărui spectacole sunt percepute ca revoluționare și inedite și sunt cunoscute în toată lumea. Acest mic eseu nu poate să ofere decât un mic tribut acestui mare creator de artă a cărui *operă deschisă* va face subiectul cercetării mult timp de acum înainte.

În încheiere, las un important cercetător al vremurilor noastre să vorbească în numele nostru, al contemporanilor: „Dacă amintesc aceste valuri care par a fi dispărut, nu o fac pentru că vreau să strig prezența într-o *umarla klasa*, o «clasă moartă»: Tadeusz Kantor, Heiner Müller, Julian Beck, Carmelo Bene, Jerzy Grotowski. Aceste valuri s-au transformat în curente puternice, au îndulcit climatul în care dăm naștere actelor noastre profesionale, ei sunt *lumea noastră*. Nu putem închide această lume, imensul regat al acestui *Nulle-part*¹⁵, într-un Țarc numit «trecut», sau riscăm noi înșine să murim. Acești oameni nu sunt amintirile noastre. Ei sunt sângele nostru, motorul vital care ne ține în viață¹⁶.

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

¹⁴ Tadeusz Kantor, *A child's memory*, în *Wielopole, Wielopole. Kraków-Wrocław: Wydawnictwo Literackie*, 1990, p. 24, articol găsit la <http://www.cricoteka.com.pl/en/> (t.n.).

¹⁵ Referire la didascalia lui Alfred Jarry din actul întâi al piesei *Ubu rege*. Se precizează că acțiunea se petrece în Polonia, adică *Nulle Part* (Niciunde) (n.n.).

¹⁶ Eugenio Barba, *Casa originilor și Reîntoarcerea*, discurs cu ocazia primirii titlului de Doctor Honoris Causa din partea Universității din Varșovia, 2005, găsit la www.odinteatret.dk/general_information/pdf_filer/La%20casa%20ING2.pdf

MASCA TEATRALĂ A LUI ARLECCHINO

MONA CHIRILĂ

ABSTRACT. Commedia dell'Arte is darkened by the legends that surrounded it and by the symbols that arose around it. It is darkened by its desire for knowledge, by the simple image, for example, of a theatre that hides and exceeds its limits, free and closed at the same time by the mask. For, although it's the emblem, Arlecchino's mask seems to escape from the theatre, it leads to „magic” and „religion” in the commedia and, on the face of the actor, to a much more large dimension than the human.

Arlecchino este, indiscutabil, una dintre cele mai cunoscute figuri teatrale. Modelul său este cel al demonilor prezenți în spațiul cultural al Europei medievale, cu măști negre și coarne roșii, deosebit de agili și sălbatici, fețe nocturne – semne ale nebuniei și imaginației dezlănțuite. În teatru, Arlecchino capătă, pe lângă silueta personajului demonic, profund arhaică, postura marginalului întruchipat, trăind la periferia orașelor. În această situație „la periferie” și „la limită”, masca teatrală numită *Arlecchino* își găsește puterea în înstrăinare și în resursele contestației, punând astfel față în față eroul cultural și marginalul. De la înălțimea scenei, semn comunitar al vizibilității, anonimul își poate scoate la lumină secretele, natura și virtuțile, el ne vorbește prin intermediul convenției jocului ce reclamă emulația și simpatia privitorilor. Văzută din perspectiva marginalului, Commedia dell'Arte inaugurează comedia blestemată, agresivă, contestatară, un teatru de un „realism” vizionar, în care actorul cu destinul său de mască își exprimă revoltele. Nesupunerea spiritului său devine profund productivă în istoria ulterioară a comediei.

Anumite atribuții ale unor măști-personaje sunt, de fapt, simboluri care generează imagini ale inconștientului. Formele acestor conținuturi proiectate posedă chiar o fecunditate luxuriantă, câștigând în bogăția mitologică, în arhaism și simbolism prospectiv. Grotescul, gustul îndoielnic, grosolănia, anamorfoza, diformitățile sunt inerente luxurianței mitologice.

Existau, în anumite civilizații tradiționale, perioade speciale, când „influențelor rătăcitoare” le era permisă manifestarea liberă. Aceste influențe corespund, în ordinea cosmică, psihismului inferior din ființa omenească.

Astfel, mascarada însăși pare să figureze într-un fel apariția „stafiilor” sau „spectrelor”. Carele alegorice cu Arlecchino întruchipează spiritele defuncte venite pe pământ pentru ca împreună cu cei vii să participe la ritualul de fertilizare a lumii în perioada primăverii.

Potrivit lui Paolo Toschi, un prim indiciu asupra „naturii demonice a lui Arlecchino este dat de însuși numele său. Chiar dacă etimologia sa este încă foarte discutată și parțial nesigură, putem, totuși, să recunoaștem în *Hellequin* rădăcina *Hell* = Infern, oglindită încă perfect în germanul modern *Hölle*. *Hellequin* a dat naștere lui *Herlequin*; de altfel, încă de la sfârșitul secolului al XIII-lea, la Paris și în împrejurimi, s-a verificat fenomenul prin care *e* în fața lui *r* se transforma în *a*: de aici forma *Harlequin*. Cât privește a doua parte a cuvântului, ea trimite la goticul *Kuni*, *genus* în latină. S-a făcut și legătura cu *Erlkönig* din mitologia germanică. Arlecchino înseamnă deci *infernalul* sau *regele infernului*. Pe de altă parte, un eminent cercetător, T. Siebs, plecând de la rădăcina *henne*, care ar explica formele prin care Arlecchino este indicat ca *Hennequin*, stabilește semnificația originală de *suflet de mort*: și îl identifică cu Mercurio Hanno, dintr-o inscripție romană, în care Hanno ar fi Mercur, însoțitor al germanilor antici, cel despre care vorbește Tacit. Această a doua etimologie întâmpină mari greutăți, dar noi ne mulțumim să relevăm că ea duce la aceeași caracterizare a personajului. La același punct de sosire ne duce și derivarea de la *Hela*, zeița scandinavă a morții și mama lui *Hellequin*¹.

Mai apoi, la un moment dat, figura lui *Hennequin*, respectiv *Hernequin*, s-a întruchipat într-un conte de Boulogne, care a trăit în Franța secolului IX, ale cărui *gesta* [fapte eroice] puteau să-l asemene cu liderul vânătorii sălbatică; acesta este un fapt care a găsit adepți și exemple analoage, binecunoscute celor care studiază formarea legendelor. Se poate conchide că *Hennequin* diavolul este „anterior contelui de Boulogne, iar dacă, la un moment dat, s-a realizat fuziunea celor două legende sau, mai bine zis, a celor două personaje, noi nu trebuie să ne îngrijorăm: domnia lui *Hellequin*, regele Infernului, este mult mai veche și mai vastă decât cea a lui *Hernequin*, conte de Boulogne”². Sub acest aspect, Toschi împărtășește o opinie complet diferită față de aceea pe care Sanesi, pe urmele lui Lot, o expune atunci când se referă la Arlecchino în solida sa operă de sinteză, *La commedia*.

Prima informație despre Arlecchino ne este furnizată dintr-o pagină a lui Orderico Vitale, un călugăr englez din secolul al XI-lea. Este genul de

¹ Paolo Toschi, *Le origini del teatro italiano*, Torino, Edizioni Scientifiche Einaudi, 1955, p.196.

² *Ibidem*, p. 197.

legendă pe care o poate scrie un narator ecleziastic: dar deja în ea Arlecchino ne apare ca șef al unei bande de diavoli și fantome. Acțiunea se desfășoară în Normandia, în noaptea de revelion. Însă, știm la fel de bine că tocmai în noaptea în care începe un nou ciclu al anului, toate figurile din lumea infernală reapar pe pământ și își exercită puterea supranaturală cu maximum de intensitate. Ne sunt de folos și alte detalii din acea povestire. Familia *Herlequini*, grupul sălbatic pe care bunul preot Gauchelin îl întâlnește în acea noapte, călărește cai care suflă pe nări fum și foc: una dintre fantome vrea să-l răpească pe preot, acesta reușește să se elibereze luptând, dar va purta pe chip urme de neșters ale zgârieturii primite³.

Încă de la prima mărturie, totul ne vorbește despre natura spectrală și infernală a lui Arlecchino, despre banda căreia îi este conducător. De altfel, se poate spune că, în Normandia, poporul a crezut întotdeauna și mai crede chiar și astăzi în *chasse Hennequin*. Și nu numai în Normandia, cu o tradiție care durează de o mie de ani, dar și în alte regiuni ale Franței, în fruntea vânătorii sălbatice găsim în locul lui Arlecchino alte personaje cum ar fi: diavolul, Cain, regele Irod, regele Arthur, Sf. Eustachio, uneori chiar Proserpina. Această amplă arie de difuzare este o dovadă a vechimii „motivului” personajului numit Arlecchino.

Exegetul Paolo Toschi notează că, încă din secolul al XIII-lea, Arlecchino „ca demon devine personaj teatral: îl găsim (chiar dacă nu apare în sens material) într-o scenă din *Jeu de la feuillée* a lui Adam de la Hale. Reprezentația a avut loc la Arras, patria poetului, în jurul anului 1276, cu ocazia sărbătorii Calendimaggio sau a unei alte sărbători de început de ciclu. Scena care ne interesează reprezenta banchetul zânelor, la masa pe care oamenii din partea locului trebuiau să o pregătească, poate sub *feuillée* (umbrar), un umbrar împletit din ramuri verzi. Se mai pregătește, încă aproape la fel, în unele sate din partea de nord a Italiei, masa pentru morți în noaptea de 2 noiembrie. La un moment dat, se aude sunet de clopoței, care anunță apropierea trupei lui Arlecchino, iar personajele care acționează pe scenă ar vrea să fugă în casă, de frică. Primul sosește cântând Croquesot, curierul-bufon, figură pe care o găsim și în reprezentațiile «*maggi*»; mai apoi apare zâna Morgana, urmată de alte două zâne, Arsilla, bună și benefică, și Magloria, rea și disprețuitoare. Croquesot aduce reginei zânelor mesajul de iubire al regelui Arlecchino, iar ea îl însărcinează să-l salute pe stăpânul său: în această noapte fatidică va urma să aibă loc întâlnirea celor două personaje ale lumii de dincolo, din a căror unire va rezulta bogăția

³ *Ibidem*, pp. 197-198.

comunității. Toată reprezentația lui Adam de la Hale este plină de motive folclorice, iar cercetătorii nu se îndoiesc deloc că poetul Adam de la Hale a ridicat la rang literar și a adus în scenă un motiv tradițional și chiar o mască ce era pur pragmatică în sărbătorile primăverii”⁴.

Modalitatea în care este oficiată sărbătoarea răspunde unei concepții spectaculare absolut coerente, în care acțiunea teatrală este suverană. Povestea ceremoniei devine istoria unei mizanscene. Arlecchino ne apare, deci, încă de la început, ca demon, un rege al Infernului, însoțit întotdeauna de o bandă de fantome și diavoli, iar apariția sa se manifestă, de regulă, în noaptea începutului unui ciclu anual sau de anotimp. Carnaval al nebunilor, cu scufii de măgari și urechi lungi, care jucau farse proștilor (*sots*), ce se numeau *sotio* (*șotie*). Aceste jocuri de sărbătoare sunt experiențe scenice, în care se folosește distanța parodică pentru ca metamorfozele să fie atribuite iluziilor scenice și invers.

În Germania, avem acele *Schelmbartlaufen*, asemănătoare saturnaliilor cu nebuni și diavoli, în care alegoriile închipuiau infernul, cu femei indiene și pitici în lanțuri. Măștile zvârlite pe străzi jucau vestitele *Fastnachtsspiel* – farse sumare, barbare, pline de glume pipărate, legate de scene conjugale, certuri de tribunal, dispute de târg. Aceste farse transformă lumea într-un spațiu de desfășurare a delirurilor în care fiecare martor-spectator e liber să-și facă propriul montaj teatral.

Arlecchino apare ca purtător al unei diversități radicale ce poate ajunge până la încarnarea diabolică sinistră, dar și ridicolă. E asemeni bufonilor și nebunilor, figuri ale haosului și ale misterului. Mărturiile sunt destul de numeroase de-a lungul secolelor XIV și XV: ele ne arată că banda Arlecchinilor era protagonistă acelor parade de măști desfrânate, murdare, răzbunătoare, insultătoare și împotriva cărora își arunca zadarnic biserica anatemele.

Dar, în ceea ce privește teatrul adevărat, după cum remarcă Toschi, geniala găselniță a lui Adam de la Hale nu a avut urmări, iar dacă Arlecchinii continuau să trăiască în Franța în secolele XII-XIV ca măști de carnaval sau sărbători de același fel, reapariția lor pe scenă, în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, se datorează comediantilor dell’Arte italieni. Această reapariție se înscrie în logica lucrurilor, deoarece comediații de meserie ridicaseră la rang de figură teatrală masca Zanni, cea care îi corespunde perfect lui Arlecchino.

Caracterul demonic al măștii teatrale a lui Arlecchino e dovedit în primul rând de imaginea sa, apoi de trăsăturile ce îi caracterizează jocul.

⁴ *Ibidem*, p. 199.

Primele documente iconografice ale măștilor Commediei dell'Arte ni-l arată pe Arlecchino îmbrăcat în alb, ca Pulcinella și alte măști, sau cu faimoasa haină făcută din bucăți de diferite culori, dispuse mai mult sau mai puțin simetric. Cu timpul, costumul și masca lui Arlecchino suferă modificări care fac să se îndepărteze radical de imaginea primitivă. Costumul se îmbogățește prin detalii rafinate: pălăriuța de țărănuș se acordă cu moda, costumul cu petice de stofă vizibile se transformă într-o elegantă îmbrăcămintă desenată cu romburi geometrice și viu colorate.

În acest proces de schimbare, masca arhaică, grosolană și păroasă, se substituie cu una șlefuită, curat modelată din *papier-maché*, pentru ca, mai târziu, să fie înlocuită cu o mască de mătase netedă și moale. Haina în romburi de diferite culori, tipică lui Arlecchino, este anterioară Commediei dell'Arte și vrea să redea marea varietate a proaspetei vegetații, adică verdele frunzelor și culorile roșu, galben, albastru ale florilor de primăvară. Sub acest aspect vizual, susține Toschi, putem să-l asociem cu *centunculus*, fără să fie nevoie să presupunem o continuare directă. Arlecchino, masca Commediei dell'Arte, apare întotdeauna înarmat cu o spadă de lemn sau pur și simplu cu un baston. Spada, sau bastonul în faze succesive, este elementul indispensabil pentru căpetenia bandei de Arlecchini, la fel ca pentru toți cei care participă la dansurile înarmate ale sărbătorilor de primăvară. Ea aparține lui Arlecchino înainte ca acesta să devină personajul care apare și acționează în Commedia dell'Arte.

În legătură cu masca lui Arlecchino, bazându-se pe primele documente iconografice și pe cele mai vechi exemplare păstrate la Muzeul Operei din Paris, care coboară până la ultimele decenii ale secolului al XVI-lea, Paolo Toschi deduce că aceasta „a fost întotdeauna neagră și cu expresie diabolică, cu fizionomie demonică și animalică în același timp. O astfel de mască trebuie să fi fost creată în secolele în care exista deplina convingere a caracterului demonic al lui Arlecchino: deci, a trecut de la *charivari* și de la sărbătorile de tipul *feuillée* la teatrul comedianților dell'arte, când aceștia au început să joace la Paris. Ea este atât de legată de tipul lui Arlecchino, încât a fost păstrată și atunci când nu se mai înțelegea rațiunea aspectului său: chipul unui simplu servitor prost, viclean și obraznic ar fi trebuit să aibă o fizionomie complet diferită. Totuși, nimeni nu poate pune la îndoială la modul serios că masca lui Arlecchino este neagră pentru că reprezenta fața unui diavol”⁵.

⁵ *Ibidem*, p. 201.

Să vedem acum care îi este comportamentul. Imaginea sa cea mai consacrată și dragă publicului era a unui servitor naiv, indolent și trântor, în permanență urmărit de spectrul foamei, întotdeauna gata să încaseze și să răspundă cu lovituri de baston agile.

În mod paradoxal, Arlecchino – simbolul tuturor tipurilor – este, de fapt, un anti-tip, un anti-caracter, care nu derivă din identificarea cu o precisă individualitate psihologică, ci cu un amalgam de trăsături psihologice și de comportament, care oglindesc, chiar dacă la nivelul cel mai de jos, toate celelalte tipuri ale Commediei dell'Arte: senzualitate, orgoliu, lene, viclenie etc.⁶

Era, desigur, un acrobat înnăscut. Paolo Toschi face referire și la câteva pasaje dintr-un studiu amplu, îngrijit și încă actual, al lui Giovanni Jaffei. Din analiza diverselor documente vechi rezultă că „în *Arlequin, comédien italien*, se păstrează numele, masca, vulgaritatea și lipsa de pudoare a vechiului duce Herlequin. Un vechi manuscris narează coborârea lui Harlequin în Infern pentru ca s-o scoată de acolo pe Carolina, patroana bordelurilor, un personaj hazliu, care se delectează cu glume obscene, care-și învârte ochii-n cap, surprinde oamenii cu îmbrățișări neașteptate, le sare în spate, trage părțuri, execută jocurile cele mai acrobatice, dansează și ține discursuri prostești. Figura comică cu masca neagră care-i întrece pe toți în ținută, tombe, escaladări ne duce cu gândul la *Croquesot* al lui Adam de la Hale și la diavolii agili din *charivaris*. Arlecchino și-a amintit întotdeauna de vechiul spațiu aerian unde locuia într-o vreme: corpul său era potrivit să se miște mai mult în aer decât pe pământ; iar pasul de dans îl însoțea în orice situație din viață”⁷. Nu întâmplător, Riccoboni, actor-actor din prima jumătate a secolului al XVIII-lea, în *Histoire du théâtre italien* afirma: „Primul lucru de care lumea întreba în general este dacă Arlecchino este agil, dacă face tombe, dacă dansează”⁸.

Arlecchino este personajul care stârnește atâta frenezie, provoacă atâtea hohote de râs pentru a lăsa în urma lui atâtea neliniște. Dansul său pare un fel de ritual de descântare practicat de un clown-șaman, un ritual de curățire și disimulare spațială a atrocităților, în care râsul devine o tentativă de exorcizare a spaimelor. Arlecchino e un fel de personaj chagallian, plutitor, aparent fără identitate și fără vârstă, eliberat de orice

⁶ Vezi, în acest sens, Ferdinando Taviani, Mirrela Schino, *Il Segretto della Commedia dell'Arte – La memoria delle compagnie italiana del XVI-XVII e XVIII secolo*, Firenze, Usher, 1982, pp. 222-223.

⁷ Paolo Toschi, *op. cit.*, p. 204.

⁸ *Ibidem*.

responsabilitate și de orice protecție. El, demonul din carnaval, se cristalizează teatral într-o imagine aparent abstractă, adânc purificatoare și posedând forțe de regenerare.

Trebuie să amintim de un detaliu important al costumului teatral al lui Arlecchino: bereta roșie. Acest detaliu face trimitere la personajele demonice din festivitățile de carnaval și atestă încă o dată proveniența diabolică a acestui remarcabil personaj. Referitor la acest amănunt vestimentar, istoricul literar italian precizează că regiunea în care s-a conservat cel mai bine ca element caracteristic al costumului de Carnaval este Piemonte, iar „într-o farsă care se desfășura în piața din Callianetto (Torino), farsă în care este încă ușor de recunoscut motivul luptei și al disputei pentru mâna fetei, găsim următoarele: în acele momente extreme, un tânăr temerar, cu capul acoperit cu o beretă roșie, o ia pe Giacometta pe șa și încearcă să o ducă cu el fugind”⁹.

Bereta roșie domina și impunea caracterul unei întregi sărbători, cum ar fi faimosul Carnaval de la Ivrea. Aici toți o poartă, fără excepție, „chiar și străinii care participă trebuie să și-o procure pentru a nu fi supuși glumelor carnavalesți. Ziariștii și cercetătorii locali explică folosirea acesteia dând mai multe variante: spun că aceasta a fost la modă în Ivrea pe timpul revoluției franceze; ori că bereta imita culoarea portocalelor care în acea zi folosesc drept proiectile pentru furioșii și tumultuoșii luptători. Dar aria amplă în care găsim măștile cu bereta roșie și mărturia din Lucca de la 1600 demonstrează inconsistența acestor explicații și trimit acest obiect vestimentar către personajul cărui tradiția populară i-l atribuie, adică *mazzamurello* sau *farfaricchio* sau *incubo* (coșmar)”¹⁰. Autorul ajunge la concluzia că bereta roșie, purtată în timpul Carnavalului, „este un atribut al măștilor care întruchipează *farfaricelli*, *monacelli* sau alte spirite demonice”, iar uneori, în Calabria, „pe cămila care precede giganții, ia loc un diavol de lemn cu bereta roșie”¹¹. De remarcat că în Puglia, în momentul trecerii fantezei prin sate, se lansează nu numai ironii și cuvinte amuzante, ci și injurii și grosolănii. Aceasta apare, în ochii asistenței, „drept un soi de țap ispășitor (în anumite locuri este reprezentat cu coarne), vinovat și instigator la orice fel de nesimțiri, deci nu un țap ispășitor nevinovat cum este cel din Levitico”¹². Deseori, în ritualul-spectacol care reprezintă Moartea, Carnavalul este înlocuit în întregime de Arlecchino, a cărui natură demonică face posibilă această substituție și a cărui imagine devine fascinantă și opresivă în același timp.

⁹ *Ibidem*, p. 207.

¹⁰ *Ibidem*, p. 194.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*, p. 196.

Proiecțiile marginalului

Măștile de demoni din carnaval s-au transformat în măștile comediantilor dell'Arte și apoi în personajele teatrale consacrate ca tipuri fixe. Astfel, servitorul viclean, intrigant, devenit în comedia italiană așa-numitul Brighella, se va separa de consăteanul său mai prostănat, Arlecchino, spunând că este tot din Bergamo, dar din Bergamo de Sus, unde aerul este mai fin. Arlecchino este din Bergamo de Jos și rolul său este de a aduce în viața orașului acel altceva, acea naturalețe și mister al provinciei rurale. Jucatores, mimus, histrio, servitor sub diferite forme al distracției trecătoare, disprețuit, urmărit, este, în fapt, depozitarul aceluia germen de viață artistică care așteaptă pentru a rodi pământuri mai fertile. A fost cântăreț, instrumentist, mim, a distrat marele public mergând pe sârmă și scuipând paie aprinse. A fost primit la curți când vreo sărbătoare deschidea porțile nebuniilor, recompensat cu mâncare, câțiva bănuți și o haină. Se stabilea într-o locuință fixă doar când oboseala își spunea cuvântul și atunci menestrelul vagabond se transforma în bufon. Era gata de orice, abil în toate, unul și mai mulți pentru oamenii timpului său obișnuiți dintotdeauna să nu vadă nimic schimbându-se, diabolic și versatil¹³.

Unul dintre ultimele studii dedicate Commediei dell'Arte pare să propună un răspuns mult mai valid întrebării legate de realismul acestui tip de teatru. Acesta sugerează că actorii, în loc să spună spectatorilor că „ceea ce suntem pe cale să vă arătăm este o țesătură de imposibilități”, declară că „acesta este orașul vostru; aici sunt oameni pe care i-ați putea întâlni pe stradă; aici, de fapt, este ceva asemănător cu actualitatea. Dar stați numai să vedeți cum acești oameni pot fi transformați și puși să trăiască într-o lume ciudată, lumea comediei”¹⁴. O astfel de interpretare se apropie de adevăr, dar poate și aici este ceva care lipsește. Atunci când spectatorii văd în fața lor pe Arlecchino atât de excentric înveșmântat, atunci când privesc masca lui și măștile celor care-l înconjoară, nu pot să se gândească că acestea sunt persoane pe care le-ar putea întâlni în viețile lor de zi cu zi; ori, tocmai prezența acestor măști îi conferă Commediei dell'Arte calitatea ei individuală¹⁵. Asta pentru că această formă de comedie numită Commedia dell'Arte este o „oglinză a publicului, așadar, fenomen social și politic, încă o dată, accesul comedianului la libertatea cuvântului

¹³ Mario Apollonio, *Storia della Commedia dell'Arte*, Firenze, Sansoni Editore, 1982, p.17.

¹⁴ *Ibidem*, p. 283.

¹⁵ Vezi Allardyce Nicoll, *The World of Harlequin*, London, Cambridge University Press, 1963, subcapitolul *Realism și anti-realism*, pp. 150-155.

revendicativ propagându-se apoi la spectator, prin forme de identificare clasică”. Iar evoluția acestui teatru al spontaneității pleacă de la simpla parodie pe drumul „deschis de simțul comicului către căutarea adevărului”¹⁶.

Punerea în lume a histrionului, pentru care existența este și joc al existenței, e punerea sa în joc, de aceea problematica existențială devine o problematică a teatralității. Există o forță a imaginației creatoare a marginalului care vrea să-și exprime curajul, teama și bucuria de a trăi, folosindu-se de instrumentarul teatral. E o nevoie care revine obsedant, ciclic, uneori mai plat, alteori mai inspirat exprimată spectacular.

Nici un alt caracter fix ca cel numit Arlecchino nu știe ca el să pună în valoare intriga prin jocul de artificii interminabile ale gagurilor sale și spațiul prin procedee de expresie corporală de tip acrobatic. Această tehnică bazată pe supremația vitalității ludice organizată în limbaj teatral detectabil scoate actorul de Commedia dell’Arte din zona unui comic aleatoriu și vulgar, făcându-l un profesionist al efectului comic specializat. Comicul elaborat de actor izvorăște din el ca un fel de exorcism, un antidot împotriva terorii existenței sale de marginal. Scena teatrului e spațiul paradoxal: pe de o parte, semn al proscrierii (locul în care se strâng actorii văzuți ca excluși ai societății), pe de altă parte, ea este semn al unei pozitivități benefice, ca loc consacrat unei întregi circulații de tabuuri. Spectacolul de Commedia dell’Arte e construit pe această contradicție dinamică. În acest moment, mișcarea acrobatică, pantomima dobândesc un soi de supremație spectaculară, spectacolul pare că se naște dintr-un imperativ fizic. Arlecchino e maestrul acestei tehnici profund novatoare. Prin jocul convenienței, al emulației și mai ales al simpatiei, teatrul comic triumfă prin acest limbaj simplu capabil să numească viața.

Câteva scenarii oferă indicații asupra acestor divertismente, dar indicația formală asupra lor nu era necesară în realitate. Printre nenumăratele însemnări asupra personajelor și scenelor comediei italiene, cele mai multe îi arată pe actori în poziții de dans și ne putem imagina cu ușurință cât de mult variau și intensificau actorii acțiunile și replicile lor obișnuite în această manieră. Nu trebuie să ne arătăm surprinși dacă găsim un „*chacoon*” pentru Arlecchino sau seriile de dansuri comice oferite de *Nuova e curiosa scuola de balli teatrali* a lui Lambranzi. Existau numeroase dansuri de curtare pentru îndrăgostiți, dar ceea ce atrăgea cel mai mult publicul erau sarabandele executate de Scaramuccia sau Arlecchino contorsionați și pășind strâmb.

¹⁶ Jean Fanchette, *Psychodrame et théâtre moderne*, Paris, Union Generale d’Editions, Buchet-Chastel, 1971, p. 104.

Tocmai un astfel de dans a adus moartea marelui Domenico Biancolelli: jucându-l pe Arlecchino a executat o parodie a mișcărilor dansurilor de curte și, văzând că regele este vizibil încântat, a continuat până la epuizare; părăsind scena, acoperit de transpirație, a răcit atât de grav, încât în câteva zile a murit.

Căderile lui Arlecchino

Limbajul psiho-fizic al căderilor lui Arlecchino e unul prolix, capricios-dinamic (când prea lent, când prea grăbit), excesiv (suma fotogramelor căderii e metodic „listată”, e un soi de parcurs cinematografic dilatat, în care se succed imagine de imagine detaliile descompuse ale mișcării). Arlecchino pare că evadează din teatru în cinematograf, iar această bizarerie are, la origine, o imensă frustrare, o sete de imagini compensatorii. E, în fapt, forma expresivă de a pătimi de pe urma spațiului scenic. Prin cădere, actorul care-l interpretează pe Arlecchino e obligat să-și inventeze un alt corp, într-o serie nesfârșită de imagini care duc la ființarea absenței și, uneori, prin asta, la nașterea dublului enigmatic. Suprapunerea dintre imaginea aeriană, fantomatică a lui Arlecchino și realitatea dură a scenei de lemn este singura modalitate de a nu degenera în imagini poetizante, de evitare a melancoliei pentru o sărbătorire plenară a vieții. El anticipează clovnul fellinian, cu fizionomia înghețată de mască, clovnul negru, sobru, care râde iradiind lumină.

De cele mai multe ori, viziunile onirice ale acestui personaj central sunt aeriene. Spre exemplu, tema zborului e, de fapt, tema desprinderii de suprafața fizică a scenei de teatru. John Rudlin susține că, „niciodată demn de milă, el *știe* întotdeauna; nu este niciodată cel care pierde. Niciodată nu face doar ceva. De exemplu, dacă, în febra unui eveniment, bățul său rămâne la podea, sare în așa fel încât să-l recupereze. Paradoxul său constă în a avea o minte lipsită de strălucire într-un trup agil. De vreme ce, totuși, corpul său nu pare să recunoască nepotrivirea cu mintea care-l conduce, nu rămâne niciodată fără vreo soluție: faptul că nu poate citi o scrisoare nu-l oprește să divulge conținutul ei”¹⁷.

Arlecchino, deși bufon, tâmpit, zdrențăros, grosolan, insolent, devine un erou cultural pentru publicul larg. Datorită puterii sale de a se multiplica, Arlecchino își fixează imaginea sub forma unui tablou general a tot ceea ce există și cuprinde lumea în suveranitatea unui discurs vizual, care are puterea de a reprezenta prin propria reprezentare. Figura cu

¹⁷ John Rudlin, *Commedia dell'Arte. An Actor's Handbook*, London & New York, Routledge, 1994, p.79.

aceeași imagine se fixează în memorie, iar trăsăturile identice devin mărci de identificare. Lanțul figurilor de Arlecchino devine discurs, stabilind, în felul acesta, legături cu natura umană și cu seria reprezentărilor ei. În imagistica multiplicărilor se pot vedea fragmente ale aceleiași figuri, repetate și disproporționate pe segmente, făcând astfel ca diferențele să devină perceptibile. În felul acesta, figurile identice pot să apară în chip misterios drept caractere distincte. Imaginea multiplicată a lui Arlecchino lasă să se înțeleagă că Arlecchinii sunt diferiți și fiecare dintre ei reprezintă în fond o figură unică.

Arlecchino reprezenta pentru proletariatul de la periferia orașelor (pentru acea țărănime dezrădăcinată venită la oraș pentru a înmulți numărul marginalilor, al șarlatanilor și al petrecăreților zdrențăroși) universul celor „fără legi”, iar, în acest sens, hoția își găsește legitimare culturală, ca și toate actele frauduloase ce devin justificabile. De aceea, hoțul hazliu de la înălțimea scenei devine un erou cultural și viceversa. Eroul se comportă ca un hoț, ca o persoană nu atât în afara legii, ci deasupra ei.

Furtul e acțiunea prin intermediul căreia se descoperă profilul creativ al bufonului Comediei dell'Arte, care posedă o imaginație ce se poate adapta la realitate pentru a o goli atât de obiecte, cât și de conținut. Furtul e marca unei experiențe de descifrare a lumii și de transformare a ei prin dislocarea lucrurilor de furat și înlocuirea lor cu lucrurile deja furate. E un joc ce se încheie cu triumful asupra unei ordini impuse și cu permisiunea de a exista după regulile unei lumi inventate. Furtul poartă marca unei acțiuni de intrare în posesie a lucrurilor indiferent de valoarea și proporția lor, iar foamea poartă marca unei acțiuni prin care toate lucrurile devin bune de mâncat, indiferent de natura lor comestibilă. Sunt, în fapt, niște acte de intrare în posesia acestora și de ștergere a distincțiilor care fac să fie altceva decât lucruri de mâncat sau de furat. Foamea este și un semn al confuziei alienante, totul e de furat și totul e de mâncat. Arlecchino fură pentru a mânca și dacă e descoperit el devine victima bătăii și a excluderii. Prin furt, el demască o lume în care nu se regăsește. El desenează negativul acestei lumi pe care o demască pentru a impune o mască cu funcție culturală. Foamea, furtul, mascarea pentru demascare, ascunderea pentru a se arăta devin acțiuni ale afirmării de sine a marginalului care se identifică cu figura teatrală a lui Arlecchino.

Pentru un observator din secolul al XIX-lea, Arlecchino întruchipează neîndemânarea și materialismul țării sale, iar pentru altul, el e proletarul zgârcit și dizgrațios (hidos). Pentru toți, însă, Arlecchino îi reprezintă pe cei

veniți din altă parte, „viitura”, mai mult, nu cei de „aici și acum”, ci cei de „altundeva” și de „altcândva”. El poate apărea ca purtător al unei diversități radicale ce poate ajunge până la încarnarea diabolică sinistră, dar și ironică. E asemeni bufonilor și nebunilor, figură a haosului și misterului ce promit o înțelepciune implicită dar mereu amânată, iar amprenta sa teatrală devine inconfundabilă.

Flexibilitatea sa neașteptată, puseurile dinamice ale trupului agil, versatilitatea excentrică a actorului de *Commedia dell'Arte* transformă, în cazul lui Arlecchino, disciplina dură de mim și acrobat circur într-o artă a lejerității.

Corpurile actorilor mascați se articulează în agitația festivă a figurilor ce umplu străzile în Carnaval. Din perspectiva înălțimii scenei, ființele umane se văd pierzându-se minuscule în imensele piețe publice, amestecându-se cu balerini agili ce se cațără pe sârme subțiri, cu prestigiatorii hipnotici, cu jucătorii gregari cu aer de clowni, cu aruncătorii de flăcări, cu fețe bătrâne, fără vârstă. Grupuri, pâlcuri umane de-a lungul străzilor, închipuind frize cu ornamente antropomorfe asemeni celor de pe frontispiciile catedralelor Evului Mediu. Configurația carnavalescă a spectacolului de *Commedia dell'Arte* vine din faptul că scena nu e altceva decât oglinda lumii. În imaginea celui de pe scenă mă văd pe mine ca într-o oglindă ce-mi înfățișează absența. A construi o imagine (sau „a trage un portret”, cum se spunea în secolul al XVII-lea, atât de sedus și de marcat de simbolul oglinzii) constituia esența comediei baroce, aparent atât de „mișcată”, de futilă, de grosolană. Actorul ia asupra lui cele mai dezgustătoare ipostaze ale corpului, îndură lovituri, ciomăgeli, blesteme pentru a le converti în adevăr. El își asumă până și nebunia pentru a produce o mutație finală a deriziunii în celest, în înălțare. Mimând brutalitatea, stângăcia, grosolană, animalitatea, el se situează deliberat sub condiția umană, înlesnind comunității o întreagă circulație a tabuurilor. Iese din sine, o face pe nebunul pentru a pătrunde în mulțime, în nedefinit, iar forța râsului său e dominatoare. De aceea, viziunea despre lume a lui Arlecchino este crudă, sarcastică și satirică. Arlecchino, fără să uite trecutul lui clownesc, se exhibă în căderi spectaculoase, aleargă peste cornișele teatrului, își dă palme cu piciorul și compune acrobații de la un capăt la celălalt al scenei. Arlecchino pare nesfârșit împins în afara locului în care se află, surprins de un alt loc care-l sprijină, împiedicându-i căderea. Prin mișcări abile, spațiul capătă forme imprevizibile, căderea se transformă în „călătoria” din dezechilibru în dezechilibru. „Naturală” rămâne doar mișcarea de cădere evitată în ultimul moment ca prin minune. E o modalitate expresivă de a pătimi de

pe urma spațiului: Arlecchino suferă, consumă dureri atroce, în contact cu scândura scenei. Suferințe emblematică pentru vocația de actor, suferințe care-l incită să-și inventeze un alt și alt corp. Forța râsului său e dominatoare. Comedia în sine era deseori întreruptă astfel cu scopul precis de a stârni ilaritatea publicului. În anumite cazuri, „*il lazzo*” servea ca legătură între scenele țesăturii intrigii, în alte cazuri, însă, era o acțiune eclatantă, un număr de abilitate elastică în sine însuși. În mărturiile spectacolelor timpului, nu rareori găsești descrieri entuziaste ale cutărui actor, în timp ce se exhibă în *lazzo* al plânsului și al râsului. Adică trece cu repeziciune de la un plâns distrugător la un râs clocotitor. În același mod ne putem imagina cum întreaga audiență rămânea cu sufletul la gură când un anume comic repeta *lazzi-ul* căderii, prăbușirii, adică mima o cădere distrugătoare de la o înălțime invizibilă.

Acum actorul comic apare ca actor dinamic cu însușiri evidente legate de aspectul fizic al corpului său. Această predominanță fizică e cerută de alcătuirile figurilor în mișcare și răspunde unui plan de organizare corporală. Acest plan asigură suveranitatea funcțiilor de locomoție ce se repartizează pe elemente anatomice și centre de energie motrică. Brațele, picioarele, coloana vertebrală și musculatura fac parte din schema vizuală alcătuită din sărituri, volute baletistice, elemente de acrobație în scenarii căderilor. Antrenamentul actorului de Commedia dell'Arte vizează câștigul în suplețe, în posibilități de variație infinită a mișcărilor. În această expunere vizibilă, imaginea teatrală, constituită din corpuri în mișcare, apare ca rezultatul unui montaj atent, în care detaliul se armonizează cu întregul, mergându-se de la cât mai simplu și inert la cât mai viu și dinamic. Spațiul teatral se deschide în profunzimea lui. Schemele de mișcare sunt o modalitate de aprofundare a tehnicilor descriptive ale corpului: elementele de acrobatică așază detalii anatomice în poziții inedite, articulațiile se descompun și se ordonează în funcție de o imagine nenaturală. Corpurile actorilor acrobați par a se fracționa în părți distincte, se îmbucătățesc în spațiu, subordonându-se unei dispersii la nivelul vizibilului. E o problemă de decupaj la nivel de limbaj corporal ce ține de un tip de articulare și dezarticulare anatomică și care permite crearea de monștri uimitor de transgresivi. Astfel, tehnicile vizibilului trimit spre forme tulburi ale interiorității misterioase. Bizarele anatomii trimit la o problemă de a ființei umane capabilă de transformări inedite. Viața se retrace în misterul unei forțe inaccesibile în esența ei, ce ține de energiile vocației ludice.

Instrumentarul teatral se ordonează în funcție de discursul corporal care vorbește de omul rupt de societate și a cărui recuperare îi este promisă de scenă. Ea conferă cunoașterii de sine un stil, o formă și o justificare.

Existența corporală a actorului produce spațiu, obiectele de care are nevoie, iar el apare ca fiind în chip nemijlocit implicat în tot ceea ce există. Actorul de Commedia dell'Arte posedă un limbaj cu ajutorul căruia își poate fabrica un întreg univers simbolic care îi dă acces la semenii lui. El dă naștere unor reprezentări grație cărora trăiește și în temeiul cărora deține acea misterioasă capacitate de a-și reprezenta tocmai viața. Actorul reprezintă societatea și felul în care se simte izolat, aservit sau liber în ea. Prin intermediul discursului de tip teatral, el compune discursuri efective, arată și ascunde ceea ce gândește cu o vivacitate reprezentativă ieșită din comun. Actorul tratează viața în acel strat al conduitelor, al comportamentelor, atitudinilor și imaginilor personajelor pe care le întruchipează, făcând din toate acestea un proiect de formalizare teatrală a realității surprinse în violența manifestărilor ei istorice.

Pe suprafața de proiecție a scenei, omul apare în chip de ființă care are corp, primește stimuli fiziologici, dar și sociali, culturali, cărora le răspunde, la care se adaptează și la a căror exigențe se supune pentru a putea să evolueze. Tot pe suprafața de proiecție a scenei, omul apare ca având dorințe, nevoi pe care caută să și le satisfacă intrând în situații de conflict pe care le evită sau, dimpotrivă, reușește să le domine instaurând reguli de limitare sau de relansare a conflictului. Tot aici acțiunile sale apar ca purtătoare de sens și cele mai mărunte gesturi, cele mai ingrate atitudini și comportamente privite în repetitivitatea lor, în restricționările și dezvoltările lor capătă sens. Întregul arsenal de urme pe care omul în acțiune le lasă constituie un ansamblu coerent de semne. Tehnicile actorului de Commedia dell'Arte dau seamă de un întreg sistem de semnificații. El își pune corpul în centrul acestui sistem și-l exprimă în toate formările și deformările pe care le suportă, cu toate ravagiile lăsate asupra-i de restricțiile conflictuale pe care le îndură în relație cu obiectele și spațiul de străbătut, cu ceilalți și cu sine. Omul, psihismul său, grupul său, societatea sa lasă urme fizice pe corpul actorului, iar modul lor de se exprima este unul organic. Ele sunt reduplicate prin reprezentare fizică în termenii contractului de convenție instalat de normele teatrale. Forțele ascunse se manifestă pornind de la nucleul primar de origine, de cauzalitate și de istorie. Figurile vizibile se oferă acum gata compuse, deja articulate de concretețea scenei și înconjurate de obscuritatea acestor „adâncuri”. Modelele de

MASCA TEATRALĂ A LUI ARLECCHINO

formalizare teatrală se impun acum și vor fi preluate de gândirea scenică a secolului XX, care aduce noi concepte și noi metode ce țin de viitorul genului comic.

Mona Chirilă is a lecturer at the Faculty of Theatre and Television of „Babeș-Bolyai” University Cluj. At present, she prepares a PhD on Commedia dell’Arte. Courses held: Stage Improvisation, Director-Actor Collaboration, The Art of the Theatre Director, Eclerage. She is director at the „Puck” Puppets Theatre Cluj. She directed several performances at the National Theatre Cluj, Romanian National Opera Cluj, Puppets Theatre Cluj, State Theatre Oradea, Hungarian State Theatre Cluj.

ESTETICA TEATRALĂ ȘI PIONIERATUL TEATRULUI PUR

PETRE BĂCIOIU

ABSTRACT. *The Aesthetics of Theatre and the Pioneering of Pure Theatre* aims to define the innovative ways taken by the language of modern theatre. Starting from Adolphe Appia's aesthetics, the author searches for the triumph of the corporeal forms over inanimate forms through which scenic life is created. By joining the art of sound and that of corporality, one can speak of the initiation of the *living work of art*. The recourse to the origins is seen, according to Artaud's conception, as a fundamental point of reference for the pure theatre and as a rejection of the psychological theatre. At the same time, there are several considerations concerning the role and the function of *physicality* in theatre, as a pure theatrical means, through which the preoccupation connected to the *corporeal interpretation* becomes dominant.

Primul înnoitor al limbajului teatral modern este, fără îndoială, Adolphe Appia¹. El caută un nou mijloc de exprimare scenică, opus naturalismului, pe care îl descoperă în expresia corporală².

„Corpul, viu și mobil, al actorului este reprezentantul mișcării în spațiu. [...] Corpul viu este, astfel, creatorul acestei arte, el deținând secretul relațiilor ordonatoare ale diferitelor elemente. El este coordonatorul. De la acest corp, plastic și viu, trebuie să plecăm pentru a reveni la fiecare dintre arte și a le determina locul în arta dramatică”³.

Adolphe Appia este, așadar, pionierul esteticii teatrale, promotorul unor idei⁴ ce au definit arta scenică din perspectiva unei lucide și pertinente analize. El definește teatrul ca o sinteză a elementelor (text, actor, decor, lumină, muzică), nicidecum o mixtură a artelor. Spectatorul devine o

¹ Adolphe Appia (1862-1928), scenograf, regizor, eseist elvețian.

² În acest sens, Appia colaborează cu Jacques Dalcroze, fondatorul școlilor de ritmică.

³ Adolphe Appia, *Opera de artă vie*, în românește de Elena Drăgușin Popescu, București, Editura Unitext, 2000, p. 16.

⁴ Vezi scrierile sale *La mise en scène du drame wagnérien* (1895), *La musique et la mise en scène* (1899) și *L'Oeuvre d'art vivant*, Genève, Édition Atar, 1921.

componentă implicată a spectacolului, nu rămâne în planul unei participări detașate. Fără a anula rostul textului dramatic, dar neexacerbându-i importanța, Appia consideră trinomul *spațiu – lumină – corpul actorului* drept elemente care vor influența înnoirea teatrului modern. Corpul uman exprimă, printr-un limbaj *pur* și viu, mult mai direct, *intenția și starea*: „Corpul nu este numai mobil, el este și plastic. Această plasticitate îl pune în relație directă cu arhitectura și îl apropie de forma sculpturală, fără să poată vreodată să se identifice cu ea, deși este mobil”⁵.

Se știe că una dintre componentele principale ale actului teatral este muzica. Prefigurând, în zorii modernității, un drum așternut al esteticii wagneriene, Appia dă soluții pentru o concretețe spectacologică, recunoscând rostul melosului, al armoniei și al ritmului în arta teatrală. Lucrările muzicale ale lui Wagner au o puternică structură dramatică, așa încât notele muzicale pot căpăta încarnare scenică: „*Muzica reprezintă timpul, fără nici un alt intermediar; în asta constă existența sa formală pentru arta dramatică, în mod special. Muzica este expresia imediată a sentimentelor noastre; aici e viața ei ascunsă*”⁶. Muzica are acțiune directă asupra noastră, pentru că undele sonore se transmit nemijlocit. Limbajul *pur* al muzicii are adresabilitate neintermediată de nici un alt factor perturbator, având caracter participativ și oferind consecințe benefice în planul psihoterapiei, al eficienței fizice și intelectuale. Alte arte *semnifică, sugerează*, în timp ce „muzica, doar ea, *există*, semnele de care se folosește se identifică cu acțiunea ei directă. Ea este chiar glasul sufletului nostru: idealitatea ei în timp este deci perfect construită și legitimă”⁷.

Corpul uman reacționează la muzică. Relația *corp – muzică* devine formă în spațiu. Este un binom al expresivității teatrale, care însuflețește, dă viață. Materia fără de suflet, adică pământul, pietrele, nu reacționează la melos și ritm, pentru că nu le aude. Corpul uman, însă, *simte, aude și răspunde* la stimulul muzical. Muzica are rol ordonator și mobilizator, fiind într-o relație simbiotică, de tip conlucrative cu corpul uman.

„Ca muzica să poată ordona mișcarea (mobilitatea) corpului, ea trebuie, mai întâi, să afle ce anume așteaptă corpul de la ea. [...] Muzica nu poate da nimic corpului dacă nu primește, mai întâi, viață. Asta este evident. Corpul, deci, îi lasă muzicii propria lui viață, pentru

⁵ Adolphe Appia, *Elementele*, în *Opera de artă vie*, ed. cit., p. 17.

⁶ *Ibidem*, p. 27.

⁷ *Ibidem*, p. 24.

a o primi iar de la aceasta, dar reordonată și transfigurată. [...] Sub imperiul necesităților materiale, corpul acționează. Dar emoțiile sufletului se repercutează, prin gest, și în spațiu. Totuși, gesturile nu exprimă direct viața sufletului nostru. Intensitatea lor variabilă și durata lor nu sunt decât în relații foarte indirecte cu fluctuațiile acestei vieți interioare și ascunse. Noi putem suferi timp de ore întregi și să indicăm, prin gest, doar o secundă din această suferință. Gestul, în viața noastră obișnuită (cotidiană), este un semn, un indiciu; nimic mai mult. Actorii știu asta și-și reglează jocul pe contradicția dintre două durate: aceea a vieții sufletești și aceea, total diferită, a revelațiilor pe care le trăiește corpul nostru”⁸.

Prin expresia corporală, sunetele muzicale capătă contur exterior, se vizualizează, devenind sunete spațiale. Prin durata variabilă a sunetelor și prin ritm, muzica atinge spațiul și capătă mișcare. Iar cel care dă formă, care conturează mișcarea, este corpul. Muzica devine o expresie a interiorului nostru.

„Corpul uman, dacă acceptă de bună voie modificările pe care i le impune muzica, capătă în artă rangul unui mijloc de expresie; își abandonează viața accidentală și facultativă pentru a exprima, la comenzi muzicii, ceva esențial, o idee importantă, mai clară și mai complexă decât s-ar face în viața normală. [...] *Durata vie* ar fi, deci, arta de a exprima, simultan în timp și în spațiu, o idee esențială. Ea ajunge aici redând succesiunea formelor vii ale corpului uman și succesiunea duratelor muzicale, *solidare* unele cu altele”⁹.

Prin triumful formelor corporale asupra formelor neanimate se creează viața scenică. Se conturează un *spațiu viu*, spațiu coroborat cu o *culoare vie*, născută din contestarea, până la negare, a decorului pictat. Însumând aceste repere și cumulându-le cu arta sunetelor și a corporalității, putem vorbi de incipiența *operei de artă vie*. Appia constată că „teatrul s-a intelectualizat; corpul nu mai e decât purtătorul și reprezentantul unui text literar, și nu se mai arată decât în această calitate; gesturile și evoluțiile sale nu sunt *ordonate* de text, ci pur și simplu *inspirate* de el”¹⁰.

⁸ Adolphe Appia, *Durata vie*, în *op. cit.*, pp. 30- 31.

⁹ *Ibidem*, p. 34.

¹⁰ Adolphe Appia, *Fuziunea*, în *op. cit.*, pp. 65- 66.

Recursul originii, reper esențial al teatrului pur

Mergând pe observarea traseului urmat de teoreticienii artei teatrale, în demersul lor privind înțelegerea și sensul dezvoltării *teatrului pur*, ajungem la momentul de referință: Antonin Artaud. Recurența ideilor artaudiene, relevanța și perenitatea lor au marcat dezvoltarea teatrului modern. Asupra esteticii acestuia se apleacă Monique Borie¹¹, pertinent și lămuritor, într-o analiză de tip antropologic, pentru regăsirea formelor originare ale limbajului teatral.

„Pentru Artaud, redescoperirea originilor se confundă cu căutarea unui punct de plecare, a unui principiu de orientare necesar actului de creație. Artaud a pus în modul cel mai radical în discuție o anumită estetică teatrală, în numele revenirii la un străvechi praxis, efectiv și eficient, al semnelor: de la această convingere pleacă abordarea propusă aici”¹².

Regenerarea unei societăți este imperios a se face prin reîntoarcerea la origini, la simplitatea începutului, la acel nostalgic *Paradis pierdut*. Obsesia spiritului paradisiac devine leitmotiv în gândirea renașcentistă și, apoi, în cea raționalistă a secolului al XVIII-lea. Ecoul și reverberația acestei idei se resimt în secolul al XIX-lea și în zorii secolului XX, când mulți esteticieni și teoreticieni ai artei teatrale propun, prin întoarcerea la origini, o cale a regăsirii *teatrului pur*, a teatrului primordial, creator și eficace. În acest demers regăsim ideea obsesivă a *Dublului* artaudian, a unui *Celălalt*.

„În gândirea politică a secolului al XVIII-lea, «Celălalt» e folosit ca instrument al criticii sociale, iar marile teme: libertate, egalitate, fraternitate vor apărea în cadrul reflecției asupra societăților exotice. Societatea «civilizată» se vede pusă în discuție printr-o confruntare cu societățile «naturale». De fapt, acest impuls de a privi spre *Celălalt* a apărut de fiecare dată când conștiința europeană a trecut printr-un moment de criză”¹³.

Societatea primitivă este idealizată. Exotismul acelei societăți este un însemn al frumuseții estetice. Există o adevărată voluptate festivă a societății primitive. Acolo este plasat acel *altundeva* al forței regeneratoare a

¹¹ Monique Borie, *Antonin Artaud. Teatrul și întoarcerea la origini. O abordare antropologică*, în românește de Ileana Littera, Iași, Editura Polirom, 2004.

¹² Idem, *Preliminarii*, în *op. cit.*, p. 5.

¹³ Idem, *Perspectivă de abordare: antropologie și teatru. Fascinația Celuilalt și categoria primitivului*, în *op. cit.*, p. 9.

trecutului; spre acel *altundeva* își îndreaptă pașii oamenii de teatru, care regăsesc virtuțile pierdute în Mexic (Artaud), în Africa neagră (Grotowski), în Asia (Brook). Calea redescoperirii trecutului este, în fapt, un demers antropologic.

„Iată de ce această antropologie, furnizoare de nostalgii, a putut fascina un teatru obsedat de categoria primitivului și de întoarcerea la origini, un teatru care își îndrepta privirile spre un *altundeva* și spre un *Celălalt*, încercând să găsească un remediu pentru criza formelor teatrale, percepută în același timp ca o criză a întregii culturi occidentale”¹⁴.

Dezvoltarea tehnologică și economică, confortul domestic sau social lenevesc ființa umană; se produce un câștig în planul tehnic, dar un deficit în domeniul artistic. Apar carențe în plan educațional sau moral. Omul de azi înmagazinează experiențe eșuate, grevându-le pe structura sa primară. Ce este *primordial* și ce este *fetiș* în structura omului de azi? Ce este *originar* și ce este *artificial* în ființa umană contemporană? Nu, cumva, teatrul trebuie să renunțe la *tradiție*, pentru a reveni la *origine*?

„Ceea ce teatrul visează să realizeze este *recucerirea limbajelor primitive*. Iar antropologia, care din analiza categoriilor *primitiv* sau *sălbatic* nu deduce doar un anumit mod de existență socială și de raporturi de comunicare, ci și o folosire a semnelor dominată de oralitate și de corp, contribuie din plin la alimentarea reflecției asupra unui posibil limbaj al originilor”¹⁵.

Societățile primitive, înainte de a se fi creat *scrisul*, foloseau comunicarea prin *semne*. S-a creat, și din nevoie, o tradiție a *oralității*, ca un însemn al verbalității, ca un glas al naturii. Societatea de tip tehnocratic a adoptat, însă, și a impus *scrisul*, ca o antinomie a exprimării orale.

Tocmai asupra *oralității* s-a aplecat teatrul propovăduit de Artaud, de predecesorii și de urmașii săi. Experiențele non-verbale ale secolului al XX-lea, mai ales cele ale anilor '60 (Living Theatre, Grotowski, Brook), se refereau la apropierea de modelele primitive, cele africane, de exemplu, pentru că „la africani, sensibili la dubla natură a realității, există o circulație liberă între concret și abstract, între vizibil și invizibil”¹⁶.

¹⁴ *Ibidem*, p. 11.

¹⁵ Monique Borie, *Perspectivă de abordare: antropologie și teatru. Reflecție asupra originilor și modelele acestora*, în *op. cit.*, p. 15.

¹⁶ Idem, *Perspectivă de abordare: antropologie și teatru. Unitatea: tradiție și primordial*, în *op. cit.*, p. 18.

Mircea Eliade era preocupat, la rândul său, de societățile care utilizau sau făceau referire la *mituri*¹⁷. Acest gen de societăți sunt mai aproape de *Ființă* decât de *Istorie*. Cultul pentru *Istorie* aparține societății tehnocratice occidentale, dominată de primordialitatea factorului *economic* și de cel *ideologic*. *Ființa* trebuie să ajungă la o nouă calitate prin sacralizarea teatrului. Sacralitatea creează cadrul unde *invizibilul* devine *vizibil*. Această zonă a fost explorată de Artaud, care vede în teatrul primitiv un teatru poetic. Aici descoperim poezia spațială și forța mitopoetică.

„Să vrei, ca Artaud, să arunci în aer sistemul de reprezentare occidental pentru a regăsi o lume încărcată de semne înseamnă nu atât să formulezi o revendicare semiologică, cât să fii conștient de necesitatea unei hermeneutici convinse că descifrarea semnelor deschide drumul spre cucerirea puterii”¹⁸.

Artaud remarcă *infirmitatea* culturii, incapacitatea acesteia de a atinge viața. Teatrul occidental, opus teatrului oriental, nu are suportul și argumentația *mitică* și *metafizică*. Cuvintele închid viața între ziduri semantice; viața există doar dincolo de limitele cuvântului și ale psihologiei. Cultura își exprimă neputința de a înțelege *omul* și *viața*.

Teatrul abordează *omul* ca pion într-o lume socio-economică. Antropologia secolului XX remarcă un pesimism vizavi de marea iluzie a lumii industriale. Lumea modernă este în criză; în consecință, teatrul este în criză. Evoluția istorică a societății îndepărtează omul de origini.

Analiza de tip psihologic s-a dovedit, în concepția artaudiană, un eșec, o mare eroare. Psihologia rupe omul din dimensiunea universului și a invizibilului; se neagă misterul vieții, privirea metafizică asupra existenței. Fiind antimitică și antimetafizică, psihologia devine o pseudoștiință. Cunoașterea rațională apare ca o piedică în calea adevăratei cunoașteri. În consecință, trebuie refuzat și respins teatrul psihologic.

„Respingerea teatrului psihologic este refuzul unei false științe despre om; aceasta i-a răpit culturii noastre dimensiunea a tot ceea ce depășește omul și de care omul se simțea legat. De când cu psihologia, omul nu mai este înconjurat de forțe cosmice și nu mai are un cer deasupra capului”¹⁹.

¹⁷ Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, în românește de Paul Dinopol, București, Editura Univers, 1978.

¹⁸ Monique Borie, *Perspectivă de abordare: antropologie și teatru. Cunoaștere și putere: pentru o practică magică a semnelor*, în *op. cit.*, p. 29.

¹⁹ Monique Borie, *Un traseu al întoarcerii la origini. Gândire occidentală și cultură a separării. Psihologia și erorile analizei*, în *op. cit.*, p. 56.

Trupul, mesager al ideilor teatrale

Trupul a fost privit, în societățile conservatoare, cu reținerea impusă de norme morale înguste. Bigotismul religios, coroborat cu principiile existențiale canonice, au marginalizat trupul, legându-l doar de sexualitate și, în general, de fiziologie. În tradiția medicală și religioasă, trupul este considerat și ca o metaforă a relațiilor sociale. În societatea modernă, unde spiritul liberal și morala mai flexibilă revizuiesc atitudinea preconcepută, apar idei privind armonia și expresivitatea trupului: „Trupul formează un set ambiguu de metafore cu privire la problemele și conflictele sociale, dar în același timp furnizează și o expunere în ceea ce privește desfătarea și entuziasmul.”²⁰

Pornind de la ideea că trupul oferă resurse de expresivitate, cu accente ludic-hedoniste, că în jurul lui s-a creat o adevărată istorie a culturii, prin lucrările nepieritoare ale lui Fidias, Lisip, Praxitele, Da Vinci, Michelangelo, să aruncăm o discretă privire asupra unei lucrări²¹ de Dominique Barrucand, un adevărat manual de analiză a fenomenului cathartic, privit din perspectivă psihanalitică. Autorul, servind demersului căutării *teatrului pur*, se apleacă asupra unor momente punctuale din istoria teatrului, cu referiri asupra operei artaudiene.

„Ainsi, sur une scène libre, Artaud préconise, autour de thèmes ou d’oeuvres connus, des mises en scène directes, avec improvisation, et participation des spectateurs. C’est là du psychodrame, sinon du happening. Si nous avons insisté ainsi sur Artaud et son théâtre de la cruauté, c’est parce que nous avons vu là un exemple démonstratif de recherches cathartiques dionysiaques. Artaud reste pourtant, en France, un exemple assez isolé [...]; mais il ne faut pas oublier que celle-ci, ce que nous rappelle Artaud, jette un pont vers le dionysisme par le passage, sur lequel ont insisté Freud et Artaud, du Ça ou Moi”²².

²⁰ Sarah Coakley (editor), *Raționalizarea și laicizarea trupului*, în *Religia și trupul*, traducere de Dan Șerban Sava, București, Editura Meridiane, 2003, p. 48.

²¹ Dominique Barrucand, *La Catharsis dans le théâtre, la psychanalyse et la psychothérapie de groupe*, Paris, Épi, 1970.

²² Idem, *Catharsis et théâtre; Théâtre français; Mouvement dionysiaque (Artaud)*, în *op. cit.*, pp. 126- 127.

„Astfel, pe o scenă liberă, Artaud preconizează, în jurul unor teme sau opere cunoscute, mizanscena directă, cu improvizație și cu participarea spectatorilor. Acea a psihodramei, dacă nu, a happening-ului. Dacă noi am insistat astfel asupra lui Artaud și asupra teatrului cruzimii, asta s-a datorat faptului că am văzut în aceasta un exemplu demonstrativ de căutări teatrale dionisiace. Artaud rămâne totuși în Franța un exemplu destul de izolat [...]; dar nu

Făcându-se referire la forme ulterioare de explorare a *teatrului pur*, autoarea studiului caută să esențializeze fenomenul teatral, remarcând o perioadă prolifică a artei scenice, anii '60-'80. Teatrul își proclamă sacralitatea și se redescoperă prin experiențe exemplare, prin autoînnoire. Ca moment referențial, lucrarea se apleacă asupra *Întâmplărilor artistice* de la Living Theatre.

„L'activité théâtrale est alors surtout un moyen privilégié de changer le monde, en changeant tout d'abord la relation acteur-spectateur; pour cela, l'acteur doit être lui-même transformé et engagé, ce qui doit permettre au théâtre de devenir un lieu nu, un lieu de recueillement, où ne subsiste, comme le voulait Artaud, que l'acteur, à la fois victime et prêtre sacrificant”²³.

Rolul cathartic al teatrului trebuie să fie benefic pentru inițiatorii actului creației, *autor – regizor – actor*, cu răsfrângere asupra *spectatorului*, participant implicat. Efectul benefic al artei scenice este relevant în teatrul care se bazează pe actor, acel *teatru sărac* propovăduit de Grotowski²⁴. „Ce but est plus net encore chez Grotowski (ou chez disciples, ainsi Eugenio Barba). Le théâtre, pour lui, se veut avant tout catharsis, de l'auteur, de l'acteur et du spectateur”²⁵.

Într-o lucrare de referință²⁶ publicată în perioada interbelică, apărută sub direcția lui Gaston Baty, se fac considerații pertinente cu privire la rolul și rostul *fizicului* în teatru, ca mijloc teatral *pur*. Preocuparea legată de *interpretarea corporală* devine exclusivă, prin degrevarea de *jocul*

trebuie să uităm că ceea ce ne amintește Artaud aruncă un pod către dionisism, prin pasajul asupra căruia au insistat Freud și Artaud, *Acesta sau Eu*”.

²³ Dominique Barrucand, *Catharsis et théâtre; Autres exemples et mouvement contemporain* (Living Theatre et Grotowski), în *op. cit.*, p. 130. „Activitatea teatrală este, în cazul acesta, un mijloc privilegiat de a schimba lumea, schimbând totul, începând cu relația actor-spectator; pentru aceasta, actorul trebuie să fie el însuși transformat și angajat, ceea ce trebuie să permită teatrului să devină un loc gol, un loc de reculegere, unde nu subzistă, cum vroia Artaud, decât actorul, victimă și preot sacrificator, în același timp”.

²⁴ Jerzy Grotowski, *Spre un teatru sărac*. Traducere de George Banu și Mirella Nedelcu-Patureau. Prefață de Peter Brook. Postfață de George Banu, București, Editura Unitext, 1998.

²⁵ Dominique Barrucand, *op. cit.*, p. 131.

„Acest scop este mai distinct la Grotowski (sau la discipolii săi, precum Eugenio Barba). Teatrul, pentru el, se vrea înainte de toate catharsis, de la autor, la actor, la spectator”.

²⁶ Pierre Abraham, *Le physique au théâtre. Masques, cahiers d'art dramatique* (publiés sous la direction de Gaston Baty). Text et mise en images par Pierre Abraham, Paris, Coutan-Lambert, 1933.

textual: „L'absence de parol libérait une moitié de notre attention et lui permettait d'épier les formes, les gestes, les rythmes adoptés par le comédien pour exprimer son angoisse”²⁷.

Apropiere prin înnoire spațială și condiționări psiho-somatice

Noi opinii despre căile *teatrului pur* se vehiculează într-o analiză²⁸ apărută la Bruxelles, în 1987. Primele idei se referă la neconvenționalitatea spațiilor teatrale, renunțându-se atât la tradiția scenei italiene, cât și la menținerea distanței dintre actor și spectator.

„Les expériences du XX-e siècle, relatives aux formes théâtrales, furent très largement dirigée contre cet espace théâtral totalement divisé. Elle comprenaient le retour conscient à des dispositifs spatieux plus anciens, la créations consciente de nouveaux dispositifs, à la fois fixes et temporaires, le développement d'espaces non théâtral qui peut suggérer des relations acteur/public non encore explorées ou confrérer à l'événement théâtral des connotations sociales et culturelles venues de l'extérieur”²⁹.

Se decelează o legătură dialectică între *faptul cotidian și acțiunea scenică*, între *comportamentul civil* al actorului și *atitudinea lui artistică*. Decizarea de haina diurnă îl plasează pe actor în lumea *creației*. Raportul între *stradal și scenic*, între *banal și transfigurare* ține de analiza *cotidianului și a extracotidianului*.

„De même que dans la sphère du quotidien l'action jaillit de la dialectique entre les actes et le caractère personnel, de même dans la sphère de l'extraquotidien l'action scénique (c'est-à-dire le jeu) jaillit de la dialectique entre l'expression et la présence”³⁰.

²⁷ *Ibidem*, p. 1. „Absența cuvântului elibera o jumătate din atenția noastră și lui îi permitea să supravegheze formele, gesturile, ritmurile adoptate de comediant pentru a-și exprima angoasa”.

²⁸ *Théâtre modes d'approche*, sous la direction de André Helbo, J. Dines Johansen, Patrice Pavis, Anne Ubersfeld. Archives du Futur, Bruxelles, Édition Labour, Meridiens Klinckieck, 1987.

²⁹ *Quatre approches. Histoire des codes*, în *op. cit.*, p. 73.

„Experiențele celui de-al XX-lea secol, relativ la formele teatrale, au fost considerabil dirijate împotriva spațiului teatral total divizat. Ele presupuneau întoarcerea conștientă la dispozitivele spațiale mai vechi, crearea conștientă de noi dispozitive, în același timp fixe și temporare, dezvoltarea spațiilor variabile și utilizarea lăcașurilor non teatrale care pot sugera relații actor/public încă neexplorate sau care să confere evenimentului teatral conotații sociale și culturale venite din exterior”.

³⁰ *Quatre approches. Anthropologie. Seconde nature et training*, în *op. cit.*, p. 106.

Căutând argumente pentru susținerea ideii de *teatru pur*, acea relație sinergică între *elementul fizic* și *elementul mental* naște întrebări. Este *fizicul* total degrevat de *rațiune*? Acționează, oare, *corpul uman* doar după principiile liberale ale *instinctului* sau se subordonează cenzurii *rațiunii*? Studiul amintit găsește elemente de legătură între polii analizei și etalează concluzii.

„C'est sur ce versant où se situe l'actuelle frontière de l'anthropologie théâtrale. Il s'agit de comprendre que le physique et le mental sont les deux rives opposées d'un même pont, et de comprendre comment les deux rives sont reliées, quels sont la structure et le fonctionnement du pont”³¹.

Dar relația dintre *corp* și *spirit*? Există o normă a comensurabilității, un sistem metrologic, o cale riguroasă sau o *rebeliune a corpului*, dincolo de limite? *Limitele libertății* sunt judecate prin regula cotidianului. Fiind construită pe principii matematice, pe legități ale științei fizicii, analiza respectivă afișează măsuri, precum greutatea corporală, și apreciază *efortul spiritului* prin prisma *efortului fizic*.

„Le corps et l'esprit peuvent être soumis, c'est la donnée pertinente du moindre effort: la norme du quotidien. Mais le moindre effort du corps se réalise par la *soumission aux limites* (la pesanteur et l'inertie ne sont que les plus élémentaires de ces limites); le moindre effort de l'esprit se réalise dans la *soumission à la liberté totale*. Si l'opposition au moindre effort du corps s'obtient en se *libérant des limites*, on peut penser que l'opposition au moindre effort de l'esprit s'obtient en *limitant la liberté*”³².

„După cum în sfera cotidianului *acțiunea* izbucnește din dialectica între *actele* și *caracterul personal*, tot așa în sfera extracotidianului *acțiunea scenică* (adică jocul) izbucnește din dialectica între *expresie* și *prezență*”.

³¹ *Quatre approches. Anthropologie. Physique et non physique*, în *op. cit.*, p. 109.

„Este sigură limita unde se situează actuala frontieră a antropologiei teatrale. Este vorba de a înțelege că fizicul și mentalul sunt cele două *țărături opuse* ale *aceluiași pod*, și a realiza cum sunt legate cele două maluri, și care sunt structura și funcționarea punții”.

³² *Ibidem*, p. 110.

„Corpul și spiritul pot fi supuse, este datul pertinent al unui efort mai mic: norma cotidianului. Dar cel mai mic efort al corpului se realizează prin *supunerea la limite* (greutatea și inerția nu sunt decât cele mai elementare repere ale acestor limite); cel mai mic efort al spiritului se realizează prin *supunerea la libertatea totală*. Dacă opoziția la cel mai mic efort al corpului se obține *eliberându-se limitele*, ne putem gândi că opoziția la un efort mai mic al spiritului se obține *limitând libertatea*”.

De regulă, demersul căutării *teatrului pur* ne-a împins în zona actorului *supermarionetă* (Craig) sau în cea a *teatrului sărac* (Grotowski), unde minimalul se reduce la o simplă și directă relație actor – spectator. Exegeza *Théâtre, modes d'approches* redeschide problema raporturilor regizor – actor – spectator, dar analizează această conexiune prin prisma argumentărilor mentale și, respectiv, a proiecțiilor psihice. Fără a se stabili ierarhii, se condiționează, totuși, performanța fizică a actorului de fecunditatea mentală a regizorului. *Căile de apropiere* prin teatru motivează actul artistic și măresc gradul de *comunicare*.

„La détermination d'un corrélat mental du versant physique projetée enfin une lumière complètement nouvelle sur le rapport acteur – metteur en scène et acteur – spectateur. Les rives du physique et du mental ne se rejoignent plus ici sur le pont qu'est la personne de l'acteur, mais sur un pont qui relie la performance physique de l'acteur avec l'activité mentale du metteur en scène et avec celle de spectateur”³³.

Teatrul creează o lume, un univers ficțional conturat prin mijloace *pure*. În lumea *imaginativ-teatrală*, *semnele* poartă încărcătură de *sens*. Limpezimea *sensului*, propovăduită cu ardoare de estetica artaudiană, își găsește antinomii în exprimări ezoterice. Elementul criptic impune chei euristice, dar, oare, taina ființei, a existenței se vrea cu adevărat descifrată?

Produire une représentation théâtrale, c'est produire un univers fictif. [...] Là, dans la réalisation imaginaire, se produit une connexion entre les signes non symboliques [...] et les signes symboliques. [...] De cette façon, l'espace de la scène, ses personnages et ses objets sont considérés comme dessinés car le sens ne naît que lorsque l'objet devient signe, c'est-à-dire renvoie à quelque chose d'autre”³⁴.

³³ *Quatre approches. Antropologie. Acteur et metteur en scène, acteur et spectateur*, în *op. cit.*, p. 111.

„Determinarea unei corelări mentale a versantului fizic proiectează în final o lumină complet nouă asupra raportului actor – regizor și actor – spectator. Țărmurile fizicului și ale mentalului nu se reunesc mai mult asupra legăturii pe care o reprezintă persoana actorului, ci asupra unui pod care leagă performanța fizică a actorului de activitatea mentală a regizorului și de cea a spectatorului”.

³⁴ *Quatre approches. Sémiotique. La signe et l'objet dans l'espace scénique*, în *op. cit.*, pp. 151- 152.

„Producându-se o reprezentare teatrală, se creează un univers fictiv. [...] Acolo, în realizarea imaginărilor, se produce o conexiune între semnele non-simbolice [...] și semnele simbolice. [...] În acest caz, spațiul scenic, personajul și obiectele sale sunt considerate drept semne, căci sensul rezultă atunci când obiectul devine semn, adică retrimite la altceva” .

Coordonatele ontice ale lumii teatrale, lume redată prin *imagini*, dau posibilitatea spectatorului să se regăsească. El se identifică sau se compară cu *tipurile* teatrale întâlnite în lumea ficțională a scenei: „Pendant le spectacle, le spectateur est sans cesse bombardé par des images qui lui offrent la possibilité d’une identification positive ou négative, consciente ou inconsciente”³⁵.

Relația *actor – spectator* este suportul minimal pe care se construiește lumea teatrală. De la *teatrul sărac*, la *teatrul opulent*, arta teatrală oferă numeroase alternative. E mai importantă o lume de oameni avizați, decât o mulțime neavizată? Acceptă publicul *ficțiunea*, ca sugestie a lumii reale?

„La coprésence dans un même espace physique d’un comédien et d’un spectateur est une condition indispensable, pour pouvoir parler du théâtre – mais non pas la seule. [...] C’est précisément la conscience du spectateur d’*assister à une fiction* – une tranche de la vie, frelatée-qui, associée à la présence réelle du comédien, constitue le trait distinctif de la réception théâtrale. [...] Le spectateur sait bien que ce qui se passe sur la scène est une fiction, mais il sait aussi que *cette fiction fait partie de la vie réelle* – car il y voit se mouvoir un corps réel comme le sien – et que la libération de son potentiel d’identification est déclenchée par un *joueur*”³⁶.

Sintetizând căile de *apropiere* și de *comunicare* prin teatru, cercul observațiilor se încheie prin revenirea la formele *pure* ale *teatrului gestual*. Așa precum Artaud, în acreditarea *teatrului oriental*, încerca o paralelă argumentativă cu *teatrul occidental*, se face referire și aici la *mudra*, la acel gest ancestral din teatrul tradițional indian.

³⁵ *Quatre approches. Sémiotique. Le spectateur et le personnage*, în *op. cit.*, p. 157.

„În timpul spectacolului, spectatorul este fără încetare bombardat de imagini care îi oferă posibilitatea unei identificări pozitive sau negative, conștiente sau inconștiente”.

³⁶ *Quatre approches. Sémiotique. Le spectateur et le comédien*, în *op. cit.*, pp. 161- 162.

„Coprezența într-un același spațiu fizic a unui comediant și a unui spectator este o condiție indispensabilă, pentru a putea vorbi de teatru – dar nu singura. [...] Este în mod precis conștiința spectatorului de a *asista la o ficțiune*- o tranșă a vieții amestecate – care, asociate prezenței reale a comediantului, constituie trăsătura distinctă a receptării teatrale. Spectatorul știe desigur că ceea ce se petrece pe scenă este o ficțiune, dar știe de asemenea că *această ficțiune face parte din viața reală* – căci vede mișcându-se un corp real, ca al său – și că libertatea potențialului său de identificare este declanșată de un *jucător*”.

„[...] dans certaines formes de théâtre extrême-oriental (le théâtre indien ou l’Opera de Pékin), le caractère codé du geste est parfaitement sensible au spectateur qui interprète les *mudras* (gestes des mains du théâtre indien) comme des énoncés. Même dans le théâtre occidental le geste est codé quelque part, et il faut prendre en compte le code gestuel qui intervient”³⁷.

Teatrul și universul vizual propriu

Până la cumpăna secolelor al XIX-lea și al XX-lea, arta teatrală a fost asimilată ideii de *dramaturgie*. Din acel moment, va mai exista și o altă cale a acestei evoluții, calea *teatrului pur*: „Cealaltă cale ce se afirmă e aceea a autorului de spectacol, creator integral, autonom”³⁸. Se propune un nou univers teatral, o altă construcție spectacologică, bazată pe plastica imaginii, pe expresivitatea corporală, prin invocarea unui „vizionar” precum Gordon Craig, care „avusese intuiția acestei posibilități: *regizorul ca autor*. El a fundamentat acest discurs pe autoritatea absolută a regiei exercitată asupra celorlalți termeni, inclusiv textul”³⁹.

Am revenit asupra acestui moment din istoria teatrului, care va marca decisiv evoluția artei spectacolului. Pe lângă teatrul exprimat prin *limbaj verbal*, se va dezvolta și un altul unde cuvântul devine minimal. Se va crea un *teatru fără narațiune*, un teatru seducător dar, totodată, inconfortabil prin noutatea limbajului. Imaginile scenice, altădată construite pe eșafodajul textual, vor germina cu ajutorul corpurilor, al luminilor, al sunetelor.

„Teatrul imaginii nu cultivă gustul pentru continuitate. El invită spectatorul la libertatea discontinuității, la privirea globală și înțelegerea episodică. Imaginea nu se citește în totalitate, ci în mod fragmentar, pe baza unui dialog personal hrănit cu fantasmă, proiecții, pulsuni. Marele teatru de imagine e un teatru ce activează subconștientul”⁴⁰.

³⁷ *Pédagogie du fait théâtral. Analyse de la représentation. Gestuelle*, în *op. cit.*, p. 196.

„[...] în numeroase forme de teatru extrem oriental (teatrul indian și Opera din Pekin), caracterul codat al gestului este perfect sensibil la spectatorul care traduce *mudra*-urile (gesturi de mâini ale teatrului indian) ca *enunțuri*. Chiar și în teatrul occidental, gestul este codat în parte și trebuie luat în calcul codul care intervine”.

³⁸ George Banu, *Regizorul ca autor*, în *Ultimul sfert de secol teatral. O panoramă subiectivă*, traducere de Delia Voicu, Pitești, Editura Paralela 45, 2003, p. 14.

³⁹ *Ibidem*, p. 15.

⁴⁰ George Banu, *Prioritatea imaginii*, în *op. cit.*, p. 16.

Secolul al XX-lea a fost un timp al îndrăznelii și al înnoirii. Cântecul, dansul, mișcarea ritmată, vocea albă au înlocuit teatrul psihologic, au anulat rutina și stereotipia, au eliminat suita logică a întâmplărilor scenice.

Reformele, înnoirile, transformările petrecute în teatrul contemporan în ultimul timp au tins către afirmarea ideii de autonomie a artei spectacolului și eliberarea scenei de sub dominația cuvântului și a reacțiilor psihologice, către încărcarea cu semnificații a gesturilor, lucrurilor, liniilor, volumelor existente alături de actor. Lărgirea sensurilor, adâncirea și multiplicarea lor, îmbogățirea cu noi posibilități de asociații a tot ceea ce aduce teatrul au însemnat implicit și transformarea fiecărui element scenic într-un semn care să mărească distanța între semnificant și semnificat, tot ceea ce poate vedea spectatorul, static sau în mișcare, decor, costume, lumină, recuzită, inclusiv actorul cu gesturile, tonurile, mimica, starea lui sufletească depășind astfel cu mult simpla lor denotație⁴¹.

Ofensiva *teatrului pur* e condusă de regizori și scenografi, decorul și costumele renunțând la istoricism și la adevăr psihologic, dar și de unii dramaturgi care au declarat un veto construcției introspective. În concluzie, *noul teatru* încearcă schimbarea radicală a tradiției, propunând renunțarea la separarea convențională între genuri. Anulându-se intriga încheată (introducere – punct culminant – deznodământ), se face apel la metaforă, la simbol, la parabolă.

Paralel cu această luptă a teoreticienilor, practicienii *teatrului pur* încearcă impunerea unor argumente și crearea unei reale autonomii a artei spectacolului, luptă ce se va fi confirmat pregnant în anii '60-'80. Reținem activitatea de la Living Theatre⁴², a lui Grotowski⁴³, a Teatrului „La Mama”⁴⁴, a nevoii de reîntoarcere la improvizație, nevoie exprimată prin experiențele de la Open Theatre⁴⁵, întoarcerea la teatrul de păpuși⁴⁶ și la cel

⁴¹ Ileana Berlogea, *Dominante vizuale și auditive în piesele contemporane: Boris Vian, Samuel Beckett, Eugen Ionescu*, în *Teatrul și societatea contemporană. Experiențe dramatice și scenice ale anilor '60-'80*, București, Editura Meridiane, 1985, p. 11.

⁴² Julian Beck și Judith Malina.

⁴³ În special în „Laboratorul” de la Wrocław.

⁴⁴ Ellen Stewart.

⁴⁵ Joseph Chaikin.

⁴⁶ Peter Shumann și „Bread and Puppet”.

ambiental⁴⁷, la Odin Teatret⁴⁸, la Performance Group⁴⁹, la Théâtre du Soleil⁵⁰ și, nu în ultimul rând, la Peter Brook.

Petre Băcioiu is an actor at the National Theatre of Cluj, assistant professor at the Faculty of Theatre and Television of „Babeș-Bolyai” University Cluj and PhD candidate.

⁴⁷ Luca Ronconi.

⁴⁸ Eugenio Barba.

⁴⁹ Richard Schechner.

⁵⁰ Ariane Mnouchkine.

WOMANIST SCHOLARSHIP AND PERFORMANCE: AN OPERATIONAL CONNECTION

MIHAI LUCACIU

ABSTRACT. This article is analyzing the emergence of performance as a research method scholarship in the specific conditions of black feminist scholarship from United States in the last twenty years, and reflects upon the possibilities of using performance in the academic environment as a tool of study. Concrete strategies for change and action beyond the coming out of performance itself in the academic world are to be investigated in order to explore the availability of such an innovative research method in conditions of our own local.

Black feminist performance within American academic environment is a particular method of historical resistance towards an academic order in which white males predominate in positions of power and authority. Performance supports black feminist scholarship that lets the door open for this type of representation that directly attacks gender, race and class inequalities. Through this opening, black feminist scholarship is reinforcing its position in the academic world. My interest in this paper is to identify a working connection between performance and academic scholarship in specific conditions of black feminist movement in United States universities. One of my main concerns in this limited research is how performance is incorporated in multiplying feminist theories within communities of people of color or academic settings. This case can offer an operational type of symbiosis between feminist academic world and the practice of performance that can reinforce and support each other in a materialist common purpose of fighting oppression and a joint effort toward social change.

In order to locate performance, first we have to place black feminism within American academia. The terms womanist and womanism are used as synonyms for black feminist and black feminism. They were coined in 1984 by Alice Walker in her collection of essays, *In Search of Our Mothers' Gardens: Womanist Prose*. Womanism brings a racialized and often class-located experience to the gendered experience already suggested by feminism. It also reflects a link with history that includes African cultural

heritage, enslavement, women's culture, and a kinship with other women, especially women of color.

Womanist performance as a form of theatre of resistance critiques mainstream discourses on matters such as gender, race, ethnicity, class, sexual orientation, and religion that define what is acceptable and unacceptable in a given culture. Critique disrupts these deeply embedded notions, and brings the foundations and construction of norms and power into question (Foucault, 1984; Boal, 1985; Kristeva, 1986: 89-136; Taylor, 2003). Womanist performance is also a type of theatrical project that reconfigures mainstream notions of the speaking subject and gives voices to silenced stories (Kristeva, 1986). As forms of theatre of resistance, womanist performances are rooted in specific social circumstances, serve to both construct and question issues of identity through various narratives (Geer, 1998; Taylor, 2003) and physically reenact lived experiences within the context of the performers' voices and bodies. These experiences can generate concrete strategies for change and action beyond the performance itself.

As Hobson (2003: 102) notes, „[...] in African-American womanist performance each performer defines herself through dialogue and dance that reclaims the power of communal affirmation of the body beautiful”. This communal affirmation now includes women of color from various mixed ancestry as performers and mixed audiences of men and women from a wide range of backgrounds.

Black feminist movement within academia

Bell hooks (in hooks and McKinnon 1996: 814-829), one of the key black feminist thinkers, supports the idea that building a mass-based black feminist movement has to be connected to the preoccupation to create a body of feminist theory that can be a design for organizing such a movement. Practice and theory are supposed to merge for a common purpose. For last decades, black feminist theory, in particular circumstances of Afro-American women history, could be considered practice in itself. When feminist thinking and theory were institutionalized within academia, a change of approach came into play.

Black feminist theory was primarily created outside academia by writers and activists that were not connected to any academic institution. Movement-base activism was a source of feminist theory production. Within the black feminist movement there was no need for degrees in order to achieve intellectual legitimacy. First of all, the role of black feminist theory

is to educate collectively masses of men and women, in order to recognize better the mechanisms of sexual oppression and to create tactics of resistance to it, by using their critical consciousness. Exploring the American model, bell hooks (1989: 35-41) identifies the corporate academia as the major source of theory. University is recognized as a major site for radical political effort against oppression, but it shouldn't remain the only site. Producers of theories in academic settings have the responsibility to disseminate their work, to transcend the academic environment and even „the printed pages“, and to support theorists that do not have an academic background.

Small groups, like a crowd of spectators for a one-woman-show, are key sites for feminist consciousness-rising. We can recognize undersized classes for Gender Studies programs or conferences that focus on feminist issues as nuclei for feminist education. bell hooks (1989: 19-27) strongly supports small groups as educational arenas for feminist thinking, and as encouraging settings for communicating feminist theories in an easily understanding approach. The direct reaction to new knowledge has an important role in this type of situations and it has the power to subvert the exclusivity of feminist thinking that was captured by a select group of usually white-privileged class academics.

The question of academic legitimacy of black feminism was aroused by women within academia that noticed the lack of representation of black women within hierarchical patriarchal institutions such as universities. The need for a black feminist theory coming from academia was emphasized, in detriment of a theory coming from pure activist areas. The politics of legitimacy within university hierarchies used white feminist theory to construct its position. bell hooks (1996: 817) observes how nowadays womanist scholars try to untie from a form of white liberal feminist politics in order to be accepted within academic circles. During this process, they forget the history of their academic position and how that position was possible to be achieved.

Academic work, by remaining the main source of feminist scholarship, is undermined on university settings by specific means. The major problem concerns validity: the main discourse within Western academia is „Eurocentric, linguistically convoluted and rooted in Western white male sexist and racially biased philosophical frameworks“ (hooks 1989: 36). Feminist theory that is based on this type of discourse is not created to break down male domination but to promote a form of academic elitism that is actually supporting traditional forms of domination. Intellectual sophistication is

overvalued in academic feminist theory which becomes just another sphere of academic elitism, by creating an oppressive hierarchy within feminist scholarship in detriment of more accessible works. Through this process, the subversive potential of feminist scholarship is damaged. An explanation for this type of stagnancy is offered by the necessity to keep the achieved places within universities by feminists and to limit the access to new voices that are undermining an accomplished authority. The results of these standings are noticeable: „the system of racism, classism, and educational elitism remain intact if they are to maintain their authoritative positions” (hooks 1995: 279)

Theory/practice dichotomy and its subversion

Following bell hooks’ evolution as a major black feminist, we can observe that she constantly contributed to subvert the dichotomy between black feminist theory and practice, always connecting her development as a feminist scholar and theorist with her personal struggles. Her theories emerge firstly from her own experience and are autobiographical. This method is a particular way of theorizing within feminist framework and one of „the most illuminating and liberatory theory within feminism” (hooks and McKinnon 1996: 814). Barriers between abstract ideas that can’t be applied in everyday life and concrete reality and practice are to be transgressed through this method. The source of separation between theory and practice is embedded in the standpoint that begins any production of theory that has no connection to the life of the author.

Womanist performance is emphasizing the connection between theory and practice by the autobiography of the performer and using the same feminist political strategy that Teresa de Lauretis calls „a politics of experience... which later then in turn enters the public sphere of... creative practice... [and] establishes the semiotic ground for a different production of reference and meaning” (1986: 10). This new construction connected to experience is not only a plain rejection of sign-systems but also a critical investigation of how signs such as *black* or *woman* function as fictional constructs that the white male dominant system of representation depends on.

Theory is associated with a certain method of using language and with a style of writing. By becoming further abstract and complicated, the language of theory receives more academic legitimacy. This approach is detrimental to black feminist theories that are written in an understandable and unsophisticated language that address to a larger audience. At the

same time, their representation within mainstream university world is limited. What makes a written work theoretical is its relation to the subject matter, the possibility to subvert a traditional understanding of it. „I'm not interested in gender-based scholarship that is completely divorced from a concern with eliminating sexism and sexist oppression in the lives of women, men, and children in our world" (hooks and McKinnon 1996: 818) From this perspective, we can understand feminist theory as a permanent possibility for transformation and change.

Even if gender research is done all over the world and sometimes it doesn't relate elimination of sexism or a feminist way of thinking and acting, there still is an intrinsic connection between feminist scholarship and theorizing on one side and feminist scholarship and politics on the other side. Theorizing is determined by the commitment to feminist politics and its results are related to this type of dedication. bell hooks acknowledges also the existence of feminist thinkers that are involved exclusively in intellectual exchange with people from academia and have a personal political calling to work in an academic subculture. (hooks and McKinnon 1996: 818-823) The moment that people of color got involved in feminist theory was the moment of need to share feminist thinking within people of color's communities. From this reaction we can also position black feminism in a counter-hegemonic location to academia. Black feminism within academia is anti-academic because it is not addressing academics or peers but is assumed as a project targeting people that don't have access to feminist thinking and probably do not know the connotation of the word „feminism", without even mentioning its history or its long-time struggles. The presence of black feminism within academia for the last thirty years is still acknowledged as an enlightening project for people of color.

Public intellectuals

Womanist scholars are mainly public intellectuals. Even if working with ideas is a profound individual process, the way that those individuals employ those ideas in their own lives should be highly valued. A public intellectual is not made by her/s public appearances or invitations on TV shows but by the impact of her/s ideas and theories in public.

A way of giving feminist theory the chance to empower individuals is to eliminate the protectionism that surrounds the private experience of the scholar or the producer of theory, and to share the methods that theories can be applied in everyday life starting with their own examples as

producers. By sharing the experience of using feminist knowledge, there is also the possibility of sharing power. Most of the time, knowledge that has the possibility to change is accessible only for few, for an elitist group that do not agree on making this awareness public (see hooks and McKinnon 1996: 823). The explanation for this phenomenon is that knowledge is understood in capitalist terms as a resource that has to be stored. Keeping the knowledge for one's own is a way of exercising power. The performer is the ultimate example of the public intellectual by the fact that s/he shares theories to a public through performance, and this act is a prospect for empowering.

Characteristics of black feminist performance

Performance is an important arena for ideas and a place of liberation, a space where black women can tell their stories in their own way, as a juxtaposition of past, usually related to abolitionist struggle, and present. This type of performance is characterized by nonlinearity, poetry, songs, movement, and dance. Black feminist performance is a form of theatre of community, where performer and audience are together in the creative act. Spontaneity and improvisation of the performer are used with a practical purpose: to unite the community. This form of expression was adopted by black feminist academics as a method of connection to community.

Considered as developments of responses to personal experiences related to academic world, race, gender, class and sexuality issues that are experienced by the author, performances are a form of research as „a way of knowing and as a way of showing” (Kemp 1998:116) From this perspective, performance is a critical record of a „fieldwork” or a performative analysis of the field of performance and academia, by taking into account not only the contradictions that create the context through which the performance is produced but also the way that the researcher or the performer are produced by the context.

In contrast to Aristotelian poetics, where the passive spectator experiences catharsis at the end of the dramatic action, in Brechtian poetics, „the spectator delegates power to the character [to act] in his place but the spectator reserves the right to him for himself, often in opposition to the character” (Boal 1985: 122) and achieves a more critical awareness of societal issues. Moving away from poetics of Aristotle or Brecht, the poetics of the oppressed focuses on action coming from the spectators, not by delegating power to actors to act or think in their place but to assume the protagonist

roles. Womanist performance includes the spectators as active characters that can make a difference in the performance.

In the face of a powerful racist white world, there is fear that forces black women to search for an unambiguous voice to maintain their identity. This voice is still searched through both scholarship and performance. The womanist performance has some characteristics that situate it at the other spectrum of realism: it represents history, culture, literature, symbols, archetypes, dreams and inspiration for black women. Glenda Dickerson, a womanist director, rejects the rank of director of plays in favor of the title „PraiseSinger, a guardian of the archetypes of her culture’s collective unconsciousness. Her function is not to invent but to rediscover and to animate”. In *Theatre Journal*, Glenda Dickerson’s articles are published as „an alternative discourse central to the development of a woman-identified, ethnic language and outside of the white, upper-middle-class, gender-marked language of traditional scholarship”. (Dickerson 1988: 178-187) This characterization is useful in understanding how the language of the womanist performance is perceived by printed-centered academic world. By understanding the consciousness-rising process of a womanist director or performer through which she develops her concepts of goals, methods and texts, we can follow how the inherited patriarchal subtext is subverted through performance.

Using performance in the academic environment is a productive different epistemology, a way of knowing yourself as performer and the world around you, by motivating a demonstration of bodies in relations that are visibly political and marked with power.

Places of performance within academia

For a clearer comprehension of the connection between womanist performance and scholarship I will analyze the case of *Sista docta*. This character was created by Joni Lee Jones through a number of sketches since 1994. She still continues to impersonate it. *Sista docta* is a one-woman show with drum accompaniment by the poet Alli Awesi, and choreography by Llory Wilson and is intended to be a commentary on being an African American woman professor in predominantly European American academic institutions. Through this character, Joni Jones analyses how performance challenges the academic philosophy of inclusion and the academic predilection for print scholarship. In her opinion, black feminist scholarship has a history of „exclusion, silence, and overt and covert discrimination”,

but also „determination, courage, and achievement” (Jones 1997: 51) and those attributes are emphasized in her performances.

The audience is employed in this type of performance, interactivity is present in almost all the phases of the performance and spectators can freely move in and out of the performance space assisting in the investigation of academic identities. The drum provides an uninterrupted rhythm encouraging them to scrutinize their own identities and be part of the performance with their own input and their own experiences. *Sista docta* is created to share the particularities of an African-American woman’s reality and to bring a dialogue about issues of race and gender in the academy.

Joni Lee Jones is associate professor at the University of Texas, Austin and has a PhD in Educational Theatre from New York University. With her body of performances, she brought a new topic within academia: the approach to feminist theory through performance as scholarship. She integrates performance into her work as a teacher and in her conference presentations where her artistry merges with scholarship to become argument, critique, or embodied theory. Womanist autobiography is presented as a collective act, as a public concern and is made palpable through the exchange and polyphony of performance.

Performance is understood as a form of embodied knowledge and theory that has the ability to challenge „academy’s print bias” (Jones 1997: 51). In Western culture intellectual rigor has been measured in terms of linguistic acuity and print productivity that is actually reinforcing the dominant culture. Performance is seen suspect because it is ephemeral, emotional, and physical.

Joni Jones’ performances (1997: 51) focus on specific issues that concern womanist scholars, such as the limited number of black women that hold a PhD. She uses statistics that are transformed in personal experiences through the mechanisms of performance, in order to offer her perspective on life in the academy and her critiques by using the form and structure of the performance. In this explicit task, she is following the line fixed by bell hooks of a „visionary feminist theory”, as „an integration of critical thinking and concrete experience... articulated in a manner that is accessible” (hooks 1989: 39) The purpose is not to take over print scholarship but to join it in creating a common feminist discourse. From this perspective, performance is understood as „a mode of scholarly representation” (Conquergood 1995:15)

A new form of theory appears when criticizing the racial and male biases that are present in US academic institutions through performance. This new form can be produced within the academia and „begins with the experiential before it enters the printed stage“ (hooks 1989: 36). This form of theory goes beyond the materiality of the academia, measured in books, articles or studies.

Feminist scholars encourage thinking about performance as a new form of theory that is highly difficult to reproduce, review, copy or measure (Case 1988, Dolan 1989, Phelan 1995). Through performance a special form of viewing the world is created, a new form of resistance and politics. Peggy Phelan, a key feminist theatre theorist, sees a form of theory set in the performance itself, even in the form of something that lacks: „the performance that interests me is not a literal *illustration* of a theoretical proposition but I find that much performance theory and criticism suggests it is or ought to be - and often the degree to which the performance disrupts the elegance of the theory is the degree to which it is said to be *flawed*.“ (Phelan 1995: 186)

The performer uses her/is body as a page that is written with gender, race and sexuality and this page is accessible to be read by the public of the performance. The performer proclaims those markers of identity through performance and s/he is emphasizing them as such, in order to create an academic argument that starts with her/is own body. *Sista docta* addresses different historical readings of American black women bodies in her performance, starting with the 1800s, the body of the breeder, ironically seen by her white master as asexual and in bondage. That body was both sexual for economic reasons such as reproduction and asexual or unattractive as a safe body for a white residence. The construction of the black female body changed after 1963, the year of the Emancipation Proclamation, by becoming more sexualized, the black woman became the „jezebel“ and then the „bitch“ and the „ho“, her identity being characterized only by her submissive sexuality. All those images are integrated in *Sista docta* performances that are, from this point of view, a possible history of African American women (Jones 1997: 56-57). This type of performance is effective as a direct challenge to white male dominance within American universities, in its form of paying a tribute to black women bodies and also to womanist epistemology.

One of the most important inputs of performance brought into academic life is the subversion of mind/body dichotomy, bringing together the physical and the intellectual. In academic environment, physicality is

ignored and persons that embody the theories such as athletes, dancers or actors are ridiculed as „brawn-with-no-brain” or „air headed bimbos” (Jones 1997: 60). Working the body is considered as second rate to working the mind and for this reason less concern is giving to active bodies in academic debate. Even if the content of a performance can bring a deep reflection on the issues addressed, the body work involved is seen as relevant only if it is connected directly to that reflection addressed by the content. A good solution to overcome this preconception on the body of the performer is to include the bodies of spectators into the performance, to provide them roles that they can play. Following the percepts of Boal's *Theatre of the Oppressed* (1985), the academic public is transformed into *spect-actors*. Their identification with their own characters is never easy, especially in sensitive subjects addressed by womanist performers, such as gender, race or sexuality. The formal space of the academic setting makes improvisation and cooperation more difficult for *spect-actors*. By asking a public formed mainly by academics to take part in the performance, a change takes place in the perception of their own bodies and their abilities, beside thinking and speaking. Performers such as Joni Jones have to be prepared for all situations and they have to control the performance in all details. Even if individuals from public do not take action, and they do not become part of the performance, the process of seeing themselves as part of the performance and the continuous questioning of why they are not on the improvised stage is supposed to disturb them.

Even if the performer chooses the form of irony and comedy, the purpose of the performance that addresses difficult issues such as race, gender or class inequality is not literally entertainment, but a satirical comment upon the history of African-Americans, as Cronacher (1992: 186) observes.

Conclusions

Proximity of performance is its strength but also its weakness, because performance cannot fit into institutionalized forms of evaluations, and its status remains a second class activity for academic world, even if its presence is affirmed as theory. As a new form of scholarship, in the specific conditions of black feminism, more oriented to non-standardized forms of expression within academic field, performance can be subversive and empowering for women scholars and can be seen as a surprising way of making the academic world aware of the problems faced by women in their particular contexts.

Following the example of womanist scholarship, we can use performance as a prolific way of empowerment and support for feminist scholarship in our own circumstances. By opening up to new methods of theorizing such as performance, we can improve our active roles and positions within academic world. Performance strategies can create new meanings at the site of representation, in the uninterrupted search for modes of efficient social change.

REFERENCES

1. Boal, A. (1985). *Theatre of the Oppressed*. New York: Theatre Communication Group.
2. Case, S.E. (1988). „Comment“. In *Theatre Journal*, Vol. 40, No. 2.
3. Conquergood, D.(1995). *Beyond the Text: Toward a Performative Cultural Politics*. Unpublished manuscript, quoted in Jones (1997).
4. Cronacher, K. (1992). „Unmasking the Minstrel Mask’s Black Magic in Ntozake Shange’s ‘spell #7’“. In *Theatre Journal*, Vol. 44, No. 2.
5. Dickerson, G. (1988). „The Cult of True Womanhood: Towards a Womanist Attitude in African-American Theatre“. In *Theatre Journal*, Vol. 40, No. 2.
6. Dolan, J. (1989). „In Defense of the Discourse: Materialism Feminism, Postmodernism, Poststructuralism... and Theory“. In *The Drama Review*, Vol. 33, No. 2.
7. Foucault, M. (1984). *The Foucault Reader*. Edited by Paul Rabinow. New York: Pantheon.
8. Geer, R. O. (1998). „Of the People, By the People and For the People: The Field of Community Performance“. In L. Frye Burnham & S. Durland (Eds.) *The Citizen Artist: 20 Years of Art in The Public Arena – An Anthology from High Performance Magazine 1978-1998*. New York: Critical Press.
9. Hobson, J. (2003). „The ‘Batty’ Politic: Toward an Aesthetic of the Black Female Body“. In *Hypatia*, Vol. 18, No. 4.
10. hooks, b. (1989). *Talking Back. Thinking Feminist, Thinking Black*. Boston: South End Press.
11. hooks, b. (1995). „Black Women: Shaping Feminist Theory“. In Guy-Sheftall, B. *Words of Fire. An Anthology of African-American Feminist Thought*. New York.
12. hooks, b.; McKinnon, T. (1996). „Sisterhood: Beyond Public and Private“. In *Signs*, Vol. 21, No. 4.

13. Jones, J.L. (1997). „'Sista Docta': Performance as Critique of the Academy". In *The Drama Review*, Vol. 41, No. 2.
14. Kemp, A.D. (1998). „This Black Body in Question". In Phelan, P. and Lane, J. (eds) *The Ends of the Performance*, New York University Press.
15. Kristeva, J. (1986). „Revolution in Poetic Language". In Toril Moi (Ed.), *The Kristeva Reader*. New York: Columbia University Press.
16. de Lauretis, T. (1986). *Feminist Studies / Critical Studies*. Bloomington: Indiana University Press.
17. Phelan, P. (1995). „Performing Ends". In *The Drama Review*, Vol. 39, No. 4.
18. Taylor, P. (2003). *Applied Theater: Creating Transformative Encounters in the Community*. Portsmouth, New Hampshire: Heinemann.
19. Walker, A. (1984). *In Search of Our Mothers' Gardens. Womanist Prose*. London: The Women's Press.

Mihai Lucaciu is a stage director and a PhD student at Central European University Budapest, currently working on a thesis on directing canon and sexuality on stage. He has a BA in Stage Directing, a BA in European Studies, a MA in Gender Differences Inequalities (all from „Babeş Bolyai" University) and a MA in Gender Studies from Central European University with a thesis on Eugenio Barba's theories and theatre practice. He directed Pizdet (after Alexandru Vakulovski), Tomoe (by Kanze Kojiro), Ruperea (by Alexandru Vakulovski), Rosmersholm (by Henrik Ibsen), Society for Cutting Up Me (by Franklin A.Cerne), Hamlet. Oedipean mix pt.1 (after Shakespeare and Sophocles) etc.

CULTURAL IDENTITY AND THEATRE CENSORSHIP

ANDREW REILLY

ABSTRACT. Cultural identity in the Theatre can take two forms, cultural affinity and tribalism. Its milder form of cultural affinity is generally thoughtful and tolerant, whereas the baser form of cultural identity is latent tribalism, intolerant and reactionary, that can result in a de facto but very real form of censorship in theatre productions.

Although I find the work of scholars to be useful on occasion, I should perhaps begin this paper by saying that I do not consider myself a conventional scholar, even though I have done all of the required course work for a doctorate in Theatre. Instead I consider myself a theatre practitioner rather than a theorist. I therefore hope I may be pardoned for approaching the topic of *Theatre and Cultural Identity* as a theatre practitioner with a Master of Fine Arts degree rather than as a scholar with a Ph.D., and for not always citing scholars as the basis for my occasionally uncomfortable opinions. Many scholars might actually prefer that.

My approach to the topic will first be to define what the term *cultural identity* means to me, and what it does not mean. To my mind, cultural identity may either refer to culture-based motivations for a character's actions in a theatre production, or, because theatre by its nature seeks an umbilical relationship between actors and audience, it may also refer to the reactions of members of an audience to the way a character is portrayed, and who may be either pleased or offended by the character's portrayal for ethno/cultural reasons. Shylock easily comes to mind as an example of both forms of cultural identity, but it is the audience identification with such characters that I will concern myself with in this paper, specifically with regard to the unfortunate cultural censorship of art.

Cultural identity is not specifically a political or religious identity. It would not matter at all to the story if George and Martha of Albee's *Who's Afraid of Virginia Woolf?* were Republicans or Democrats, for example, nor if the characters in August Wilson's plays went to a Southern Baptist or an African Methodist Episcopal church. While such identifications might change the textures of these stories somewhat, the changes would not be cultural and the action of the story would remain the same. Conversely, in

Arthur Koestler's *Darkness at Noon* it is ideology that matters, and the story would not be affected at all by the cultural identity of Rubashov, whether he were Ukrainian, Russian, or Georgian, and that is why his cultural identity is never mentioned.

Nor should *culture* be confused with *cultured*, for when we speak of a „cultured“ person we usually think of someone knowledgeable about several cultures, rather than of someone familiar only with his own, and expressions of refinement and taste by characters in a play are usually expressions of status rather than of culture *per se*, a kind of status that may well transcend culture. When audience members respond to this kind of refinement in characters, it is probably the character's status that is of interest rather than the character's cultural identity. Although I believe that both status-seeking and tribalism to be biological rather than logical behavioral forms, it will only be the latter that will be addressed in this paper.

Cultural identity, whether in the behavior of a character on stage or in the audience's reaction to the character, is to my mind an evolved form of tribal identity, and occupies a behavioral place midway between cultural affinity and outright tribalism, and as such it can move in either direction depending upon circumstances that will be examined further.

Let me further explain my thinking as to what I mean by tribalism. As previously stated, I believe tribalism to be part of the human condition that is not logical but biological in nature. If we humans really were peaceful, free, and groovy like the kids at the Woodstock rock concert in 1969, then as we were evolving we might have all stayed in the same geographical area in Africa in a big primate love-in, consumed the whole food supply, and died out as a species. (This may actually have been the fate of some of our more groovy cousins, alas.) But because the tribal unit competes for survival as a unit, driving away those who wear their feathers the wrong way or paint their bodies the wrong color, our species migrated as tribes to every corner of the earth either because we were driven away or because we drove others away. This is a troubling concept, assuming that I am correct in believing tribalism to be innate in humans, as there is no longer any unoccupied frontier where people can migrate. Still, the concept may well enlighten us as to the true cause of war and so should be examined.

While many insist that the cause of war is economic, I would respond that there is certainly an economic corollary to war, but that is not what causes it, any more than the moss that grows on the trees in October causes the Russian winter, to use Tolstoy's example of a Russian peasant belief of his time. What motivates foot soldiers is not money but the belief that it is necessary to do unto others before the others do unto them, an

even nastier form of tribal behavior than cultural censorship, and which would account for the bloodshed between Tutsi and Hutu, Serbian and Croatian, Palestinian and Jew, Protestant and Catholic Irish, far more than any economic theory that I've ever encountered. Tribalism, I fear, is still a part of the human genome, rather than simply a cultural characteristic of certain humans in undeveloped parts of the third world, and as I hope to show, theatre productions that seem to disparage the cultural identity of audience members produce an emotional reaction caused by the fear that the tribe is being threatened.

Simple cultural affinity, however, is a milder form of cultural identity, and to my mind involves the human capacity to consider and to choose whether or not one wishes to espouse the norms and values of what may loosely be described as „ones people“. A Jewish-American whose ancestors came from Eastern Europe, for example, may freely choose not to dress in Hasidic garb and still identify himself as being Jewish. He might also see a play or a movie about Einstein's Bar Mitzvah and fondly remember his own, perhaps even smile knowingly at the similarities between the two. To take things a step further, he might also feel no cultural betrayal of „his people“ in having a Christmas tree in his home as a shared celebration of what he considers to be social rather than a religious holiday, and might even be able to see a production of a play critical of the policies of Israel's government, and consider the criticism to be just and not personally offensive to him. „Ah, brave new world that has such people in it!“

When cultural identity descends back into tribalism it is almost invariably ethnic in nature. As a humorous example, I like to use the term *Amuracun* to describe the largest „tribe“ in the United States. These folks hardly consider themselves a tribe, and for the most part used to refer to themselves as *white people* until the pressures of political correctness dissuaded them from using that term. Strictly speaking they are actually not white anyway, but rather a pinkish-orange color. Their ancestors migrated from Northern Europe to North America beginning about four centuries ago, and in their habits they are clean and hardworking with good organizational skills, like Germans and English and Scandinavians to this day. These Amuracuns have a reverence for straight lines, and employ such expressions as „Get this straight“, „Give it to me straight“, „You'd better straighten up“, and „We can straighten this out“ in their tribal speech. They are usually Protestant in religion, and are suspicious of dark skin, Jews, the Pope, and Islam, as well as food that's cooked with lots of garlic. They usually vote tribally in their politics, and succeeded in electing George Bush president in the last two elections, though politically they have grown

rather silent now, as they are somewhat ashamed of that. American corporations may well want Iraq's oil, but can anyone seriously contend that this is why Amuracun soldiers enlisted in the army to fight over there?

But back to the theatre with us, and to the defensive tribal reactions of some audience members to the way characters purportedly from their tribe are portrayed. We have mentioned the example of Shylock, and now let us look at some other ethno/cultural characters from other plays.

The most popular play in American history, in terms of the number of people who bought tickets to see it, is still to this day *Uncle Tom's Cabin*. In the mid-nineteenth century, when Harriet Beecher Stowe published her novel of that name, there were few copyright laws in America, and the few in existence were poorly enforced. Consequently, literally dozens of theatre companies pirated the story and turned it into various kinds of theatre productions. Although Uncle Tom may actually be seen as a black Christ figure, and Topsy as a former slave learning to „improve“ herself, the play may nevertheless seem offensive to some black folks who may not approve of the images of black folks in the play. To my knowledge, however, black folks have never demanded that the play not be performed, and so the play is now a part of American theatrical history. One hopes that the play when seen by black folks might engender the same kind of compassion that it engendered in white folks once upon a time, and which led to the end of slavery in America.

Tobacco Road provides an example of a play set in the same geographical area, the American South, though in a parallel cultural milieu. In this play, it is poor white folks who are dramatized, a certain strain of *Amuracun* who are at times unkindly referred to as hicks or rednecks or poor white trash. I can well imagine several kinds of reactions from white folks from the American South who might have seen this play on Broadway during its incredible seven-year run from 1934 - 1941. Some might have felt the amusement of recognition, some compassion, some shame, and some anger at the portrayal of poor, white Southerners, but no effort was made by any group, however, to close the play down.

Let's move now to the reactions of folks of Italian ethno/cultural origin to the image of ethnic Italians as gangsters and Mafiosos. There were indeed attempts by Italian individuals and organizations to prevent the showing of the *Godfather* films. We are talking about movie theatres here, but the point is the same. The mayor of a small town in New Jersey also bowed to pressure from Italian-American groups and refused to grant a filming license for the TV show *The Sopranos* to film an episode there, despite the fact that the writers, producers, and leading actors of these

productions were themselves of Italian origin. Such attempts at censorship did not succeed, however, and the shows went on.

In 1968 a film called *The Producers* opened to both critical and financial success, and in 2001 was turned by the Jewish author and director into a Broadway play that now holds the record for the most Tony awards in history. The premise for the story was simple enough: It would be financially possible to raise more money from investors, in this case rich little old ladies who fancy themselves Broadway angels, than it would cost to produce a Broadway failure that closes in one or two days. The individual investors would accept that they had lost their money because the play failed, and would not question whether there was any money left that had not been spent on the production. Now the question would be how to assure that the play would fail. In New York, there are three „groups“, if you will, who constitute the mainstay of Broadway theatre goers: tourists, gays, and New York's Jewish community. So, „the producers“ came up with a story that made fun of gays and would surely offend the Jewish community, or so they thought. The title of the show was *Springtime for Hitler*, and had Nazi Germany victorious in the war. The problem was that the play was interpreted as a comedy that ridiculed Nazis (and gays, yes) and so the Jewish community was not offended, the show was a hit, and the producers went to prison. Here the cultural affinity that New York's Jewish community has for the theatre was a story element, but the story was not about anybody Jewish, so there was no censorship problem there.

There has been a problem, however, for such plays as *My name is Rachel Corrie*, and *Perdition*. The first is critical of Israel's policy of collective punishment of the Palestinian people through home demolitions, among other things, and the second is critical of Zionist politics during the second world war. We come now to the salient point of this paper, which is that because the theatres of many large cities depend economically on the patronage of their Jewish communities, plays that are critical of Israel regularly face enough pressure to prevent them from opening at all, and I believe that as theatre artists, theorists, and practitioners we should all object strenuously to this modern form of book burning.

Rachel Corrie was a young woman from a notably progressive university in a notably progressive city in the U.S., Evergreen State in Olympia, Washington, in the Pacific Northwest, who after learning about the Palestinian side of things, which is given scant coverage in the mainstream American media, went to Palestine to join the International Solidarity Movement. These folks acted as human shields to prevent to collective punishment of the Palestinian people through the destruction of their

homes and wells for „security purposes“ by the occupying Israeli Defense Force. Rachel was crushed to death on March 16, 2003, by an Israeli bulldozer made in the U.S. while trying to shield the home of a Palestinian doctor. Some of her emails to her parents were later published by *The Guardian* in the U.K. and as a result were subsequently turned into a one-woman play by Alan Rickman, which opened at the Royal Court Theatre in London in 2005, despite the protests of certain Zionist groups, and was a hit.

Planned productions at the New York Theatre Workshop on March 22nd of this year, and another in Toronto were cancelled, however, due to pressures from certain parts of the Jewish communities in those cities, as was a recently planned production at the Mosaic Theatre in South Florida for the same reasons. In response, director Alan Rickman said, „Rachel Corrie lived in nobody’s pocket but her own. Whether one is sympathetic with her or not, her voice is like a clarion in the fog and should be heard“. To date, however, only one production of the play has been able to open in the United States, and that has been at the Seattle Repertory Theatre in Rachel’s home state of Washington. Rachel herself said „I think it’s important to draw a firm distinction between the policies of Israel as a state and the Jewish people“ yet it seems that anyone who criticizes anything about Israel for any reason, or defends the human rights of Palestinians, a Semitic people, is branded an anti-Semite by Israel’s apologists.

A similar fate was met by a production of Jim Allen’s play *Perdition*, which was based on historical events that occurred in Hungary in 1944, and the subsequent libel trial that occurred in Israel in 1955, when Malkiel Grunwald, an avid supporter of the Zionist terrorist organization, Irgun, accused Rudolf Katzner of collaboration with Adolph Eichman in sending half a million Hungarian Jews to their death, in order to be allowed to escape to Switzerland on a train with 1,700 Zionists and their families. The Israeli court ultimately found Katzner to be guilty of this, claiming he had sent his soul to perdition, but Katzner was assassinated by an Israeli right-winger before he could be sentenced. This was history, just as it was history when David Ben-Gurion stated „If I could save all of Europe’s Jewish children by sending them to England, or half of them by sending them to Palestine, I would choose the latter...“. Allen’s play is most certainly an indictment of Zionist ideology and politics, but Zionist groups in London maintained that criticism of Israel or Zionism equals criticism of the Jewish people, and the play never opened at the Royal Court Theatre. The artistic director, who had had the play for almost two years and was scheduled to produce it, apparently had an epiphany over one weekend and decided it was unsuitable. Ahem.

The years 1933 – 1945 were a time in Germany when the Nazis equated their ideology with German cultural identity, and any criticism of this ideology was equated with an attack on the German people. „Think with your blood“, Hitler exhorted the German populace, and far too many of them obeyed. I would say to Jewish people whose cultural identity degenerates into this same kind of tribalism when a play criticizes Israeli government policies, to think with their minds instead. I am joined in that wish by Dr. Uri Davis, an Israeli citizen who describes himself as a Palestinian Jew, who first acquainted me with the play *Perdition* and its history. I am proud to be in his company, as well as in the company of such Jewish Americans as Drs. Noam Chomsky, Norman Finklestein, and Mark Braverman, among many others, and invite all whose intellectual curiosity may have been piqued by this article to visit the websites of these fine gentlemen.

REFERENCES

1. Allen, Jim (1987). *Perdition*. London & Atlantic Highlands: Ithaca Press.
2. Rickman, Alan and Viner, Katherine, eds. (2006). *My Name is Rachel Corrie*, Taken from the Writings of Rachel Corrie. New York: Theatre Communications Group.

Andrew Reilly is currently a Distinguished Fulbright Lecturer at „Babeş-Bolyai“ University, and holds a Master of Fine Arts in Theatre as well as a Master of Science in Linguistics. After finishing the required course work for a PhD in Theatre at Florida State University he concluded that he did not wish to write conventional scholarly articles about theatre and instead of a doctoral dissertation wrote a practical book for actors, which is about everything that is not usually taught in university drama schools. The book is called An Actor’s Business, the title of which describes the book well enough. In the U.S. the book received The Library Journal’s highest recommendation and was named „Book of the Year“ by Stage Directions Magazine for both the original and second editions. Professor Reilly is also a member of the Screen Actors Guild, Actors Equity Association, and the American Federation of Television and Radio Artists in the U.S.A.

**L'ACTEUR DANS LE THEATRE VIRTUEL.
JEU THEATRAL ET FILMIQUE/VIDEO DANS LES PROJETS
VIRTUELS DE MARK REANEY: *THE ADDING MACHINE* ET *WINGS*
(fragments)**

OZANA BUDĂU

ABSTRACT. This paper discusses ACTING in virtual theatre (with a main focus on the 1995 and 1996 virtual theatre projects *The Adding Machine* and *Wings* produced by the computer technologist and designer Mark Reaney) and argues the necessity of pluridisciplinarity (with a main focus on film and video acting techniques) in the formation of the actor. The duality of being immersed in a virtual medium – as they have to be perceived as a part of it – and of being in interaction with it – as they have to perceive themselves as being separate of it – is approached by these particular performers with a very disciplined, precise acting, with heighten imagination and body training, with great disponibility to accept working in unfinished performance structures as dramatic agents whose importance is similar to any other dramatic agents, such as light, sound, virtual reality. The paper concludes that the actor in a virtual theatre is not a „diminished” actor, but a performer whose mediatised effect on the public is amplified by the interaction of all the scenic elements. This paper also includes inedite fragments of interviews taken in 2006 and 2007 with the creators of the two virtual projects.

Key-words: actor, virtual theatre, film /video acting techniques, Mark Reaney.

Motto:

Ainsi, nous arrivons à la question de l'acteur. L'artiste médiocre préfère ne pas prendre des risques, à cause de cela, il est conventionnel. Tout qui est conventionnel, tout qui est médiocre est lié à cette crainte. L'acteur conventionnel met „un sceau” sur son travail, et le cachetage est un acte défensif. Pour s'ouvrir, on doit détruire les murs.

Peter Brook, *The Open Door. Thoughts on Acting and Theatre*

Le théâtre virtuel de „transition”: *The Adding Machine* et *Wings*

Si nous sommes d'accord sur le fait que l'art de nos jours est, plus que jamais, relié à la science, d'une manière ou d'une autre, à partir de sa production jusqu'à sa diffusion ou à ses moyens de stockage, nous pouvons,

aussi, affirmer que le résultat le plus représentatif des influences de l'Internet et de la technologie virtuelle sur le texte et le théâtre est un produit culturel, déjà bien mis en application dans l'histoire de l'art américain¹, qui porte le nom de *théâtre virtuel*.

The Adding Machine et *Wings* sont deux spectacles très particuliers dans l'histoire du théâtres virtuels, a mon avis, parce qu'ils contiennent un système virtuel qui est, d'abord, utilisé comme moyen de valoriser le texte de théâtre et de mettre l'acteur (auquel les producteurs donnent la même importance qu'à la technologie, au moins d'une manière déclarative) dans un contexte interdisciplinaire qui lui permet de découvrir des nouvelles moyens d'interprétation théâtrale.

Ils représentent deux „œuvres de transition” ou l'acteur se trouve encore sur la scène, ou il joue encore devant un public, ainsi, ou il partage encore le même temps et le même espace théâtral avec les spectateurs. Dans ces deux cas, la virtualité, comme outil pour interpréter est expérimenter le réel, offre la possibilité d'un *nouvel discours esthétique sur l'art de l'acteur*, l'utilisation des technologies virtuelles dans le théâtre nous obligeant à nous demander si les temps sont venus de parler d'une redéfinition esthétique, conceptuelle et pratique de l'actant dans le processus scénique.

La principale caractéristique du théâtre virtuel de Mark Reaney est l'immatérialité de la scénographie. Il n'y a pas de doute que, en dehors de l'aspect pratique et économique (parce que tous les décors sont sauvegardés sur un CD ROM) de ce format, la virtualité apporte des changements aux arts de l'acteur et de la mise en scène.

La question qui se pose est quelles sortes de changements se passent et quel est leur degré de radicalité.

Un facteur tout à fait différent, par rapport à la scène et à la scénographie traditionnelle, est le décor performatif utilisé dans *The Adding Machine* et *Wings*, qui, par sa multifonctionnalité, par sa fluidité et par sa capacité à se métamorphoser dans n'importe quel espace réel, imaginaire, extérieur ou mental, devient un partenaire dynamique de jeu de l'acteur. Le simple fait que la scénographie (manipulée par les opérateurs de l'ordinateur) s'adapte constamment au jeu „live” de l'acteur, en interagissant en temps réel avec lui,

¹ A partir des années 90, en Kansas, les mises en scènes de Ron Willis et du designer, et technologiste scénographe Mark Reaney introduisent pour la première fois dans un spectacle de théâtre (*Adding Machine* en 1995) le décor virtuel performative et (*Wings* en 1996) le HMD (head mounted display) pour le public.

provoque des modifications dans sa façon de se manifester sur la scène, d'aborder le personnage et, surtout, dans la qualité de sa présence scénique².

Les spectacles de Mark Reaney repoussent encore les limites de ces questions, en suggérant la possibilité de remplacement de l'acteur vivant par un „hybride post acteur”, créé par la collaboration entre un opérateur d'ordinateur et un avatar digital. Nous pouvons nous imaginer, si nous discutons ce sujet dans le contexte de l'art de Maeterlinck, qui rêvait à un théâtre sans acteurs ou de l'art de Gordon Craig et sa *Ubermarionette*, que l'interprète, qui s'accorde parfaitement à une scénographie virtuelle, peut être un acteur dépouillé de sa corporalité. Un acteur virtuel, sans consistance matérielle, qui transgresse les limites de son physique, de sa biologie, de l'espace physique et de temps objectif.

Ainsi, le problème qui surgit et sur lequel nous réfléchissons après avoir pris conscience de l'existence de ces productions est si, en supprimant le corps charnel de l'acteur qui joue son rôle „live” devant un public, nous perdons la caractéristique essentielle du théâtre, celle qui, dans le siècle de la mondialisation, de l'hétérogénéité et de l'effacement des limites, rend au théâtre son identité artistique unique: la relation directe entre le public et les acteurs.

L'enjeu de cette étude est de discuter (à partir des expériences des acteurs, du metteur en scène et de l'artiste vidéo dans *Adding Machine*, 1995 et *Wings*, 1996) les changements qui se passent dans l'art de l'acteur qui se trouve face à face avec les technologies virtuelles et la redéfinition de son rôle dans ces ouvrages collectifs.

À partir des discussions avec les membres des équipes artistiques de *Adding Machine* et *Wings*, nous allons commenter les traits, les techniques et les capacités qu'un acteur doit posséder s'il participe à une production du théâtre virtuel: l'importance de l'imagination, de la discipline de jeu et de l'expérience du jeu filmique.

Je justifie ce choix par une affirmation faite par Mark Reaney qui considère que, maintenant, un de plus grands obstacles dans un spectacle de théâtre virtuel est la relation et l'interaction entre les acteurs et les écrans de projection qui, à la fois, limitent, à cause de leur position, le jeu de

² La présence est un principe fondamental dans les arts du spectacle qui s'articule autour les notions d'urgence, d'authenticité et d'originalité, de la non médiation et de l'immédiate. La présence incite des questions sur la conscience de soi-même, l'interaction, et sur l'endroit de cette interaction. Les discussions au sujet de la présence de l'acteur ont été au milieu des aspects principaux de la pratique et de la théorie théâtrales depuis les années 50 et sont une partie essentielle de l'avant-garde et de la performance post-moderne. L'enclenchement du théâtre expérimental avec les médias visuels et les nouvelles technologies virtuelles ont intensifié plus l'importance de ces questions.

l'acteur, ses mouvements dans l'espace de la scène, et l'obligent à employer des techniques de jeu variées et parfois paradoxales.

Un moyen de résoudre ce problème, dit encore Mark Reaney, est de trouver de nouvelles surfaces pour la projections: des vapeurs, de la fumée, des hologrammes; mais, des lors, *c'est à l'acteur de s'adapter aux nouvelles conditions de jeu et de faire de son mieux.*

Ainsi, la principale question qui va être développée est l'hypothèse des nouveaux moyens de jouer, à partir de laquelle plusieurs aspects seront encore ouverts.

Les conditions de l'analyse:

Les spectacles *The Adding Machine* et *Wings* n'ont pas été filmés (la vidéo du spectacle ne capte pas les effets 3 D), les réalisateurs préfèrent ne garder que quelques images vidéos prises pendant les répétitions et des photos qui ont été retouchées sur ordinateur pour créer et donner l'impression de la virtualité.

Dans ces conditions, pour restituer une partie de l'expérience esthétique qui a été spécifique au public, j'ai effectué une analyse-reconstitution à partir de plusieurs documents: des articles écrits sur les deux spectacles par Mark Reaney, des descriptions du spectacle *Wings* faites par Franck Bauschard³, des entretiens avec Ron Willis (le metteur en scène), Jenny Nichols (l'actrice incarnant Emily Stilson dans *Wings*) et Lance Gharavi (assistant du metteur en scène pour *Wings*), qui m'ont aidée à faire une étude du contexte de la représentation et une restauration du comportement des acteurs.

Ainsi, j'ai pu avoir accès à une description verbale des spectacles, aux documents annexes (les photographies comme identification des attitudes et un film vidéo de 21 minutes avec des images pendant la répétition) qui m'ont aidée à me représenter une image du style de jeu et des composantes de jeu: la gestualité, la visibilité corporelle, l'orientation de corps, les déplacements dans l'espace scénique.

Le théâtre/l'acteur/ la réalité virtuelle

Il y a plusieurs types de théâtres virtuels, dont le plus proche des conventions théâtrales traditionnelles est le projet de théâtre virtuel conçu par Mark Reaney, dans lequel il utilise les techniques de l'immersion dans des environnements en réseau et de la réalité augmentée⁴ pour créer des

³ *Théâtre et réalité virtuelle. Une introduction à la démarche de Mark Reaney*, in *Les Ecrans sur la scène, L'âge d'Homme*, Lausanne, Switzerland, 1998, pp. 225-245.

⁴ On définit la réalité augmentée comme résultat d'une action de sur-imprimer des données engendrées par l'ordinateur au champ visuel.

mondes virtuels habités par des acteurs vivants. Alors, il s'agit d'un théâtre ou coexistent encore deux régimes de la perception: *la représentation théâtrale et la simulation virtuelle*⁵. Pour Mark Reaney le théâtre est „la première machine de la réalité virtuelle”.

Le scénographe justifie son affirmation en trouvant des similitudes entre les deux phénomènes: le temps réel de l'action et l'existence d'un „espace de jeu” en 3 D qui repose sur l'illusion. De plus, tous deux (le théâtre et le virtuel) se déroulent en temps réel, ainsi la temporalité de la réalité virtuelle rejoint celle de l'acteur.

La réalité virtuelle, tout comme l'expérience théâtrale, est produite au moment ou elle est expérimentée, chaque fois différente. Elle n'offre pas seulement la possibilité de passer avec fluidité d'un lieu à un autre, sans recourir aux changements à vue des décors, mais elle devient un appui pour le public (les spectateurs portent des lunettes polarisantes qui leur permettent de voir les images en 3 D et ils ont, ainsi, la sensation que les acteurs évoluent dans le même espace que les décors représentés) et pour les acteurs, *en montrant non seulement l'action, mais la pensée qui génère l'action, non seulement l'acte, mais l'émotion derrière l'acte*. Tous ces éléments donnent une expérience objective qui est interprétée par des acteurs et des images qui montrent l'univers intérieur des personnages, simultanément avec leurs actions. L'espace théâtral devient, ainsi, un espace intérieur „psycho plastique” (Svoboda) ou l'espace et le temps se modifient l'un l'autre, en offrant une image plus complète de l'intérieur et l'extérieur des personnages.

La problématique des spectacles par rapport au jeu de l'acteur

Créer une œuvre théâtrale (objectif qui implique l'utilisation des conventions théâtrales), mettre en scène deux pièces expressionnistes qui comportent des problèmes inhabituels de la scénographie, aider le public à développer de nouveaux points de vue sur un texte dramatique, créer des interactions entre les dispositifs de la RV, les interprètes vivants et les spectateurs, de façon à montrer le contexte émotif de ces pièces: voilà les enjeux de l'équipe technique et artistique derrière *The Adding Machine* et *Wings*.

Des enjeux qui offrent à l'acteur vivant dès le début, une position aussi importante que les autres éléments du spectacle, mais dans une structure de relations qu'il trouve plutôt nouvelle.

Le commencement/l'idée/le pacte

Ron Willis, metteur en scène, membre du corps enseignant à l'Université du Kansas depuis 1970 et Mark Reaney, designer technologiste

⁵ On définit la simulation comme une modélisation du réel fabriqué à partir de l'ordinateur.

et scénographe au même département travaillaient ensemble pour la mise en scène du spectacle *Les Assassins*, lorsque Reaney se rendit compte (à partir d'une projection d'un drapeau américain qu'il voulait faire pour une certaine scène) qu'ils pourraient faire la scénographie entière de cette manière. Le projet *The Adding Machine* soulevé en 1995 devient, ainsi, l'opportunité de développer ses idées scénographiques, mais aussi un cadre pour expérimenter l'impact de la réalité virtuelle sur les autres dimensions du spectacle théâtral.

Dans cet ordre d'idées, les deux artistes, au début, ont fait un pacte: „on doit utiliser un scénario établi et des équipement qui n'étaient pas trop chers, car nous n'avions pas eu un grand budget, on n'utilise pas de matériaux préenregistrés afin de garder la caractéristique live du théâtre et on utilise la RV comme prolongation/instrument d'interprétation des morceaux théâtraux”⁶.

Alors, on a un espace virtuel/réel hybride de jeu qui demeure fidèle aux principes du théâtre et de la RV (les mondes du théâtre et de la RV sont illusoire et demandent aux spectateurs une suspension de leur incrédulité⁷; ils ont, aussi, la capacité d'être dirigés en temps réel, pendant que l'action progresse) et des acteurs qui, afin de préserver la dimension spontanée et humaine du théâtre, jouent la majorité des actions, travaillant devant les écrans de projection et devant les caméras vidéo, dans un studio TV, tout près de la scène.

C'est vrai que, comme une autre exploration de la nouvelle technologie, cette production utilise également des personnages générés par l'ordinateur, commandés entièrement par l'acteur/opérateur, en coulisses, mais la commande⁸ de la performance dans l'interface de la RV-théâtre dépend

⁶ Citation prise de l'interview avec Ron Willis, Annexe 1.

⁷ Cette capacité de suspendre l'incrédulité et d'accomplir et de donner de sens aux perceptions fragmentaires est évidente dans le théâtre quand on crée une salle avec seulement trois murs et aucun plafond, on tourne tous meubles dans la même direction, et on appelle tout cela réalisme. Dans toutes les productions, plus ou moins, on demande à notre public de suspendre son incrédulité et de croire l'illusion à condition qu'elle soit présentée dans la bonne foi. Si l'illusion est bien présentée, les spectateurs cesseront bientôt de la voir comme illusion et de l'accepter comme version de la réalité. Dans la réalité virtuelle le visiteur est invité à faire la même chose.

⁸ Un autre élément contrastant dans la RV et théâtre est la manière de la commande de l'action. Dans le théâtre on suppose que la commande d'une exécution dépend des interprètes. Le public agit en tant qu'observateurs relativement passif, dont la commande est indirecte, poussant les interprètes et les influençant par leurs réponses et réactions à leur jeu. La nature interactive de la RV, cependant, exige habituellement que l'utilisateur qui regarde la scène soit dans la commande directe de l'action. Cette interactivité est

seulement des interprètes. Le public peut enlever ses lunettes, mais cela n'influence pas le jeu, seulement la perception de leur jeu.

Par conséquent, on peut affirmer que, au début du projet et dans „le contexte du pacte” *le statut de l'acteur est conçu comme celui d'un agent dramatique qui a la fois garde le contrôle sur son propre jeu et se trouve dans un espace théâtral privilégié, ou il emploie la technologie pour ses propres buts théâtraux.*

Le casting/le profil de l'acteur recherché/le protocole de la répétition

The Adding Machine et *Wings* sont des projets réalisés dans un cadre universitaire (L'Université de Kansas) par des membres du corps professoral et par des acteurs étudiants qui ont participé à un processus „standard” de casting où, plusieurs metteurs en scène font, d'habitude, une audition pour plusieurs spectacles et projets qui vont se dérouler en même temps, après quoi ils négocient les interprètes.

Le metteur en scène Ron Willis, conscient que dans une production théâtrale qui emploie la RV l'acteur ne travaille pas avec des choses finies (simplement parce que la RV est créée en même temps avec l'action de l'interprète) était à la recherche d'acteurs capables d'exprimer des images théâtrales fortes, une vie émotive forte et, surtout, capables de travailler et de faire confiance dans des systèmes spectaculaires incomplets.

Le profil d'un acteur qui joue dans une production virtuelle se résume spécifiquement, dans l'opinion de Willis, à une seule syntagme: *un jeu bon et précis*, qu'on peut définir plus précisément par la capacité des acteurs d'atteindre les marques, d'arriver et d'être au bon endroit au moment précis et de coordonner ce qu'ils font avec les choses autour d'eux, virtuelles et invisibles, qu'ils ne voient pas, mais qu'ils savent être là, car ils ont développé tout ce sens pendant beaucoup de répétitions.

Les répétitions ont suivi aussi la norme (6 semaines, 5 soirs par semaine, 3 heures par jour; et sept jours pendant la dernière semaine); elles n'ont pas compris d'étapes très différentes par rapport aux répétitions standard (des ateliers ou des formations spéciales pour les acteurs étudiants). La première partie du procédé de répétition a été utilisée pour que les interprètes obtiennent un sens pour les personnages, pour le texte à jouer et pour leurs partenaires de jeu. Ils ont discuté les scènes, les thèmes secondaires, ce que les personnages éprouvaient. L'étape où ils ont commencé à se sentir différents, affirme Jenny Nichols, a été le moment où,

possible en navigant dans un monde virtuel et, souvent, en manoeuvrant des objets virtuels par des dispositifs spéciaux, tels que des manches ou des gants électroniques.

d'habitude, „on arrive à jouer et créer des relations avec des objets, et nous n'avons rien eu de tangible, de concret dans l'espace scénique”.

À ce stade, les acteurs, Ron Willis et Mark Reaney ont commencé à parler davantage de ce qui se produisait dans le monde de la RV, et comment ils allaient intégrer cela au travail de l'acteur. En raison de l'intégration relativement tardive de la RV (le système en étant expérimentelle, ils ont éprouvé des difficultés techniques), le metteur en scène, le scénographe, le reste de l'équipe technique et surtout les acteurs n'ont pas eu l'occasion d'apercevoir l'image globale des spectacles.

Ainsi, ils ont passé plus du temps à parler de ce qui se passe sur la scène et les acteurs ont dû travailler davantage avec un sens intérieur qu'ils avaient acquis pendant le procédé de répétition, à l'aide des discussions avec Willis (qui leur disait à chaque moment où se trouvait l'image virtuelle, quel était leur rapport avec elle dans l'espace et quel serait le résultat vu par le public) et des explications plus techniques données par Mark Reaney, qui leur décrivait ce qui se produisait avec l'image virtuelle sur le plateau.

L'une des premières choses que nous remarquons, à partir de toutes ces affirmations, est le caractère peu étonnant, peu spécial des processus engagés dans la préparation de ces deux spectacles, par rapport au jeu de l'acteur. Oui, ils demandent à l'acteur plus de répétitions disciplinées, de participer aux explications plus technologiques, mais, selon les deux artistes, Lance Gharavi et Ron Willis, il n'y a pas un changement radical dans le processus de jeu.

„Les choses, disent les deux américains, que nous avons demandé aux acteurs n'étaient pas très différentes que ce que nous demandons aux acteurs dans d'autres situations, déjà familières pour eux. Les acteurs sont habitués à répondre aux choses qui ne sont pas „vraiment” là, à s'engager dans une réalité imaginaire qui n'a aucune référence matérielle. C'est très normal. Nous avons fait une quantité considérable de travail avec l'écran vert, mais ceci est également habituel dans le jeu filmique”.

La chose intéressante que nous remarquons, pourtant, et qui, représente, selon moi, le trait principal du jeu de l'acteur dans ces sortes de productions, c'est le transfert massif et l'emploi de techniques de jeu filmique (le cadrage, la structure incomplète), qui, incorporées et entrelacées avec un style de jeu théâtral, à la fois psychologique, expressionniste et stylisé (l'emploi du mime) donnent un résultat un peu particulier: un acteur dont le jeu est, du point de vue circonstanciel, littéralement théâtral et filmique, simultanément (c'est-à-dire, l'acteur joue en live devant le public, aussi bien

que devant un appareil qui capture son image pour la projection simultanée sur un écran), un acteur a la fois mécanique et vivant, qui joue avec et par rapport à un double, ou à un doppelgänger⁹.

Essai de la théorisation sur l'art de l'acteur dans le théâtre virtuel

De nombreuses questions sont soulevées par la scénographie virtuelle performative, sa capacité d'immersion et la perception des spectateurs, ou plutôt de „spectActeurs” dans un *théâtre virtuel*¹⁰ et leur contribution sur la déroulement des spectacles: l'incarnation des personnages, l'interprétation de l'œuvre comme construction du sens et comme réalisation de leur propre cadrage. Indubitablement, dans un spectacle de théâtre virtuel, le rôle du spectateur est augmenté en lui donnant la fonction d'agent organisateur de la perception.

Pourtant, même si on perçoit un changement évident d'attention de l'acteur vers le spectateur, il n'y a pas beaucoup d'analyses faites sur la situation d'acteur dans ce genre d'événement spectaculaire, premièrement a cause du cliché que dans un spectacle de théâtre virtuel, pour l'acteur, il ne reste rien à jouer, et, s'il reste, son rôle et ses fonctions sont diminués.

„L'immédiateté et la nature «live» sacrés du théâtre, le corps saint de l'acteur pourraient être dépouillé seulement par la virtualité et la culture pop, par l'aura commerciale des médias numériques. Nous avons été souvent accusés d'essayer de détruire le théâtre ou d'essayer de provoquer la destruction de l'acteur. Ce que nous faisons a vraiment attaque les sentiments des personnes au sujet du théâtre et de la présence, leurs soupçons au sujet de la technologie, et leur croyance métaphysique au sujet du statut ontologique de la performance théâtrale”, affirme Lance Gharavi, en parlant de l'expérience de théâtre virtuel en Kansas.

La question de l'acteur qui ne joue pas peut être intégrée dans le contexte plus générale de la question du théâtre qui n'est pas vraiment de théâtre, parce qu'il n'y a pas de récit, de situations, d'action, ou de sens. Nous pouvons nous demander, dans cet ordre d'idées, de quelle sorte de théâtre, de quelle sorte de sens, et, de plus, de quelle sorte de jeu on parle?

⁹ „C'est-à-dire, il est immergé à l'aide de son imagination dans la RV et joue avec elle de même manière il jouerait avec un partenaire de théâtre et, en même temps, il joue par rapport à elle, en ajustant sa performance corporelle pour créer le double fantomatique”, citation prise de l'interview avec L. Gharavi, Annexe 1.

¹⁰ Le syntagme *théâtre virtuel* fait référence aux formes de théâtre virtuel nommées par Gabriela Gianni dans *Théâtres Virtuels*, où l'immersion des spectateurs et l'interaction avec le monde de la RV devient l'accent principal de spectacles.

Oui, si nous discutons tous ces aspects par rapport au concept de réalisme psychologique du théâtre de XIXème et du XXème siècles, nous pouvons accepter le fait que nous sommes témoins d'un changement évident dans l'esthétique de l'art de l'acteur, mais, en même temps, ce genre de changement n'est pas singulier dans l'histoire du théâtre universel.

L'acteur dans le théâtre virtuel joue simplement d'une autre manière que l'acteur de théâtre psychologique, s'appuyant sur des techniques plus variées et empruntées à d'autres arts, dans le but de faire face aux nouvelles technologies.

Jeu filmique/Jeu théâtral

Les nouvelles technologies avec les nouvelles valeurs qu'elles véhiculent et, surtout, par leurs propres imperfections (la rigidité et l'immobilité des écrans pour la projection qui obligent l'acteur à se tenir plutôt en l'avant-scène) modifient concrètement le jeu de l'acteur. Cet acteur doit jouer dans une œuvre incomplète, dans une réalité intermédiaire, dans un théâtre qui se développe pendant les répétitions, sans s'achever.

Quand Jenny Nichols parle des influences déterminées par l'introduction de la RV, elle mentionne plusieurs aspects particuliers. „Premièrement, j'ai su que l'assistance voyait des choses que je ne voyais pas, j'ai su que j'étais simplement une image dans leurs lunettes, toujours comme d'autres images (...) je pense que le sens sur lequel j'ai dû le plus compter était l'imagination. Je me sentais vraiment exister dans un monde différent. Je savais que quand j'avais vu de la neige dans ma tête, le public en avait vu aussi. J'espérais juste qu'à la fin, on allait obtenir une image globale. Je n'ai pas vraiment eu d'autre choix. Il y avait des périodes où j'ai demandé ce qui était projeté dans les lunettes, et il y avait des périodes où Ron me faisait savoir ce qui se produisait, mais je considérais cet aspect comme l'éclairage, la musique, les costumes”.

Le manque d'information complète, la conscience de la concurrence des autres éléments comme sources de message, l'accent mis surtout sur l'imagination et la capacité d'agir sans avoir une image finale de ce qui se passe sur la scène: tous ces aspects sont très proches de ce que l'acteur doit surpasser quand il fait partie d'un projet cinématographique.

L'évolution du théâtre dans le sens où certains spectacles sont conçus comme des films (le montage/ le cadrage, les projections de chapitres, le caractère fragmentaire de récit) n'est pas une nouveauté. En fait, le développement d'une vision cinématographique du théâtre et le travail avec l'image obligent l'acteur à une extrême précision dans le jeu, ou

il doit s'adapter a une hybridation des espaces et du temps, a une juxtaposition des échelles différentes, des gros plans et de plans généraux, des registres variés de la réalité objective et subjective, souvent en même temps et qui, a la fin, donnent au public un dispositif de vision non fusionnelle, disjointe, du point de vue de la compréhension, mais un sens intérieur globale, du point de vue de l'émotion.

Les „réalités” de l'acteur/le profil de l'acteur

Je utilise la notion „registre de la réalité” pour rendre compte de l'éclat, des divisions et des multiplications que l'acteur doit subir sur la scène.

La coexistence des différents registres de cette réalité implique une tension entre la perception de l'acteur de son corps vivant, de sa matérialité et de l'image mentale de son corps virtuel, visible dans la „réalité physique” des moniteurs de HMD seulement pour le public.

L'acteur connaît aussi le fait qu'il peut être vu de partout, de n'importe quel angle, dans une perspective globale, ce qui exige de lui, de plus, un contrôle global de son corps, de son profil, de son regard. Son corps, ses gestes, ses positions, sa voix sont extraits de leur continuum dans le temps et l'espace et ils sont introduits dans un environnement fragmentaire qui exige qu'il maintienne un esprit ouvert, qu'il renonce a une approche globalisante et qu'il tolère psychologiquement la rupture radicale entre la réalité scénique et la réalité dramatique.

En même temps, il est tout à fait conscient qu'il n'est plus l'objet d'un regard constant et que l'attention de public se partage entre lui, ses images „doppelganger” et les images variées de la RV. Pour répondre à toutes ces exigences, l'acteur doit s'approprier des techniques de jeu de cinéma et les plier a son jeu théâtral général. Ainsi, il se rend compte que, par rapport au jeu théâtral, maintenant, sa performance sur la scène, même si elle se passe en temps réel, subit un processus de médiatisation (qui représente, par définition, la différence majeure entre l'acteur de cinéma et l'acteur de théâtre) et, par conséquent, une transformation potentielle par une tierce personne (l'appareil vidéo, le technicien qui travaille avec l'ordinateur).

La médiatisation par l'appareil vidéo et le manque apparent de contrôle sur sa propre image présentée/représentée au public, lui donnent, dans ce cas, le statut de support pour la performance des autres éléments, et, dans un cas plus général, le statut d'acteur de film dont l'importance se trouve sur le même plan que tous les autre aspects techniques et artistiques de l'œuvre.

Pourtant, la même médiatisation donne à son statut une nature plus complexe car, dans le contexte de théâtre virtuel ou l'image se crée en temps réel, elle change aussi de définition et n'est plus un critère qui permet de distinguer le live de l'enregistré. Le statut d'acteur devient une hybridation du vivant et du médiatisé, pendant que le spectacle vivant n'est plus défini par la coprésence des acteurs et des spectateurs dans le même lieu physique, mais par la médiation où les acteurs et les spectateurs se rencontrent et communiquent entre eux par le biais d'interfaces numériques.

Par conséquent, l'acteur ajuste son jeu à la médiatisation du théâtre virtuel à l'aide des règles et de la technique cinématographique. Il connaît ce que l'appareil vidéo essaye de capturer dans chaque moment de la représentation (quel geste, quelle partie du corps, quelle expression sur son visage), il connaît quelle est la relation des autres acteurs et de sa position spatiale avec l'appareil photo, il sait que, par rapport au théâtre, ou il doit élargir sa performance, afin que l'ensemble du public puisse le voir, pour l'appareil vidéo, il doit la rétrécir.

L'arrangement spatial ou la mise en place du corps est crucial à la fois pour le théâtre et pour la vidéo. L'acteur doit rester dans un cadrage fixe ou il doit faire des gestes et des mouvements qui peuvent sembler paradoxaux du point de vue de la représentation théâtrale (par exemple, il fait un pas en avant, en s'approchant de son partenaire, pour s'ajuster à l'appareil vidéo, quand la réaction normale et logique est de s'écarter). L'acteur doit aussi prendre en compte les points spécifiques dans l'espace qui marquent où ses mouvements doivent commencer ou finir.

En effet, tout comme les acteurs de film, les acteurs d'une représentation virtuelle apprennent à commander et moduler leurs comportements pour adapter une variété de situations, pour cultiver et pour rendre les visages significatifs ou les gestes évidents.

Le but de la technique de l'acteur, en général, est sa lutte pour l'unité, pour une intégrité organique de la représentation. Les conditions techniques sur la scène dans une production virtuelle, tout comme pour un film, exigent que cette continuité soit détruite.

„Je dois jeter un coup d'œil vers l'écran et savoir la direction du regard du personnage projeté ou je dois savoir où se trouve le lit sur l'écran et aller m'asseoir même s'il n'est pas vraiment là. En plus, nous travaillons avec des projections qu'on ne peut pas vraiment voir. On voit des images confuses dont on ne connaît pas la position dans l'espace tridimensionnel”, affirme l'acteur qui joue Monsieur Zéro dans *The Adding Machine*.

C'est-à-dire que les acteurs font des actions qui intègrent leur monde immédiat, scénique dans un plus grand monde construit en dehors de la scène, par des techniciens et opérateurs de l'ordinateur, mais qui, par rapport au film, travaillent en temps réel.

La neige virtuelle descend, l'acteur doit la regarder, réagir à elle et la toucher. Donc, c'est important que les acteurs coordonnent ce qu'ils font aux choses autour d'eux, qu'ils ne voient pas mais qu'ils savent être là. Et, le plus important, ils doivent se coordonner avec les techniciens en l'arrière plan qui sont „dans le moment”, juste comme les acteurs, commandant les images, et agissant avec la même précision que les acteurs.

„Ainsi, les acteurs étaient raccordés à l'action sur la scène et au technicien qui manipulait le programme qui, par exemple, a agrandi l'image du Patron. Le technicien a eu également à faire cela dans une coordination parfaite avec ce qui se passait sur la scène. Le Patron et l'opérateur pouvaient entendre ce qui se produisait sur la scène, ainsi ils ont pu inter agir en temps réel avec l'action de l'acteur”, raconte Ron Willis.

De ce point de vue, nous observons que c'est la précision d'exécution du jeu qui va donner aux acteurs la capacité de se présenter, se représenter et „se transmettre” avec l'intensité suffisante pour permettre au spectateur de s'engager dans l'illusion théâtrale.

L'acteur doit s'approprier des techniques d'articulation qui s'appliquent premièrement au corps. Faire cohabiter en même temps plusieurs axes dans son corps lui donne la capacité d'émettre simultanément plusieurs intentions (vers le partenaire virtuel, vers le partenaire réel, vers l'appareil vidéo) en créant des rapports dialectiques entre elles.

Ce qui est le plus difficile pour un acteur qui se sent majoritairement le producteur du sens, c'est d'accepter de donner toute sa place aux autres agents dramatiques, mais, en faisant cela, l'acteur devient, aussi matière et créateur. Le naturel de cet acteur de théâtre virtuel, qui sait se mettre dans le champ visuel et faire jouer la partie enregistrée par l'objectif est l'hyper conscience du fonctionnement de l'image.

Dans le cas de ces deux spectacles, les images n'étant pas perçues par les acteurs, la technique utilisée par le metteur en scène afin de les aider à développer un sens intérieur de ce qui se passe sur la scène et de les rendre plus précis dans leurs actions, a été tout a fait simple, mais efficace: la description systématique de ce qui se passe sur les écrans, sur les moniteurs de HMD, à partir de laquelle, peu à peu, l'acteur associe telle sensation, tel mouvement avec tel résultat décrit par l'observateur.

L'hyperréalisme de la RV détermine une catégorie de jeu stylisé. Pourtant, pour faire face à la complexité des mises en scènes, les acteurs emploient un jeu psychologique (l'étude du caractère, leur jeu sur l'émotion), du mime (par exemple l'acteur qui joue Zéro mime le fait qu'il s'assoit sur un tabouret imaginaire devant une table projetée) et un jeu expressionniste (le moment où ils jouent pour l'appareil vidéo; leurs maquillages sont aussi expressionnistes).

Le choix d'un type de jeu conduit à différentes manières de représenter le corps. Dans le contexte du théâtre virtuel, le jeu filmique permet au corps de l'acteur de ne pas s'inscrire dans le virtuel comme par effraction et de construire une relation maîtrisée et harmonieuse entre son corps physique et son corps de personnage numérique.

Cela implique pour lui un apprentissage et une maîtrise de son corps très spécifiques. La réussite ou l'échec des spectacles de ce type dépend de la capacité de l'acteur à s'adapter à ses nouvelles conditions de jeu, à la scénographie en mouvement qui, pour lui, demeure encore en deux dimensions.

Mécanique vs. Vivant

Une des demandes spécifiques faite par le metteur en scène et qui concerne le jeu de l'acteur dans ces sortes de productions est le jeu très précis qui permet aux acteurs de coordonner leurs actions avec les autres éléments impliqués. La précision de jeu et l'exigence d'être au bon endroit, au bon temps sont des conditions qui transforment, d'un point de vue générale, l'interprète en un automatisme, un mécanisme qui n'a pas le choix d'improviser sur la scène.

Qu'est-ce que se passe avec ma liberté comme créateur, avec mon choix de varier, de nuancer mes réactions par rapport aux réponses du public?

Voilà une question qui se pose autour du problème de la mécanicité de l'interprète depuis longtemps et qui suscite des débats sur la qualité du jeu de l'acteur. Les rêves de Maeterlinck¹¹, de Gordon Craig, de Bauhaus semblent prendre forme dans l'âge de la virtualité ou le syntagme „plus machinal, plus performatif” est plus en plus véhiculé.

La question de la qualité du jeu de l'acteur reliée à sa capacité d'être plus fidèle au contexte de son jeu est également posée par Jean François

¹¹ „L'être humain sera-t-il remplacé par une ombre, un reflet, une projection de formes symboliques ou un être qui aurait l'allure de la vie sans avoir la vie. Je ne sais, mais l'absence de l'homme me semble indispensable”.

Peyret, qui s'interroge sur l'effet de l'insertion de l'aspect mécanique dans la performance live.

„Est-ce qu'un bon acteur est vivant ou pas? Au théâtre on entre des textes dans le corps de comédien (input). On ne sait pas si ce qui ressort (output) est mécanique ou vivant”¹².

Pour n'importe quel acteur, le simple exercice de la mémoire le transforme en automate. Dans cet ordre d'idée, chaque répétition, chaque choix qui est fait pendant la création de rôle et de la mise en scène réduit le large spectre des possibilités qui existent pour interpréter un mot, pour dire une réplique, pour faire une action, pour se positionner sur la scène. Ainsi, nous pouvons dire que la perte de la „vivacité” d'acteur sur la scène se passe dans n'importe quel spectacle de théâtre et que nous n'avons pas besoin d'atteindre „l'âge d'acteurs cyborg” pour philosopher autour de ce sujet.

Praticien et théoricien de la mécanique et de la performativité de l'acteur, l'artiste américain Bob Wilson, réussit à „formuler” dans ses spectacles un vrai paradoxe de l'acteur, plus efficace quand il est mécanique. Ce paradoxe devient une réalité au moment où les acteurs sont capables de trouver la liberté créatrice dans le mécanisme, quand ils commencent à faire confiance à la puissance de l'interaction de tous les éléments, quand en faisant place à la lumière et au son de la mise en scène, ils sont, paradoxalement, plus accentués, plus visibles, plus capables d'agir sur le public.

Nous pouvons extrapoler ces affirmations sur le théâtre virtuel, où, les acteurs, adoptant un jeu filmique, très précis, et en acceptant de devenir une image comme toutes les autres images créées et projetées, sont, en revanche, augmentés par les effets uniques de l'interaction et de l'hybridation des agents dramatiques

Plus machinal. Plus performatif. Plus émouvant?

L'émotion esthétique du spectacle est créée, traditionnellement, dans un espace imaginaire spécial, construit entre les acteurs et le public. D'habitude, le jeu de l'acteur implique l'action d'accéder et d'exprimer une certaine gamme d'émotions d'une manière qu'il produit des effets spécifiques sur le public. Les acteurs jouent également, en utilisant des expressions émotives fournies l'un à l'autre.

Dans les conditions spéciales de théâtre virtuel, il n'y a pas de communication „directe” acteur-public (à cause des systèmes utilisés: les lunettes spéciales, les HMD); et du changement dans le statut de l'acteur: sa

¹² M.Valmer, *Entretien avec Jean Francois Peyret*, in „Alliage”, nr. 47, 2001.

virtualité, son statut d'image entourée par d'autres images) mais il y a une communication médiatisée par le dispositif virtuel.

La médiatisation est la place de rencontre entre les spectateurs et les acteurs (une médiatisation qui est, en effet, un trait naturel des nouveaux codes de la société contemporaine ou l'espace virtuel WEB n'est pas seulement un outil pour échanger et trouver des informations, mais aussi un endroit virtuel pour faire des rencontres, pour passer un bon temps, pour trouver l'amour de ta vie) ou, probablement, une nouvelle forme d'émotion apparaît: l'émotion virtuelle.

En effet, dit Ron Willis, la RV „est un genre de prothèse, mais elle n'élimine pas la nécessité de l'acteur d'être dans le moment et de travailler avec la vie émotive du personnage". De ce point de vue, la RV peut être considérée comme un appui, comme un élément de la scénographie, comme un costume qui dépeint la vie intérieure des personnages. (Par exemple, Zéro se rencontre avec Daisy, ils dansent et le monde derrière eux se transforme: ainsi, ils dansent parmi des planètes, puis parmi des fleurs.) L'acteur, en travaillant ensemble avec la RV, a suggéré que le sentiment de l'amour était si puissant qu'il puisse dominer le cosmos.

D'autres problèmes se posent dans le théâtre virtuel par rapport à la question de l'émotion: l'acteur qui joue devant l'appareil vidéo et qui doit projeter ses émotions à l'œil de l'objectif (mais, dans ce cas, il s'agit de l'appropriation des techniques du jeu filmique), et, l'acteur qui doit pouvoir soutenir „l'écoulement émotif", soit dans la situation quand il change très rapidement l'adresse de la parole vers un autre acteur sur la scène, vers la projection virtuelle (invisible) d'un autre acteur et vers un appareil vidéo, soit quand il doit réagir très rapidement aux situations créées d'une manière fluide. Nous pouvons parler dans ce dernier cas d'une esthétique de fragment fluide de la RV: la scénographie performative qui se change en temps réel et qui amplifie le rythme du jeu de l'acteur. En tout cas, toutes ces particularités, ne font, à mon avis, que rendre le jeu de l'acteur plus complexe et plus provocateur.

Une première conclusion ouverte sur la question du jeu filmique/théâtral dans le théâtre virtuel et plusieurs questions à ouvrir.

Le théâtre virtuel est le sujet d'un procès double de médiatisation et de remédiatisation. Autrement dit, le media est et n'est pas, en même temps, le message de l'œuvre. Cela devient possible parce que la réalité virtuelle est immersive, donc, elle est un medium dont le but final est de disparaître comme medium. Ce procès double influence radicalement l'art de l'acteur.

Ainsi, le but de l'acteur dans le théâtre virtuel¹³ est, premièrement, d'adapter son corps physique au contexte virtuel, de disparaître dans ce medium, et, secondement, d'interagir avec ce medium. Un acteur est à la fois immergé dans le virtuel (car il doit être perçu comme partie de lui) et dans la situation d'interagir avec lui (ainsi, il est séparé de lui).

Les moyens qu'il utilise pour réaliser ce dédoublement sont propres au jeu filmique.

Nous observons, pourtant, que, dans ces deux cas, la conception stanislavskienne (la perspective psychologique sur le personnage, le jeu réaliste) n'est pas entièrement anéantie, même si, le travail sur le corps est fortement mis en valeur. Nous sommes témoins, alors, d'un théâtre qui utilise l'acteur et l'image pour raconter une histoire, pour faire un récit, et qui ne lutte pas contre le logocentrisme. Nous découvrons, aussi, un théâtre qui limite la communication traditionnelle de l'acteur à l'acteur et de l'acteur au public.

Et, en plus, nous découvrons un théâtre qui devient un moyen nouveau de connecter l'art de cinéma à la représentation théâtrale live.

Ce genre de théâtre offre à l'acteur un contexte fertile, un espace privilégié pour faire son art avancer: l'opportunité de travailler son sens intérieur, son imagination, sa discipline physique et spatiale, sa flexibilité de réagir psychologiquement et d'une manière émotive et expressive, très rapide, à la fluidité du mouvement de la scénographie performative. Autrement dit, la pluridisciplinarité de la formation de l'acteur ou de son expérience devient un atout essentiel dans les théâtres virtuels.

L'acteur n'est plus seulement un acteur du théâtre ou du film. L'art de l'acteur contemporain s'inscrit, plutôt, dans une dynamique de la transgression des genres, dans une esthétique du „crossover”. La révolution informatique a déjà aboli les distinctions entre le cinéma, la vidéo et le théâtre; le remplacement de matériel traditionnel avec le micro processor facilite la circulation des images¹⁴; les artistes deviennent de plus en plus scientifiques.

Dans la plupart des spectacles contemporains, on fait appel aux plusieurs disciplines artistiques, appel qui exige, par conséquent, une pluridisciplinarité dans l'enseignement et dans la formation de l'acteur. Le

¹³ On parle de la forme du théâtre virtuel qui utilise le procès d'immersion collective dans le réseau, la réalité augmentée et la présence des acteurs vivants sur la scène.

¹⁴ Richard Schechner, *Le Théâtre à un tournant*, in „Le courrier de l'UNESCO”, Paris, Nov, 1997, p.8.

théâtre virtuel fonctionne sur la fondation d'une nouvelle pédagogie des arts du spectacle, dans laquelle les différentes disciplines convergent pour enrichir, au niveau créatif et imaginatif, le futur interprète. Cette pluridisciplinarité donne au acteur une adaptabilité aux plusieurs genres artistiques, un élargissement de l'apprentissage technique, un développement de la créativité, des moyens concrets pour établir les liens entre les diverses disciplines et les intégrer dans sa formation.

Nous pouvons énumérer ici: des techniques orientales pour éloigner le comédien d'un jeu psychologique, l'entraînement psychique et vocale, l'apprentissage des marionnettes, des techniques du jeu filmique (le travail avec l'écran vert, le travail devant la camera), de la danse, de la musique, de music hall, de l'écriture créative, de la peinture, du cirque, du mime, des arts martiaux. Ainsi, la diversité fait découvrir des nouvelles possibilités de percevoir et d'interpréter la réalité.

Nous avançons *l'hypothèse de l'acteur actif*, entraîné, ouvert et prêt à faire „un saut dans le vide”, ou il n'y a aucune garantie, conscient de l'absolue nécessité du déséquilibre et de la désorientation dans le processus créateur.

Poet, playwright and theatre critic (IATC member), Ozana Budău has a degree in Cognitive Psychology, another one in Theatre Studies at „Babeş-Bolyai” University and a MA in Theatre Studies at Sorbonne Nouvelle, Paris. Her artistic activity also includes theatre staging and acting.

TEHNOLOGIA DIGITALĂ ȘI SPECTACOLUL DE TEATRU. REALITATEA VIRTUALĂ PE SCENĂ

ANDREEA IACOB

ABSTRACT. *The Digital Technology and the Theatre Performance. The Virtual Reality on the Stage* is a study that is a part of a larger analysis, focusing on the effects the digital technologies have on the society in general and on the theatre communication in particular. In the fragment presented above, the study discusses the phenomenon of the avatars and how this phenomenon brings the fiction closer to our day to day life, and it also emphasizes one of the consequent reactions of the theatre artists, respectively their usage of virtual reality technologies on the theatre stage.

În acest moment, deși pentru multă lume realitatea virtuală aparține încă de zona SF, există deja multe păreri contradictorii în legătură cu existența, relevanța sau efectele acesteia: „RV va înlocui într-o zi realitatea; RV nu va înlocui niciodată realitatea; RV e provocatoare în raport cu conceptul de realitate; RV ne va permite să redescoperim și să explorăm realitatea; RV este un substitut nepericulos pentru droguri și sex; RV este plăcere fără risc și deci e imorală; RV ne va spori capacitățile mintale, dându-ne mai multe puteri; RV este o experiență radical nouă; RV este la fel de veche precum arta Paleoliticului; RV este în principiu tehnologie computerizată; toate formele de reprezentare creează o experiență de tip RV; RV subminează distincția dintre ficțiune și realitate; RV este triumful ficțiunii asupra realității; RV este arta secolului XXI, așa cum cinematografia a fost cea a secolului XX; RV este o exagerare¹, și peste 10 ani nu va fi mai mult decât o notă de subsol în istoria culturii și a tehnologiei”².

Tematica generală de cercetare pe care o urmărește studiul din care a fost selectat următorul capitol se referă la *modificarea raporturilor cu realul* adusă de tehnologia digitală, de la o perspectivă socială până la efectele asupra teatrului. Astfel, premisa de la care pornim ține de faptul că dacă

¹ În original: „pure hype”.

² Marie-Laure Ryan, *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, The John Hopkins UP, Baltimore & London, 2001, p. 1.

prezența noilor tehnologii a modificat această relație a fiecăruia dintre noi cu realul, atunci fenomenul nu este reversibil, iar diferențele de receptare care îi urmează sunt inevitabil prezente și în relație cu spectacolul de teatru. Deci, prin modificarea felului în care percepem lumea, se modifică și felul în care ne raportăm la spectacolul de teatru. Ceea ce propune, așadar, această lucrare este o reconsiderare sau cel puțin o analiză a acestui raport cu realul, dinspre general spre particular-teatral, urmărind, în dimensiunea cea mai largă, să observe impactul noilor tehnologii asupra producției și receptării teatrului.

Adevărata influență a noilor tehnologii se produce zilnic, în viața civilă, asupra fiecăruia dintre noi, interpreți ai ambelor tipuri de roluri din perspectivă teatrală: atât creatori, cât și public. Ceea ce înseamnă că schimbarea (dificil de demonstrat, dar inefabil prezentă) pe care această influență o aduce modifică o serie de comportamente sociale și de tipuri de relaționări. Astfel, singurul lucru pe care demersul nostru și-l propune este să provoace teatrul să se reazeze în actualitatea formală a comunicării digitale, în contextul în care această actualitate este privită din perspectiva prezenței tehnologiei în aproape tot ceea ce ne înconjoară. Este deci o provocare direcționată către creatorii de teatru și privitorii de teatru interesați de analiza și contextualizarea fenomenului teatral, prin care aceștia sunt invitați la o privire formală critică asupra influenței tehnologiilor.

Pentru aceasta, lucrarea, în întregul ei, propune o lista de concepte/criterii definitorii ale efectelor pe care le produce prezența noilor tehnologii – *simularea, modificarea relației cu materia, interactivitatea, hypertextualitatea și avatarismul*. Această înșiruire de concepte de analiză nu se dorește nici pe departe a fi una exhaustivă, dar își propune să își susțină relevanța în context artistic și în special teatral prin folosirea de studii de caz cât mai interesante din film, literatură, performance și, firește, teatru. De asemenea, un lucru important de subliniat este faptul că delimitarea perfectă a acestor criterii este, dacă nu imposibilă, cel puțin extrem de dificil de realizat, în primul rând pentru că de cele mai multe ori ele funcționează simultan, iar, în al doilea rând, pentru că „izolarea” întru analiză a unuia presupune oricum referirea și la celelalte.

După sublinierea și analizarea efectelor generale și particularizat-artistice ale noilor tehnologii din perspectiva acestor aspecte, lucrarea va încerca să arate în capitolul *Realitatea virtuală* cum aceste aspecte se regăsesc în mod natural în acest tip de construct extrem-contemporan, inclusiv din perspectivă teatrală, prin intermediul studiului de caz pe spectacolele

experimentale care deja folosesc tehnologia realității virtuale, spectacole relativ recente (începând din 1995), realizate la Universitatea din Kansas, după ideile scenografului și designerului Mark Reaney³.

Astfel, mijloacele realității virtuale vor fi tratate în această lucrare drept provocarea cea mai incitantă, sau în orice caz cea mai nou folosită pe scenă, în privința reacției practicienilor de teatru la modificările de limbaj pe care o produce digitalizarea, urmărind observația Florinei Ilis conform căreia „impactul tehnologiei electronice asupra concepțiilor despre lume ale omului nu este ușor detectabil în toată complexitatea sa. Cert este însă faptul că, în afara experienței umane despre timp și spațiu, se construiește, într-o manieră electronică despre ceea ce s-a cunoscut a fi «a new electronically defined reality»⁴, o hiper-realitate, în care barierele impuse de spațiu, timp sau conștiință sunt spulberate și reconstituite într-o manieră virtuală”⁵.

Cercetarea nu își propune însă sub nici un chip să postuleze că numai arta susținută cu mijloace electronic-digitale este validă și că, respectiv, numai aceasta va supraviețui unui viitor din ce în ce mai digitalizat. Implicit, această lucrare nu propune ca soluție unică în teatru folosirea nemijlocită a unui instrumentar anume, ca și când un spectacol de teatru ar fi din start invalid dacă nu folosește măcar o retroproiecție.

De altminteri, spectacologia contemporană românească nu este străină de prezența în scenă a unei suite întregi de retro sau video proiecții, din păcate destul de nefericit folosite în majoritatea cazurilor – dovadă a faptului că relevanța relației dintre teatru și noile tehnologii nu se regăsește în astfel de uzanțe nesubstanțiale sau, în orice caz, insuficiente. Proiecțiile video, cele mai des citate atunci când vine vorba despre „multimedia” în spectacolul românesc de teatru, nu reprezintă decât o părțică infimă din potențialul pe care noile tehnologii îl pot oferi, aceste proiecții fiind mult depășite în forma lor imediată, respectiv pre-înregistrată și rece, și neținând loc decât cel mult de pretexte.

Deși este dificil de pronosticat rolul pe care îl vor avea tehnologiile realității virtuale în spectacologia de teatru a viitorului, această lucrare urmărește să examineze o serie de realizări teatrale care deja au folosit aceste noi mijloace și să le analizeze, pe cât este posibil, din perspectiva

³ Articolul de față preia capitolele referitoare la *Avatarism* și la *Realitatea virtuală pe scena de teatru*.

⁴ Scott Buckatman, *Terminal Identities. The Virtual Subject in Postmodern Science fiction*, Durham and London; Duke University Press, 1993, p. 2; apud Florina Ilis, *Fenomenul science fiction în cultura postmodernă. Ficțiunea cyberpunk*, Cluj-Napoca, Editura Argonaut, 2005, p. 62.

⁵ Florina Ilis, *op. cit.*, p. 52.

schimbărilor social-culturale care funcționează ca gen proxim. La fel procedează și Marie-Laure Ryan, autoarea unei analize care își propune să investigheze producția literară: „s-ar putea să trebuiască să așteptăm până noul secol ajunge la maturitate pentru a vedea dacă aceste promisiuni și amenințări se vor materializa. Dar din moment ce *ideea* de realitate virtuală este foarte prezentă în peisajul nostru cultural, nu trebuie să așteptăm atât de mult pentru a explora perspectivele pe care le deschide reprezentării”⁶.

Avatarism

Dacă distincția dintre realitate și ficțiune se face tot mai greu, și distincția dintre uman și mașinărie începe să fie estompată. Avatarul este mai mult decât un simplu dublu, în condițiile în care însuși spațiul virtual în care acesta se manifestă este mai mult decât un dublu al spațiului lumesc, dar într-un sens problematic, după cum notează Florina Ilis: „Acest spațiu virtual, elaborat cu ajutorul tehnologiei, nu ajunge să fie, însă, niciodată populat în mod real decât de reprezentări ale unor identități care interacționează în virtutea unor reguli prestabilite. Eliberată de aura transcendentă a sufletului, de constrângerile conștiinței și de limitele constituției sale fizice, noua identitate, care se aventurează în mediul virtual, se construiește în permanență în strânsă legătură cu capacitățile tehnologice ale sistemului. După cum se exprimă Jean Baudrillard, această traiectorie înspre hiper-real are ca efect «lichidarea oricărei referințe»”⁷.

Modificarea relației cu materia și, implicit, cu spațiul și cu timpul este una dintre caracteristicile forte ale unui posibil fenomen al avatarismului. Implicit, problema identității, care descinde din acest nou tip de relație difuză cu materia, este, pentru avatari, subiectul aproape tabu al redefinirii personalității și al unui permanent joc de rol, devenit, iată, o cutumă zilnică, în condițiile în care oferta de creare a unui avatar a intrat și în cele mai uzuale forme de comunicare actuală, cum ar fi sistemele de chat sau poșta electronică. Dincolo de acestea, multe spații de pe Internet oferă un adevărat spectacol pentru identitatea de tip avatar, „ale cărei efecte psihologice pot fi asociate descentralizării eului și multiplicării personalităților, într-o manieră similară celei în care, mental vorbind, cititorii «intră» în pielea personajelor literare pe care și le asumă în lectura de tip empatic”⁸.

⁶ *Ibidem*, p. 1.

⁷ Florina Ilis, *op. cit.*, p. 104.

⁸ Ion Manolescu, *Videologia. O teorie tehnoculturală a imaginii globale*, Iași, Editura Polirom, 2003, p. 84.

www.there.com

www.there.com este un web site de întâlniri. În momentul în care este accesat, pentru a-l putea folosi, utilizatorul trebuie să-și creeze o anumită identitate. Ceea ce este special la acest site este faptul că această identitate nu mai este doar una lingvistică, care ține de asumarea unui simplu nume (*user name* sau *nick name*), ci este una care include „corporalitatea” însăși: utilizatorul trebuie să își construiască un avatar, respectiv să opteze pentru sexul, culoarea ochilor, a părului și alte semnalmente ale personajului care îl va reprezenta. Apoi, acestui avatar i se va permite să se plimbe prin diverse spații virtuale puse la dispoziție. Ceea ce se vede pe una dintre primele pagini ale site-ului apare în imaginea alăturată: un ghid, pe nume Aral, se oferă să furnizeze câteva detalii pentru ca noul utilizator să se poată bucura de „There” („Acolo”). La întrebarea „Ce este Acolo?”, răspunsul este: „Acolo este un spațiu în care poți să-ți petrece timpul liber și să-ți faci noi prieteni. Nu este un joc și nu poți «muri». Singurul lucru pe care trebuie să-l faci este să te distrezi”. Iată deci două certitudini pe care oricine și le dorește: faptul că nu participă la un simplu joc și că nu se pune problema morții, deși cele două informații se află într-un oarecare conflict logic.

Pe de altă parte, în conflict se află și numele site-ului, de altminteri extrem de interesant prin imaterialismul pe care îl proclamă, cu ceea ce oferă de fapt acesta. „Acolo” pare să delimiteze o alteritate totală, conceptuală, față de Aici, punând o graniță fermă între realitate și ficțiune. Restul informațiilor, care reies însă din explicația ghidului, infirmă oarecum această separare totală, „oferta” pe care „There” o face fiind foarte asemănătoare realității zilnice din care se presupune că face parte utilizatorul: „*Play your way* – Avem curse și paintball, parade de modă și comedii și mult spațiu de explorat”. Virtualitatea devine astfel nimic altceva decât o copie a realității, firește o copie infidelă, mult mai maleabilă decât realitatea însăși, dar care nu urmărește decât o altă formă de stăpânire a acesteia de către fiecare utilizator în parte. Mesajul de întâmpinare se încheie cu oferta irezistibilă „get a new look” („fă-ți o nouă înfățișare”), totul prin doar câteva click-uri.

www.secondlife.com

Mult mai complex (și deci mult mai perfid), acest site este practic nici mai mult nici mai puțin decât ceea ce anunță titlul: o a doua viață. Aici, „copierea” realității este asumată în fiecare colț de pagină, în condițiile în care site-ul nu este nimic altceva decât practic o copie a lumii reale, cu tot ceea ce are ea: locuitori, respectiv avatari, teritorii, inclusiv de cumpărat, străzi, clădiri, locuri de distracție și posibilități de afaceri. Ce este de fapt

„Second Life”? Se explică pe una din primele pagini ale site-ului, după cum se poate vedea în imaginea alăturată: „este o lume virtuală 3 - D, construită și deținută în întregime de către locuitorii ei. Din momentul când a fost deschisă publicului, din 2003, s-a dezvoltat exploziv, iar astăzi este locuită de un număr de 7.454.561 oameni de pe întreg globul. Din momentul în care intri în *lume*, vei descoperi un vast continent digital, înțesat de oameni, distracție, experiențe și oportunități. După ce ai explorat puțin, poate vei găsi un teren perfect pentru a-ți construi o casă sau a-ți dezvolta o afacere [...]”⁹.

Înregistrarea este gratuită (la fel și accesarea unui prim nivel, însă restul poate fi accesat numai pe bani), iar unul dintre primii pași pe care cel ce dorește să se integreze în această lume trebuie să îl facă este alegerea unui nume, la fel ca în cazul lui www.there.com. Alegerea prenumelui îi aparține celui care se înregistrează, dar, de data aceasta, numele trebuie selectat dintr-o bază de date limitată. Personalizarea este deci permisă din start numai cu limite.

Iar de aici și până la crearea propriu-zisă a avatarului distanța este extrem de scurtă. Pentru că, cinic, ceea ce este fundamental pentru „Second Life” este tocmai „exprimarea propriei personalități, iar avatarul este cea mai mai personală exprimare. În cele din urmă, avatarul este persoana ta în lumea virtuală”¹⁰. Sistemul oferă o rafinată gamă de instrumente pentru crearea unui avatar cât mai potrivit gusturilor utilizatorului, instrumentar care promite în același timp să fie unul extrem de ușor utilizabil, în ciuda complexității sale. Cu toată ficționalizarea identității care definește în sine fenomenul avатарilor, site-ul crede în afirmarea propriei personalități, și deci, extrapolând, în posibila relevanță a reprezentativității unui avatar pentru cel care și-l construiește.

Odată ce utilizatorul s-a avatarizat, există o mulțime de lucruri de făcut. În primul rând, ca în orice comunitate, poți „cunoaște alți oameni”¹¹ (întotdeauna referirile la persoane sunt făcute cu folosirea cuvântului „oameni” și nu „avatari”), pentru că „în interiorul acestei vibrante societăți umane, este ușor să găsești oameni cu interese similare cu ale tale. Odată ce găsești oameni care îți plac, îți va fi ușor să comunici și să îți legătura cu ei [...]”¹². Și, ca în viața reală, petrecerile sunt la tot pasul în orice moment, iar „oamenii” se grupează în diverse grupuri de interese.

⁹ <http://secondlife.com/whatis/>

¹⁰ <http://secondlife.com/whatis/avatar.php>

¹¹ <http://secondlife.com/whatis/meet.php>

¹² Idem.

Practic, singurul lucru care deosebește această lume virtuală de cea reală este ficțiunea. Iar în condițiile în care peste 7 milioane de oameni de pe glob își trăiesc zilnic, alături de viața reală, și această a doua viață, apetența pentru această ficționalizare (sau ficționalizare, în general) reiese implicit. Și nici România nu a rezistat tentației, astfel încât, pe data de 15 iunie 2007, ziarul „Gândul” se mândrește cu faptul că a devenit primul ziar românesc din *Second Life*, și tot în luna iunie a fost vernisată prima expoziție de pictură românească.

Avatarii în teatru

De la bun început, trebuie să subliniem faptul că atât creația, cât și estetica auto-analitică a lui Mark Reaney (la care vom reveni pe larg în capitolul dedicat Realității virtuale) vizează în primul rând nu tehnologia, ci felul în care ea poate fi folosită, iar apoi problematizarea raportului dintre prezența actorului pe scenă și felul în care acesta intră în relație cu oferta tehnologiilor realității virtuale. Astfel, *Dinosaurus*, producție din 2001, realizată la Universitatea din Kansas, și-a propus pentru prima dată în activitatea Departamentului de teatru și film al acestei universități și a Institutului pentru Explorarea Realităților Virtuale să realizeze personaje virtuale pe care să le folosească într-o producție scenică.

Dacă producțiile teatrale anterioare de la Universitatea din Kansas foloseau tehnologia VR (Virtual Reality) numai pentru a realiza spații scenografice, odată cu punerea în scenă a *Visului unei nopți de vară* s-a folosit o mască virtuală pentru momentul în care Bottom se transformă în măgar, într-o lume a zânelor care în această montare era generată de computer.

Ca umare a succesului din această montare, pentru *Dinosaurus*, text de teatru pentru copii, s-a trecut la utilizarea de personaje virtuale. Textul mai fusese montat de două ori: în producția inițială, cei 12 dinozauri au fost prezentați prin intermediul teatrului de umbre, pe un ecran, în timp ce un narator, aflat



în fața ecranului, spunea replicile dinozaurilor; în cea de-a doua variantă de montare, actori-păpușari mânuiau păpuși-dinozauri, făcând și vocile acestora. După cum explică Mark Reaney, varianta folosită la Universitatea din Kansas de a transforma scenic dinozaurii în personaje virtuale „funcționează ca o versiune high-tech a teatrului de umbre”¹³.

Avatarii-personaje virtuale

Una dintre problemele pe care Reaney însuși propune să fie analizate în acest context este felul în care aceste personaje virtuale interferează cu „natura unică a spectacolului *live*”¹⁴. Reaney face o deosebire fundamentală între opțiunea în spectacologia teatrală pentru proiecții pre-înregistrate (precum video-ul) și tehnologia virtuală, care este manevrată în timp real: „realitatea virtuală asigură spontaneitatea solicitată de teatrul viu și chiar face loc acelorași elemente de risc inerente în teatrul clasic. Din diferite perspective, elementele scenice create prin realitatea virtuală și controlate de operatorii din culise sunt chiar mai *live* decât elementele scenografice tradiționale din lemn și pânză care stau nemodificate de-a lungul spectacolului. Totuși, un element care nu poate fi asigurat de tehnologia actuală a virtualității este cel de «prezență», adică faptul de a ocupa efectiv spațiul dramatic, alături de actori și public”¹⁵.

Astfel, dacă sceno-grafia virtuală se folosește doar de un instrumentar nou, în contextul în care imaginile proiectate nedigital există în teatru de secole, altfel stau lucrurile în privința personajelor digitale. Prezența actorului în scenă, întâlnirea lui cu spectatorii și efectele acestei întâlniri țin de specificitatea indiscutabilă a actului teatral: „dacă personajele create de noi ar fi controlate doar de către computer, ele ar fi fixe, incapabile să răspundă participării publicului”¹⁶. Soluția găsită deci de către echipa de tehnicieni condusă de Reaney a fost ca cei 12 dinozauri, lucrați în așa fel încât să poată fi cât mai ușor diferențiați de către publicul țintă foarte tânăr al spectacolului (copii cu vârsta între 6 și 9 ani), sunt, pe de o parte, manevrați, prin intermediul computerelor, de către operatori din culise, iar, pe de altă parte, pe scenă nu apar singuri: „soluția găsită de noi a fost să combinăm actorii tradiționali cu avatari virtuali”¹⁷. Astfel, la câte 3

¹³ Marc Reaney, *Virtual Characters in Theatre Production: Actors and Avatars*, 2001, <http://web.ku.edu/~mreaney/teaney.html>, accesat 5/11/2006.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

sau 4 dinozauri există un corespondent actor, care spune replicile acestora, le subliniază acțiunile și interpetează stările mai nuanțate. Mișcările sunt coordonate, iar pentru aceasta actorii au exersat împreună cu cei care mânuiesc de la distanță imaginile proiectate ale dinozaurilor.

Concluzia lui Mark Reaney este extrem de pozitivă: „sinteza dintre actor și personajul virtual a fost eficace, pe măsura așteptărilor. Actorii au contribuit cu informații cruciale la derularea poveștii, în timp ce dinozaurii virtuali au transformat personajele pe care le interpretau în animale uriașe, exotice și interesante”¹⁸.



Mai mult, în privința acestei relații, Reaney subliniază și faptul că s-a avut în vedere la construirea dinozaurilor inclusiv faptul că o super-perfecționizare a acestora la nivel de gestică și de mimică ar fi atras prea mult atenția asupra personajelor virtuale în detrimentul actorilor, dominând scena, drept care s-a preferat o formă mai puțin perfectă dată animalelor.

Realitatea virtuală pe scena teatrului

Moto: Tehnologiile digitale pot oferi mijloace de a crea producții teatrale care se vor adresa publicurilor moderne în modalități compatibile cu o cultură actuală care se mișcă atât de rapid.

Mark Reaney

Utilizarea largă și în diverse zone de interes a tehnologiei realității virtuale nu mai este, în acest moment, o noutate. Extinderea acestei tehnologii a cuprins de ceva timp inclusiv spațiul medical, în condițiile în care, inclusiv în România, se execută operații de chirurgie virtuală, prin care o idee chirurgicală este experimentată virtual înainte de a fi aplicată pe pacienți. Realitatea virtuală este folosită și în psihoterapie, pentru vindecarea diferitelor fobii, iar acest soft a fost cumpărat inclusiv în Cluj, de

¹⁸ *Ibidem.*

către Facultatea de Psihologie. Pacientul poartă un dispozitiv de tip HDM (incluzând nu numai un set de ochelari speciali care permit o viziune 3D dar și căști pentru sunet) și, în funcție de fobia de care pacientul dorește să scape prin terapie, acesta vizionează un program. Astfel, un pacient poate fi tratat de frica de înălțime, caz în care vizionează că se află pe o balustradă înaltă, iar terapeutul îl chestionează în legătură cu temerile pe care le simte, de frica de a face față unui public, caz în care pacientul este pus să țină un discurs în fața unui public virtual etc. Se consideră că pacientul își va aminti în viața reală sentimentele pe care le-a avut în timpul experienței terapeutice, experiență care, chiar dacă a fost una mediată prin metode virtuale, a fost cât se poate de reală pentru el. Astfel, conchid specialiștii, nu se pune problema ca prin această metodă terapeutică să se vorbească despre un nou tip de terapie, despre o nou domeniu psihoterapeutic, ci este pur și simplu vorba despre tehnici de „mimare” descoperite și folosite de mult, care, cu ajutorul tehnologiei, pot fi însă puse în aplicare mult mai ușor sau, cel puțin, într-o nouă formă.

Lucrurile stau la fel și în teatru. Într-un articol din revista *man_In-fest*, Liviu Dospinescu, cercetător al efectelor tehnologiilor digitale în teatru, arată cum spectacolele lui Michel Lemieux, cunoscut pentru efectele optice spectaculoase pe care le folosește în spectacolele sale, utilizând proiecțiile fără a avea însă ecran, folosesc de fapt o tehnologie care este „veche de când lumea”, doar cu alte mijloace. Astfel, Dospinescu face o paralelă cu ceea ce inginerul Henry Dircks încerca să realizeze în 1858, când acesta lucra la diferite posibilități pentru a aduce pe scenă o prezență fantomatică. Nu a reușit, dar, în 1862, echipei lui Dircks i s-a alăturat un magician, Henry Pepper, împreună cu care au reușit să obțină efectul dorit: „un actor îmbrăcat în fantomă, plasat în afara scenei, dedesubtul ei sau în culise, era luminat de o lanternă, imaginea sa transparentă se forma prin difracție în spatele unei foi de sticlă înclinată, așezată în fața scenei și acoperind deschiderea acesteia. Astfel, fantasmagoria prindea viață interacționând cu actorii de pe scenă. Patentul a rămas cu numele de Pepper's Ghost [...]”¹⁹.

Ce este de fapt realitatea virtuală? Florence de Meredieu a adunat câteva dintre definițiile care i s-au dat: „simulare a unui ambient real cu ajutorul unor imagini de sinteză tridimensionale. Ambient artificial generat de computer, cu care spectatorul e confruntat sau în adâncimea căruia se afundă. Diverse proteze (ochelari, mănuși cu senzori etc.) întăresc iluzia

¹⁹ Liviu Dospinescu, *Teatru și realitate virtuală (V). Michel Lemieux și Fantoma lui Pepper*, în „man.In.fest”, nr. 23-25, 2005, p. 42.

realității acestui univers. Se produce o puternică răsturnare a datelor spațiale tradiționale, spațiul «virtual» funcționând ca un fel de «plin» extradimensional, ca un loc fantomatic și totuși «locuibil», perceptibil și transformabil. «Spațiul Virtual, scrie Paul Virilio, este o dimensiune fracționară suplimentară a realității. Nu este un simplu efect de relief. Este un loc unde poți acționa...» Indivizii se pot întâlni în acest spațiu virtual, chirurgii pot opera un pacient aflat de cealaltă parte a Atlanticului, iar doctorul Du Zhenjun poate preda anatomia pe propriul său cadavru. Imaginea capătă un fel de surplus de realitate²⁰.

Iar, în general, posibilitățile tehnologiei realității virtuale vin în întâmpinarea specificităților pe care le implică cele câteva categorii pe care această lucrare le-a propus ca fiind definatorii în contextul efectului produs de noile tehnologii. Astfel, simularea își găsește în realitatea virtuală un teritoriu extrem de ofertant: „teatrul virtual nu doar îl dispersează pe spectator în interiorul operei de artă, dar îi permite să fie «atât în interiorul operei cât și să dețină controlul»²¹ (Morse). Și chiar dacă ceea ce spectatorul experimentează în teatrul virtual este în mare un produs al simulării, efectele acelei simulări asupra spectatorului sunt foarte reale²².

În privința modificării relației cu materia, oferta realității virtuale poate merge până la extrem, în condițiile în care, notează David Z. Saltz, „sistemele realității virtuale realizează o imersie totală a subiectului într-un mediu simulat de computer, un spațiu pur virtual, fără coordonate fizice, ale lumii reale²³. Mai mult, nuanțarea pe care o aduce Gabriella Giannachi subliniază faptul că, de fapt, experiența spectatorului-utilizator al acestor sisteme ține de *de-localizare*: „În timp ce teatrul este un loc pentru a vedea, a observa realul, teatrul virtual este un loc în care realul, care desigur include și prezența spectatorului, este remediatizat, experimentat de două ori, din moment ce spectatorul se află și în lumea reală și în cea remediatizată de către aparatura mecanică a realității virtuale²⁴ (Giannachi, p.10). În realitatea virtuală se poate vorbi așadar despre o „dublă” spațializare: „teatrul virtual se petrece, pe de o parte, într-o locație reală, dar produce,

²⁰ Florence de Meredieu, *op. cit.*, p. 155.

²¹ M. Morse, *Virtualities*, Indiana UP, Bloomington, Ind., 1998, p. 182; apud Gabriella Giannachi, *op. cit.*, p. 11.

²² Gabriella Giannachi, *op. cit.*, p. 10, 11.

²³ D. Z. Saltz, *The Collaborative Subject: Telerobotic Performance and Identity*, „Performance Research”, 2001, p. 70; apud Gabriella Giannachi, *op. cit.*, p. 10.

²⁴ Gabriella Giannachi, *op. cit.*, p. 10.

de asemenea, din cauza remedierii, de-localizare”²⁵ (Giannachi, p. 11) – astfel, atât opera de artă cât și spectatorul devin „translocali”.

Raportarea realității la interactivitate este atât de natural încât, dacă interactivitatea este scoasă din ecuație, întreaga tehnologie VR își pierde sensul, în condițiile în care aceasta devine „reală” numai în momentul în care este accesată, chiar și în cazul folosirii acestei tehnologii în teatru, pentru că „teatrul virtual se construiește prin intermediul relației dintre privitor și opera de artă care îi permite spectatorului să fie prezent atât în mediul real cât și în cel virtual. Această interacțiune este poate caracteristica cea mai importantă a teatrului virtual”²⁶.

Cât despre felul în care virtualitatea (prin tehnologia de care dispune, efectele pe care le poate crea și filosofia care o însoțește) poate realiza o sinteză artistico-culturală cu teatrul, cel mai bine se poate vorbi prin intermediul exemplului.

Mark Reaney

Profesor la Departamentul de Teatru și Film de la Kansas University, SUA, inițiator și director al i.e.VR – The Institute for the Exploration of Virtual Reality, institut născut din colaborarea dintre Teatrul Universității și Departamentul de Teatru și Film ale Universității Kansas, Mark Reaney este primul care a conceput și implementat o scenografie virtuală într-un spectacol de teatru. Totul se întâmplă nu mai departe de 1995, odată cu spectacolul *Adding Machine*, la care vom reveni mai jos. Ulterior, Reaney a ajuns să introducă în spectacologie inclusiv personaje virtuale, toate aceste manifestări revoluționare ale folosirii tehnologiilor digitale de ultimă oră fiind realizate de-a lungul colaborării sale la montarea a șapte spectacole, toate realizate cu participarea i.e.VR. De altminteri, scopul declarat al acestui institut este „explorarea mijloacelor realității virtuale și a tehnologiilor relaționate și a felului în care acestea pot fi inserate în producția și în spectacolul de teatru”²⁷.

Într-unul dintre articolele lui, *The Theatre of Virtual Reality: Designing Scenery in an Imaginary World*, Reaney subliniază și enumeră o serie de motive pentru care teatrul este un teritoriu ideal pentru tehnologia realității virtuale. Astfel, în primul rând, „teatrul poate să se folosească cu succes de

²⁵ *Ibidem*, p. 11.

²⁶ *Ibidem*, p. 11.

²⁷ <http://web.ku.edu/~mreaney/reaney.html>

posibilitatea oferită de realitatea virtuală de a nu adera la legile fizicii”²⁸, deoarece „atât teatrul cât și VR sunt constructe efemere care produc iluzii destinate percepției mai degrabă decât obiecte fizice care pot fi atinse sau ținute în mână. Există numai pe durata experienței. Înainte de ridicarea cortinei sau de pornirea programului ele nu există”²⁹.

Aici ar fi interesant de menționat sublinierea pe care o face Pierre Levy în privința faptului că, într-o abordare filosofică, opoziția nu este neapărat între realitate și virtualitate (astfel că „realitatea virtuală” nu este un oximoron), ci între virtualitate și *efectivitate*, „virtualul și actualul [*actuality*, în original] nefiind decât două modalități diferite de manifestare ale realului. Deși esența seminței este de a produce un copac, virtualitatea copacului este reală (fără să fie încă efectivă)”³⁰. Asupra aceleiași problematici insistă și Marie-Laure Ryan, realizând un tabel cu diferențele dintre actual și virtual, într-un tabel pe care îl numește „The Meaning of Virtual”:

Efectiv	Virtual
interpretat	potențial
factual	contrafactual
realizat	posibil
închis	deschis
material	mental
concret	abstract
particular	general
complet	incomplet
determinat	indeterminat
corporal	spectral
corp sau obiect fizic	aură
...	...
temporal	atemporal
spațial	fără teritoriu
singular	plural
obiect fabricat	schită, cod
prezent	trecut și viitor
aici	acolo
noi	ei, celălalt (după cum e
solid, tangibil	imaginat)

²⁸ Mark Reaney, *The Theatre of Virtual Reality: Designing Scenery in an Imaginary World*, 1992, <http://web.ku.edu/~mreaney/reaney.html>

²⁹ Mark Reaney, *Virtual Reality on Stage*, 1995, <http://web.ku.edu/~mreaney/reaney.html>

³⁰ Pierre Levy, *op. cit.*, p. 29.

....	evanescent, intangibil
prezență
prezență	absență
față în față	teleprezență
mecanic, tipărit	mediat
materie	electronic
spațiu	informație
ceea ce contează	cyber-spațiu
a fi	ceea ce nu contează
identitate	a prezenta
comportament serios	a trece drept, joc de rol
experiență trăită	a face să crezi
fapt	fantezie și visuri
esență	ficțiune
autenticitate	aparență
adevăr	fals, simulare
original	iluzie, falsitate
reprezentat, referent	copie, dublu
virtual	imagine
...	real (tema schimbării de locuri dintre virtual și real)
	real (tema dispariției realului)

Astfel, unul dintre aspectele pe care Reaney le subliniază este faptul că, din moment ce atât spectacolul de teatru cât și produsele realității virtuale sunt accesate în timp real, „realitatea virtuală, spre deosebire de animațiile pre-înregistrate pe computer, este generată în momentul în care este trăită. Precum spectacolul de teatru, există numai în timpul în care oamenii-participanți se întâlnesc cu conținutul lui minunat”³¹. Pentru Reaney, realitatea virtuală este deci „practica folosirii de modele generate pe computer care pot fi manipulate în timp real. Spre deosebire de video sau de animațiile pe computer, acestea nu sunt pre-înregistrate și deci sunt unice pentru fiecare reprezentare”³². Un al doilea criteriu fericit pentru întâlnirea dintre realitatea virtuală și teatru ține de felul în care tehnologia poate fi utilizată pe scenă: „teatrul este unic în abilitatea sa de a folosi realitatea virtuală nu doar ca un instrument sau un proces de creare a unui produs final, ci și ca un element încorporat”: „în timp ce un arhitect nu poate locui într-o clădire virtuală, un

³¹ Mark Reaney, *Virtual Reality on Stage*, 1995, <http://web.ku.edu/~mreaney/reaney.html>

³² Mark Reaney, *The Theatre of Virtual Reality: Designing Scenery in an Imaginary World*, 1992, <http://web.ku.edu/~mreaney/reaney.html>

eveniment teatral poate fi montat într-un spațiu virtual³³. Un alt element pe care teatrul și realitatea virtuală îl au în comun este cel reprezentat de lumile virtuale însele, „realități alternative create de puterea imaginației și care corespund acestei puteri”, pentru că în teatru „putem vedea manifestarea cea mai deplină a potențialului realității virtuale”³⁴.

Reaney subliniază și diferențele care există între specificitățile teatrului și ale realității virtuale, din perspectiva a două criterii esențiale³⁵: mai întâi, din perspectiva *imersiei*. Teatrul este un fenomen prin excelență social, care presupune deci participarea imediată a unui număr relativ mare de spectatori, cel puțin comparativ cu gradul de participare numerică pe care îl urmăresc programele RV, și care sunt folosite de un singur utilizator, sau cel mult doi sau trei. Acest lucru se datorează scopului imersiv pe care îl au sistemele virtuale, de a crea utilizatorului iluzia că se află într-o altă lume. În al doilea rând, un alt criteriu care creează diferențe este *interactivitatea*. Dacă în teatru controlul din timpul spectacolului le aparține actorilor și personalului tehnic, în cazul spectacolelor care includ tehnologie RV, spectatorul vede de fapt propriul lui spectacol, în funcție de unghiul din care decide să privească sau în funcție de ceea ce decide să privească.

În *Virtual Reality on Stage*, Reaney discută posibilitatea efectivă ca tehnologia realității virtuale să fie folosită în *scenografia* de teatru: încă din vara lui 1993, demersul lui pornise de la a folosi tehnologia realității virtuale pentru a prezenta unui regizor decorul tradițional pe care îl pregătise, în mărime naturală. Exercițiul i-a dat ideea de a folosi tehnologia realității virtuale nu doar ca un mijloc de a prezenta scenografiile convenționale, ci ca pe un medium pentru scenografia însăși folosită pe scena de teatru. Acesta a fost punctul de început pentru spectacolele care au urmat, dintre care vom analiza aici două.

The Adding Machine (1995): The challenge was to make it all live (Ronald Willis, regizor).

Este primul spectacol de teatru în care s-a folosit scenografia asistată digital prin intermediul tehnologiilor realității virtuale. „De ce să construim un decor și să ne facem griji cum îl vopsim și cum lucrăm cu lemnul când pot proiecta toate astea” îl citează Ronald Willis, regizorul spectacolului, pe

³³ *Ibidem*.

³⁴ Mark Reaney, *Virtual Reality on Stage*, 1995, <http://web.ku.edu/~mreaney/reaney.html>

³⁵ Marc Reaney, *Virtual Scenography: The Actor/Audience/Computer Interface*, 1996, <http://web.ku.edu/~mreaney/reaney.html>

Mark Reaney într-un interviu. Premisa de la care au pornit cei doi realizatori ai acestui spectacol-experiment a fost să implementeze în montare doar tehnologie folosită în timp real, nimic pre-înregistrat, tocmai pentru a respecta unul dintre principiile fundamentale ale actului teatral, după cum povestește regizorul însuși într-un interviu: „La început am făcut un pact. Nu trebuie să folosim materiale pre-înregistrate, întreg spectacolul să fie *live* și să folosim RV ca pe o extensie a interpretării teatrale”.

La nivelul așezării publicului și al expunerii lui la un efect mulțumitor de *imersie*, Reaney a pornit de la premisa că proiectul este un spectacol de teatru care folosește mijloace ale tehnologiei virtualității și nu invers. Astfel, capacitatea sălii de spectacol a fost redusă dar, dacă inițial se pusese la dispoziție pentru public 150 de locuri, ulterior au fost găsite soluții pentru 190. De asemenea, publicul a fost mutat pe scenă, iar spațiul pe care îl ocupă, împreună cu cel scenic, a fost în totalitate încercuit: cortine negre în spatele ultimului șir de scaune și un ecran imens în fundalul scenei.

Interesantă este inclusiv alegerea textului, scris de Elmer Rice și montat prima dată în 1923. Este vorba despre povestea lui Zero, un angajat care își ucide șeful după ce este concediat și înlocuit cu o mașină de socotit. Întreg imaginarul piesei este umbrat de aspectul dezumanizant al noilor tehnologii, dar „folosind aceste tehnologii nu prin forța lor dezumanizantă ci ca mediu interpretativ artistic, această producție va prezenta, simultan, povestea lui Rice, în timp ce va îmbrățișa o nouă viziune, mult mai simpatetică, asupra tehnologiei”³⁶.

Au fost create astfel 8 spații diferite (dormitor, birou, cimitir etc.) care apar proiectate pe ecran, dar care nu sunt vizibile cu ochiul liber, decât cu ochelarii speciali pe care publicul din sală îi folosea. Schimbarea de la un spațiu la altul se face foarte ușor și extrem de rapid, iar comunicarea dintre aceste spații și mediul scenic este foarte vie, uneori creându-se impresia că obiecte sau personajele din lumea proiectată pătrund în scenă: „realizam scena cu petrecerea din casa lui Zero și aveam doar doi actori pe scenă, dar cu ajutorul imaginilor reflectate și a efectului de tridimensionalitate părea ca ar fi 12 oameni pe scenă” (R. Willis). Alteori, personaje din scenă chiar vorbesc cu alte personaje care apar doar proiectat, actorii care interpretează aceste personaje evoluând în culise în fața unei camere video: „Zero [...] era pe scenă în timp ce șeful lui era în culise, în fața unui ecran albastru. Pe ecranul din spatele lui Zero era proiectată imaginea în direct a șefului, iar

³⁶ Marc Reaney, *Virtual Reality on Stage*, 1995, <http://web.ku.edu/~mreaney/reaney.html>

cu cât Zero este mai speriat de șeful care strigă la el, imaginea acestuia din urmă devine din ce în ce mai mare” (R. Willis).

La nivelul actoriei, propunerea este de asemenea interesantă și pune în discuție relația dintre corporalitate și tehnologie pe scenă. Nici pe departe, intenția nu este aceea de a elimina actorul viu de pe scenă și de a-l înlocui cu personaje virtuale (nici măcar în spectacolul mai recent realizat la i.e.VR, *Dinosaurus*, și care va fi analizat ulterior, unde pe scenă sunt chiar introduse astfel de personaje). Dimpotrivă, întregul experiment și-a propus să realizeze o comunicare cât mai constructivă între oameni și mașini. Astfel, singura dificultate reală la care sunt supuși actorii ține de faptul că ei nu văd efectele 3D, neavând ochelarii pe care în poartă spectatorii. Tot ce văd este deci o imagine încețoșată a acestor efecte și trebuie să se miște în conformitate cu acestea. Importanța experimentului propus de către Reaney intervine chiar aici, pentru că actorii nu sunt lăsați singuri să se descurce cu aceste proiecții. În timpul spectacolului, un operator aflat în culise coordonează în timp real aceste proiecții, astfel că „actorii sunt în relație imediată cu acțiunea și cu tehnicienii care mănuiesc respectivele programe, cum ar fi cel care se ocupă de mărirea imaginii șefului [din exemplul anterior]. Tehnicienii trebuie să își execute mișcările în perfectă coordonare cu ceea ce se întâmplă pe scenă. Aspectul cel mai interesant este faptul că am făcut totul *live*, șeful și operatorul puteau auzi ce se întâmplă pe scenă și și-au legat acțiunile în timp real. Tehnologia a fost conectată de actor prin intermediul tehnicianului care devine el însuși un fel de actor” (R. Willis). De asemenea, acești tehnicieni devin ghizi ai publicului în lumile virtuale, decidând în timp real ce aspecte și ale cărei lumi vor fi arătate spectatorilor, într-un moment sau altul al reprezentației, astfel că nici un spectacol nu va semăna cu altul. Nimic nu este pre-înregistrat. De pildă, când Zero se urcă în pat, unghiul de vedere al spectatorilor este mutat de operator înspre tavan de unde aceștia se pot uita de sus la pat.

Aspectul cel mai interesant însă, subliniat de către regizorul Ron Willis, ține de faptul că scenografia asistată digital poate nu doar să arate pe scenă spații exterioare în care se desfășoară acțiunea scenică, ci poate vizualiza și lumile interioare ale personajelor. Astfel, avem acces la a vedea ce se întâmplă în mintea lui Zero: „În scena trei, când Zero se întoarce răvășit acasă, după ce își ucisese șeful, mobila începe să plutească, iar pereții se învârtesc. Mai apoi, în închisoare, Zero visează cu ochii deschiși la

excursiile la mare pe care le făcuse, iar publicul călătorește pentru a fi apoi brusc aduși înapoi în celulă, când visul se termină”³⁷.

Wings (1996)

Odată cu acest spectacol, efectul de prezentare a lumii mentale, interioare a personajului este perfecționat, dată fiind și natura textului: este vorba despre povestea lui Emily, o femeie de 70 de ani care, în urma unui infarct, cade într-o stare de confuzie extrem de avansată. Acest aspect este urmărit în egală măsură cu încercarea de *imersie* a publicului în lumile scenice și cele din mintea personajului, pentru ca experiența să fie imediată și puternică; „în loc să rămână confortabil în rolul de observatori, fiecare spectator va experimenta personal suferința prin care trece Emily”³⁸.

Spectacolul începe cu Emily pe scenă, stând pe un scaun și citind o carte. Dintr-o dată, ceasul din spate se oprește din ticăit, lumina care permitea lectura se stinge, iar Emily cade într-una din crizele ei. Lumina de pe scenă se stinge total, iar pe ochelarii speciali 3D se proiectează imagini fracturate cu casa lui Emily, mașini, spitale, ambulanțe, flash-uri de culori, obiecte abstracte. „În acel moment, publicul a fost introdus în rolul lui Emily, experimentând dezorientarea la fel ca ea și, odată cu ea, așteptând ca starea de confuzie să treacă”³⁹.

Pentru a se ajunge la acest efect, oferta este lărgită la nivel tehnic: ceea ce se oferă publicului este un mix între actorul viu pe scenă, proiecțiile de pe triplul ecran panoramic și proiecțiile de pe ecranul ochelatilor speciali 3D, „head-mounted displays (HMDs)”. Acest dispozitiv este atât transparent, permițând vizualizarea a



cea ce se întâmplă pe scenă, respectiv actori și proiecții, cât și ecran propriu-zis, mai precis un ecran video integrat pe care se proiectează un al

³⁷ Marc Reaney, *Virtual Scenography: The Actor/Audience/Computer Interface*, 1996, <http://web.ku.edu/~mreaney/reaney.html>

³⁸ Marc Reaney, *Virtual Reality Sprouts Wings*, 1997, <http://web.ku.edu/~mreaney/reaney.html>

³⁹ *Ibidem*.

treilea strat vizual. „Ceea ce avem aici este un compozit între realitate virtuală și teatru viu”, spune R. Willis, și exemplifică cu scena în care Emily umblă pe zăpadă, deși pe scenă nu este zăpadă, dar aceasta este doar proiectată pe ochelari, dar actrița care o interpretează pe Emily trebuie să se comporte ca și când ar avea cu adevărat zăpadă sub picioare.

Interactivitatea este astfel hiperprezentă, în condițiile în care spectatorii pot decide singuri cum să combine acest mix, „barierele dintre spectatori și simulare fiind reduse”⁴⁰. Iar reacțiile publicului au fost extrem de entuziaste, după cum notează Mark Reaney: „Oamenii au fost fascinați de experiență. Păreau a fi mai cu seamă deosebit de încântați de posibilitatea pe care o aveau de a compune vizual scena mișcându-și capul și implicit imaginile de pe HMD-uri. [...]. În discuțiile cu publicul de după reprezentație, spectatorii au confirmat că una dintre plăcerile majore oferite de spectacol a ținut de abilitatea de «a fi regizor»”⁴¹. Au existat cu toate acestea și câțiva spectatori care, pe durata spectacolului, și-au scos dispozitivele. Motivațiile pe care le-au exprimat ulterior au ținut de faptul că unora li s-a părut inconfortabil, alora experiența li s-a părut prea intensă și simțeau nevoia unui respiro, în timp ce alții erau pur și simplu curioși să vadă cum arată scena fără intermedierea ochelarilor.

Concluzii

Schimbările produse de tehnologie produc efecte, indiferent dacă ele sunt sau nu (încă) suficient de vizibile și indiferent de relevanța care li se acordă: „Efectele ne vor atinge [...] limbile, narațiunile, obiecte domestice, sistemele de modă, jocurile și distracțiile. Schimbările vor fi simțite în întreaga cultură”⁴². Și asta cu atât mai mult cu cât relația dintre social și tehnologic este una biunivocă, după cum observă Florina Ilis: „Felul în care sfera relațiilor sociale, compromise deja sub efectul subversiv al formelor culturii de masă, interacționează cu practicile tehnologiei informaticii nu descrie un proces uni-direcțional, ci unul de interferență reciprocă în care, atât de-o parte, cât și de alta, au loc prefaceri sensibile sub raportul evoluției sociale și tehnologice, în general”⁴³.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Stuart Moulthrop, *Rhizome and Resistance: Hypertext and the Dreams of a New Culture*, in George P. Landow, *Hyper/Text/Theory*, The John Hopkins UP, Baltimore & London, 1994, p. 300.

⁴³ Florina Ilis, *op. cit.*, p. 106.

Simularea, modificarea relației cu materia, interactivitatea, hypertextualitatea și avatarismul, concepte definitorii pentru efectele produse de prezența noilor tehnologii, acționează în fiecare zi asupra fiecăruia dintre noi. Arta a înțeles, în principiu, necesitatea de a le lua în considerare, și deja există exemple de produse artistice care țin seama de aceste noi mijloace. Pentru că, inevitabil, prezența tehnologiilor digitale în cultura actuală produce un nou tip de așteptare față de limbajul cu care arta comunică cu publicurile sale.

Și, după cum se poate vedea în capitolul dedicat realității virtuale, inclusiv teatrul a început să folosească aceste noi mijloace, în condițiile în care tehnologia realității virtuale oferă o serie de facilități extrem de fecunde teatrului. În articolul *Digital Scenography: Bringing the theatre into the information age*, Mark Reaney subliniază o serie de asemenea facilități. Astfel, la nivel scenografic, „realitatea virtuală indusă de mediile digitale în spațiul teatral accentuează caracterul imaterial al soluțiilor scenografice”⁴⁴, după cum observă Nicolae Manda, și deci decorurile greoaie și supradimensionate, cu costuri mari, greu de manevrat și de transportat, pot fi eliminate, iar, „pe viitor, designerii vor trebui să învețe să se adapteze unei tehnologii care le va traduce schițele direct pe scenă”⁴⁵. Apoi, dacă la nivelul instrumentelor de iluminat scenic, evoluția tehnologiilor a permis trecerea de la sistemele manuale la cele digitalizate, prin care desfășurătorul manevrelor de lumini este introdus într-un computer și practic schimbările se petrec automat, „evoluția imaginilor generate pe computer [computer generated Images (CGI), în original, n.n.] are un traseu invers. Nefiind încă ferm impus ca instrument în planificarea producțiilor scenice, scenografia digitală se mută în acest moment către stadiul de a fi un ingredient participant la producția finală”⁴⁶.

În privința mutațiilor în dramaturgie, Reaney observă faptul că noua generație de autori de teatru practică o scriitură care se revendică din specificitățile societății în care trăiesc, în relație cu tipul de cultură care a inspirat piesa: „suntem acum în poziția de a avea o nouă generație de scriitori de teatru, care nu au crescut în sau în jurul teatrului. În schimb, au crescut în fața televizorului sau uitându-se la filme. Prin urmare, multe piese seamănă mai mult cu scenariile decât cu piesele mai vechi, tradiționale. Este din ce în ce mai rară priceperea scenică ca cea a lui Neil Simon sau Arthur Miller care plasează cu îndemânare întreaga piesă într-o singură

⁴⁴ Nicolae Manda, *Teatralitatea – un concept contemporan*, București, UNATC PRESS, 2006, p. 145.

⁴⁵ Marc Reaney, *Digital Scenography: Bringing the theatre into the information age*, 2000, <http://web.ku.edu/~mreaney/reaney.html>.

⁴⁶ *Ibidem*.

locație, scriu în așa fel încât să aloce timp pentru schimbările de costum și lasă orice modificare la finalul unui act. Multe dintre noile piese cer o schimbare totală de decor pentru fiecare din multele scene scurte, schimbând cu rapiditate și timpul și locul, fără a ține seama de limitările fizice ale producției”⁴⁷. Iar explicația este simplă: „aceste piese reflectă cultura actuală prin faptul că sunt bogate în informație și folosesc multiple linii narative [...]. Acest nou stil de prezentare este similar diseminării informației prin media electronică și se potrivește talentului unei populații care poate urmări simultan două show-uri de televiziune și un meci de fotbal, în timp ce evită pauzele publicitare”⁴⁸.

Astfel, pentru Reaney, concluzia este simplă și ține de fapt doar de modificarea unor tipare de prezentare: „dacă televiziunea și filmele sunt mediile care au format stilul noilor scriitori de teatru, atunci de ce să nu angajăm aceleași instrumente narative folosite în aceste industrii ca să le montăm piesele”⁴⁹. Pe linia gândirii lui Ted Nelson, Reaney ne asigură de faptul că scenografia digitală poate permite orice tip de modificare, realizat într-un timp extrem de scurt: „putem crea medii fluide, aflate într-o permanentă schimbare, care să reprezinte decoruri pentru lucrări expresioniste, în aceeași manieră capricioasă în care se formează gândurile”⁵⁰.

Pentru că, în contextul unui nou tip de relație cu realul pe care îl intermediază tehnologia digitală (și nu numai), ficționalizarea vieții (vezi obsesia avatarizării, peste 7 milioane de oameni înregistrați pe www.seconddlife.com) și ficțiunea în general sunt puncte majore de interes cotidian. Ficțiunea nu mai aparține doar artei, ci este preluată de către cotidianitatea tehnologizată. Și, astfel, întrebarea poate cea mai interesantă care se deschide din toate aceste observații este ce îi rămâne artei, care în perioada ante-digitală stăpânea asupra ficționalului. Felul în care va răspunde arta la această provocare ține însă mai puțin de estetică, și mult mai mult de practică. În așteptarea acestui răspuns, un singur lucru este vizibil: arta nu poate să nu acționeze la stimulii la care acționează societatea. Și cum societatea nu are cum să evite stimulii digitali, un silogism simplu concludă că arta viitorului nu poate evita, măcar filosofic, fenomenul digitalizării. Unde digitalizarea nu trebuie văzută doar din perspectiva *hard-ului*, deci a folosirii, implicit pe scena de teatru, a unei

⁴⁷ *Ibidem.*

⁴⁸ *Ibidem.*

⁴⁹ *Ibidem.*

⁵⁰ *Ibidem.*

ANDREEA IACOB

tehnologii anume, ci mai ales din perspectiva *soft-ului*, adică a unui nou limbaj care transcende instrumentul⁵¹.

Andreea Iacob has a BA degree in Theatre Studies (2007), another one in Journalism (2003) and a MA in Journalism (2004), all at „Babeş-Bolyai” University in Cluj. She taught Journalism, participated to the projects of the Impossible Theatre in Cluj, published articles about theatre in the most important cultural magazines in Romania, is a member of the International Association of Theatre Critics, and has directed two performances presented at „Radu Stanca” Theatre Studio (The Faculty of Theatre and Television Cluj).

⁵¹ Mulțumiri pentru suport, inspirație și interes doamnelor Anca Măniuțiu și Florina Ilis și domnului Nicolae Manda.

CRONICI ȘI RECENZII - BOOK, PERFORMANCES & FILM - REVIEWS

Hybris și identitate: *Visul unei nopți de vară*

Teatrul „Maria Filotti”, Brăila. *Visul unei nopți de vară* de William Shakespeare. Versiunea scenică și regia: Victor Ioan Frunză. Decorul, costumele și recuzita: Adriana Grand. Muzica: Tibor Cari. Dramaturgia: Victoria Balint. Cu: Valentin Terente, Alin Florea, Emilian Oprea, Ioan Codrea, Richard Balint, Liliana Ghiță, Ramona Gângă, Mihaela Trofimov, Adrian Ștefan, Valentin Terente, Zane Jarcu, Bujor Macrin, Liviu Pintileasa, Marcel Turcoianu, Mircea Valentin, Silvia Tariq, Mioara Costache, Alexandru Marin, Andrei Zamfirache, Ionuț Roșca, Cosmin Cosma, Dumitru Mitu, Valentin Burlacu, Claudiu Urse.

Mai ales văzut într-un context ca acela al Festivalului *Atelier* de la Baia Mare, din acest an (iunie 2007), în care Victor Ioan Frunză a fost reprezentat de o secțiune specială, „portrete în atelier”, cu trei spectacole, *Visul* brăilean îți creează o senzație stranie, simultan de proștețime, dar și de reîntâlnire, ba chiar de *deja vu*. Un *deja vu* nu în sensul peiorativ, ci în celălalt, aproape de marginea subțire, de pahar, a psihanalizei. O reîntâlnire brutal-simptomatică cu un sine pe care îl uitaseși, ori cu sinele mai degrabă visat, tactil și olfactiv, nu vizual, nocturn prin excelență.

Pentru aceia dintre cititori care au văzut versiunea *Visului* concepută de Frunză cu aproape un deceniu în

urmă la Cluj, surpriza ar putea fi și mai mare. Fiindcă, spre atenția regizorilor români care s-au profesionalizat în remake-uri globaliste, această variantă nu are aproape nici o legătură (cu excepția substanței shakespeariene) cu spectacolul care l-a precedat. Dacă n-ar fi recunoașterea instantanee a tușeului regizoral... Până și tema de regie asupra căreia Frunză își construiește acum întregul discurs e alta, ca să nu mai vorbim despre versiunea adaptării și despre universul vizual și sonor.

Aici, la Brăila, în 2007, această temă este funcția revelatorie a excesului, a desfrâului erotic, cu țintă identitară. *Visul* devine, astfel, pe de-o parte, la nivel narativ, un traseu inițiativ deformativ-reformativ: o moarte (a convențiilor, dar și a rațiunii) de-o noapte, spre terapeutică - dar și dezolantă - trezire (și asumare a) ego-ului, a posturii identitare. Altfel spus, excesul erotic e calea obligatorie a vremii și vremurilor noastre, dar și a recunoașterii programatice a costumului social care ne reprezintă. Și nu e, cu tot hazul conținut, o inițiere facilă, nici una producătoare de libertate, dimpotrivă.

Pentru asta, Victor Ioan Frunză a compus, secondat de mai vechiul lui colaborator Victor Nicolae (azi pe undeva prin America), o țesătură complexă și sofisticată a scenariului, folosind trei patru traduceri succesive ale piesei, dar și fragmente complet

retraduse din original. Ele sunt împănate, într-o cursivitate care le face uneori aproape imposibil de distins, cu fărâme din *Henric IV* ori *Macbeth*, *Romeo și Julieta*, *Richard III*, *Hamlet*, *Othello* sau *Lear*, un straniu și perfect unitar palimpsest care nu ocolește sonetele. Întregul se lasă copertat, cu aplomb și sfruntare, de un prolog și un epilog din Marchizul de Sade. Ambele, cu aceeași dezinvoltură paradoxală a excesului, nu produc efect didactic, ci doar drastic, crud, distanțând în convenție și, simultan, ștergând barierele acesteia în relația cu fiecare spectator. Acest excurs funambulesc la nivelul textualității literare nu e, în nici un moment, ostentativ, nu „se arată” pe sine, decât dacă dorești și poți să îl observi. Frumusețea sa stă tocmai în fluiditate și în concentrarea paradigmatică. Subsidiar, conotația lui, poate involuntară, este și aceea de a rezuma un traseu personal, nu de azi de ieri, al operei regizorale a artistului Frunză.

Spațiul scenic al acestei montări este, la prima vedere, extrem de aerisit în raport cu imaginea preconcepută pe care o păstrează publicul consecvent și criticii pentru decorurile Adrianei Grand. Ca și la amezătorul *Nevestele vesele din Windsor* de acum aproape doi ani, de la Oradea, scena e nudă, doar cu două nivele de practicabile pe fundal. Actorii, „în civil”, stau lejer, conversațional, pe primul rând, participând ca niște spectatori oarecare la desfășurarea acțiunii. Care are loc, cu strictețe, pe o instalație pătrată, în pantă ușoară, pe schelet metalic, cu

roți care îi dau o mobilitate expresivă: un soi de scenă în scenă, marcă unică în plan scenografic a punerii în abis, cu o pătrime luminată lăuntric, din când în când, în colțul din stânga. De altminteri, o mașinărie ca aceasta a mai fost folosită de cuplul regizor-scenograf în *Făt Frumos din lacrimă* de la Arad, cu câțiva ani în urmă. Nu este însă, nici pe departe, semnul unei repetiții accidentale, ci, cred, o opțiune voită asupra unui tratament spațial foarte elastic, care aici capătă infinit mai multă suplețe ca acolo, înlesnind nu numai ritmul îndrăcit al decupajului regizoral, ci și concentrarea acțiunii asupra jocului dublu, de manipulare „tehnologică” la vedere și magie inițiativă a acestui *Vis*. În plus, suprafața scenei în scenă e acoperită, în straturi succesive, de covoare pictate din poliester, menite să sugereze schimbarea de loc/situație, dar și de motiv simbolic. Aduse și desfășurate de actori într-o clipire, ele vor fi încheiate la final, fără grabă, atunci când jocul desfrânării onirice se va fi încheiat, iar cei patru protagoniști ai aventurii centrale își vor acoperi, dezolați și fragili, seminuditatea cu foi albe de plastic, pe care le sunt proiectate propriile chipuri, enorme, alb-negru. Un moment de un dramatism copleșitor, după o nesfârșită sarabandă de hohote de râs.

Costumele sunt, pe măsură ce personajele „își intră în roluri”, mai toate abia simțit diferite de cele civile. Vestimentații contemporane, doar o picătură mai colorate, sau mai pregnante, Oberon-Theseu se desface în două personaje distincte numai

RECENZII

prin adăugarea, peste costumul de seară negru, a unei blăni miștoase, ori a unei mantii (Richard Balint, cu totul excepțional, aș zice că de neuitat, cu o compoziție de forță, cu tentă când retoric sarcastică, când grotesc expresionistă). La fel și Hippolita-Titania, cu rochie neagră, amplu despicată, abia cu o pălărie și un marabu în plus în prima ipostază, și o mantie amplă în a doua. Dublul rol (lucru care nu e nici pe departe o noutate) vine aici să etajeze cu acuratețe raporturile narative, dând o dată în plus trup dublei scene „în abis”. Dimensiune care se deschide foarte clar, către azi și acum, prin plasarea cuplului regal al Atenei în loja de onoare a teatrului, din fundul sălii de spectacol, în episodul „spectacolului” meșteșugarilor.

Scene întregi ar merita nu doar descrise, ci și analizate cu atenție, lucru pe care, din păcate, spațiul nu-l permite. De exemplu, prima invazie a... elfilor (zânele sunt complet extrase din joc) conduși de Puck. O haită de adolescenți în costume negre de piele, cu căști pline de sârmulițe, antene și becuri colorate (la mijlocul drumului între robotul licurici și satirul punk) agresivi, deșuchești și hiper-energici. Sau excepționala scenă a trezirii celor patru tineri, după producerea încurcăturii elixirului amoros: o goană nebună, plină de patos și de un comic care îți taie răsufierea, în care duelurile verbale sfârșesc – carusel al jocului acrobatic și de lumini – în duelul ratat prin fastuoasa intervenție a lui Puck. (E aproape imposibil de spus cine e mai

vizibil și mai performant între cei cinci tineri actori, care fac risipă de forță și plastică corporală, rafinement al a trecerilor între stări, vervă și exactitate milimetrică: Ramona Gângă – Hermia, Mihaela Trofimov – Helena, Alin Florea – Lysander, Emilian Oprea – Demetrius, ca și Adrian Ștefan – Puck).

Cum savuroase, și în scena finală bogat și grotesc mobilate cu pseudo-decor, sunt și tablourile celui de-al patrulea plan, al meșteșugarilor. Partituri prin tradiție mereu inegale, dar episoade tot prin tradiție mereu așteptate de spectator. Firește, aici se detașează net Bujor Macrin – Fundulea (bine controlat în „naturalețea” cabotinismului său, dar cu unele probleme de dozaj al amplitudinii vocii) și, mai ales, Liviu Pintileasa – Flaut (o compoziție de o pregnanță și de o finețe cu atât mai prețioase cu cât miza e diletantismul gros).

S-a scris, poate pe bună dreptate, că Frunză face la Brăila un *Vis...* accentuat erotic. Numai că *Visul...* shakespeareian însuși e, în natura sa, o piesă matrimonială, de un erotism succulent, dacă îl citești cu atenție. (Singura subtemă care la Frunză lipsește e cea pe care eu o numesc „a ruperii spinării femeii”, adică a intrării ei forțate în convenția socială, inclusiv pe cale violator-erotică). Așa că... nu cred că aceasta e particularitatea funciară a acestui spectacol, ci doar aspectul lui. Iar la Frunză, ca la planete, „aspectarea” e o cortină, e umbra sub care trebuie să

RECENZII

sapi. S-a mai spus¹ că este (un nou) eseu pe tema teatrului în teatru, ori a teatrului ca teatru, prin punerea în abis. Și asta e numai parțial adevărat. Dacă stau bine să mă gândesc, iar coperțile din Sade vin să susțină o asemenea interpretare, cred că, așa cum serial lucrează, de la bun început, regizorul, avem de-a face, de fapt, cu unul dintre capitolele – deja începute prin „nevestele” și continuate prin *Faus*” de la Baia Mare – noului său traseu tematic-exploratoriu: dedicat puterii de recuperare a mirajului teatral, altfel spus forței sale poetice. În acest caz, miza este manipularea sinelui de către persona, iar vehiculul ei, erosul.

Tristețea care se degajă, în cele din urmă, atunci când hohotele de râs au fost brusc curmate de plecarea disprețuitoare din sală a lui Tezeu, ca și vehemența monologului ultim al lui Oberon ne pun înaintea o disconfortantă oglindă. De cine râdem oare?

Asta e treaba teatrului. Un soi de teatru care nu se mai obosește să fie „nou”, și nici nu-și expune fără rost mijloacele. Ci care se trudește perfecționist – reușind cu asupra de măsură – să fie adevărat și deschis: pe cât de bogat în semnificații, pe atât de antrenant, aproape... copleșitor, pentru oricine a intrat în sală.

MIRUNA RUNCAN

¹ Oltița Cântec, *Despre iubire. Tratat scenic – Visul unei nopți de vară*, în „Observator cultural”, nr. 342, februarie 2007; Cristina Rusiecki, *Atenție: Himera se sparge!*, în „Adevărul literar și artistic”, nr. 839, 4 octombrie 2006.

Bătălia sexelor



Bronwyn Tweddle în rolul Merteuil
 Brian Hotter în rolul Valmont
 Foto: James Davenport

„Physical Theatre” din Wellington, Noua Zeelandă. *Quartett*, după Heiner Müller. Regia: Bronwyn Tweddle. Cu: Bronwyn Tweddle și Brian Hotter. Aflat în turneu în România, spectacolul cu *Quartett* a avut loc în 9 noiembrie 2006, la Studioul Euphorion al Teatrului Național din Cluj, în cadrul zilelor unei importante conferințe internaționale dedicată teatrului de limbă germană, *Alltag und Festtag im deutschen Theater im Ausland vom 17.-20. Jahrhundert. Repertoirepolitik zwischen Wunschvorstellungen der Kritik und des Publikums*, 8.-11.11.2006, coordonată de profesorul Horst Fassel, de la Institut für donauschwäbische Geschichte und Landeskunde din Tübingen. Regizoarea și producătoarea

Bronwyn Tweddle este lector la Masters of Theatre Arts in Directing, de la Victoria University of Wellington (VUW), Theatre Programme, și Toi Whakaari, New Zealand Drama School. Actorul Brian Hotter, cunoscut prin cariera sa scenică și prin rolurile sale în recente seriale de televiziune din Noua Zeelandă, e și dramaturg totodată.

Teatralitatea, performativitatea, ca și construcția subiectului – un „desiring subject” și un „demystified subject” – prin punerea sa în act, atât pe scena propriu-zisă, ficțională, cât și pe scena socială, toate acestea sunt problematici dezbătute acut în teoria

RECENZII

post-postmodernă actuală. Dar și practica artistică, fie ea scriitura dramaturgică, fie ea regie și interpretare actoricească, pune în evidență fenomenele unei ostentative teatralități și performativități. (A se citi conceptele operaționale de „theatricality” și „performativity” în accepțiunile conferite lor de o Josette Féral, de pildă). Acestea se oferă mereu, într-o mișcare circulară de corespondență între discursul teoretic și creația artistică, ca teme de meditație pentru „performance theory”, pentru antropologia teatrală, pentru analiza culturală largă a experimentului scenic, a „teatrului social” și a celui „politic” deopotrivă.

Teatrul din anii '80 al celui mai important dramaturg german de după Bertolt Brecht, și anume Heiner Müller, derivat din formula teatrului dialectic brechtian, își propune să istoricizeze trecutul cultural, să privească acest trecut cu distanțare parodică. De asemenea, pe urmele lui Brecht, miza sa e de a potența rolul activ al publicului în decriptarea relațiilor de putere din societăți defuncte istoric, ca și din societatea contemporană lui. Formula dialogului intertextual și critic cu o operă canonică a trecutului, celebră odată cu *Hamletmachine* (1979) a lui Müller, este reluată adesea de către autor, ea dovedindu-se dominantă și în textul său dramatic *Quartett* (nach Laclos), scris în 1980/1981. Recentul performance în limba engleză după *Quartett*, producție a a „teatrului fizic” din New Zealand, în regia lui Bronwyn Tweddle, cu aceeași Bronwyn Tweddle în rolul Marchizei de Merteuil și cu Brian Hotter ca Viconte de Valmont, este, în spiritul textului lui Müller, o foarte reușită reprezentație bazată în

mare măsură pe *efectul de distanțare* (*Verfremdungseffekt*). Complexitatea viziunii regizorale și a interpretării scenice a celor doi vine din aceea că distanțarea critică, teatralitatea parodică nu exclud acum un tip special de implicare fizică și afectivă a actorilor, ci dimpotrivă. Nuanțele detașării de rol, ca și asumarea unui rol ostentativ teatral, subversiv față de rolul axat pe empatia tradițională, pe *Einfühlung*, sunt realizate prin rostirea ironică, șerpuitor-insinuantă, la Bronwyn Tweddle, sau șfichiuitoare, sacadată, la Brian Hotter, a replicilor. Ca și prin performanța unei „gimnastici” scenice de o fizicalitate accentuată, menită să contrapuncteze și să submineze ironic, uneori, sofisticarea barocă a replicilor preluate de către Müller din vechiul text al lui Laclos.

Aș reaminti faptul că textul dramatic al lui Heiner Müller propunea o rescriere parodică a confruntării epistolare dintre cinicii seducători Marquise de Merteuil și Viconte de Valmont, protagoniștii din cunoscutul roman de secol 18 al lui Choderlos de Laclos, *Les Liaisons Dangereuses* (1782). Cadrul era descris paradoxal, printr-o singură precizare deconcertantă a autorului privind așa-zisul „spațiotimp”: „Salon de dinaintea Revoluției Franceze/Adăpost anti-aerian după Al Treilea Război Mondial”. Personajele intertextuale ale optzecistului german Heiner Müller din *Quartett*, Merteuil și Valmont, construite ca palimpseste critice și demistificate ale celor din romanul lui Laclos, pun în scenă, își joacă genul ca *rol*. Ele confirmă parcă teza de mai târziu a lui Judith Butler, după care genul are realitate ontologică numai în

măsura în care este „performat”. Personaje ficționale prime, ca la Laclos, dar și de grad secund, la Müller, prin conștiința că joacă roluri și sparg convenția, Merteuil și Valmont le „joacă” și pe acele personaje absente, victime ale seducției amoroase a Vicontelui, respectiv pe virtuoasa Madame de Tourvel și pe virginala nepoată a marchizei, Cécile Volanges. În plus, și cu atât mai important, Marchioness de Merteuil și Viconte de Valmont *se joacă unul pe celălalt*, iar androginitatea lor psihologică este tranșată apăsat în confruntarea dintre sexe, în vederea dominației și posesiei. Donjuanismul care le e comun devine și unul al identității lor fluctuante, infidele, interschimbabile. Critica demitologizantă a relațiilor de putere exprimate prin „bătălia sexelor”, în care *genul* e înțeles ca un construct, ca un rol social și comportamental, are loc la mai multe nivele: la acela al replicilor intertextuale ale lui Müller, care accentuează sau deconstruiește textul inițial al lui Laclos, adăugând o motivație cinică în plus atitudinii lui Valmont, sau o explicație suplimentară a sadismului marchizei, care, aflăm în finalul surpriză, îl otrăvește pe viconte și își așteaptă ea însăși sfârșitul, provocat de „amantul” final, cancerul; apoi, la nivelul viziunii regizorale, care subliniază decadența personajelor unei epoci trecute, a nobilimii depravate de dinaintea revoluției franceze, dar și ironia modernă a sexualității „politizate”, denunțată ca instrument nu doar al plăcerii, ci și al puterii; la nivelul interpretării actricești, de mare clasă, a rostirii scenice tensionate, alternând, când e cazul, cu tonalități flegmatice, de scepticism. Bronwyn Tweddle (alias

Merteuil) susține aici partitura unei teribile femme fatale, stăpână dictatorială, senzuală, cinic-detașată a amorului, iar Brian Hotter (alias Valmont), actor de forță și de nuanță totodată, apare ca un amant deopotrivă pasional și rece, tentat de posesie și, parcă mai mult, de deriziune necruțătoare.

Pe fundalul decorului fals aristocratic – o oglindă care, de fapt, divulgă iluzia despre sine a personajului care se oglindește, și piese răzlețe de mobilă rococo –, îmbrăcați în costume pompoase de epocă, acum rupte, cei doi actori desfășoară un spectaculos și incitant performance *fizic*. Gesturile și mișcările cu semnificație explicit sexuală ale amandurora, ca și postura seminud, cu fesele dezgolate vreme de câteva clipe, a lui Brian Hotter, alias Valmont, deconstruiește o dată mai mult convenția, sporind parodia textului lui Heiner Müller. Iată, de pildă, câteva replici rizibile prin metaforele lor „filosofice”, excesiv de sofisticate, și prin substratul erotic. Ele sunt rostite în paralel cu mișcări scenice răspicate, care provoacă participarea empatică, iar nu distanțată, a publicului: „*Valmont*: ...Happy he who could make the clocks of the world stand still: eternity as an eternal erection (...). / *Merteuil*: The clocks of the world. Do you have difficulty, Valmont, to make your better self stand erect. / *Valmont*: With you, Marchioness. Though I do have to admit that I am beginning to understand why loyalty is the wildest of all debaucheries...”. Sau, altădată, când Valmont o joacă pe victima sa, Madame de Tourvel, iar Merteuil îl joacă ea însăși pe Valmont: „*Valmont*: „I am no goose, Valmont, as you would

RECENZII

like to believe. I won't give you the pleasure of being a tool of your degenerate lust. Tears, My Lord. / *Merteuil*: ...You shouldn't copy a monster like La Merteuil. You are a bad copy, it does you credit. Forgive me if I moisten your hand, only you are able to stop the flow of my tears. Let me rest in your lap – ah, you still don't trust me (...) bare these breasts, the armor of your dress cannot conceal their beauty anyway. Lightning shall strike me if I even lift my eyes. Not to mention my hand, it shall wither away if. / *Valmont*: Fall, Valmont. Fall, lightning did strike you. And take your hand away, it has a putrid smell. / *Merteuil*: You are cruel. / *Valmont*: I? / *Merteuil*: By the way, I have to make a confession. You are taking upon yourself a deadly offence by defending your conjugal bed". Până la performance-ul final, cel al morții, intuită deja în teribila confruntare sexuală, cei doi se joacă unul pe altul, își joacă unul altuia dublul monstruos al celui alt sex, al identității corporale „dușmane”, înstrăinate, agonizante: „*Valmont* [interpretând-o pe *Merteuil*]: ...HOW TO GET RID OF THIS MOST WICKED BODY. I shall open my veins as I would an unread book. You will learn how to read it, Valmont, after me. (...) I shall find a way to my heart through my flesh. The way you never found, Valmont, since you are a man, your breast empty, and only nothingness growing inside you. Your body is the body of your death, Valmont. A woman has many bodies...". Trupurile lor își au nu doar concretețea scenică, redată de cei doi

actori în ritm tensionat, pasional, ci și artificialitatea, ori teatralitatea lor, fiindcă ele sunt și „marionete” supuse jocului seducției și morții, trase de sfori, manipulate de sex și de moarte.

La rândul ei, performanța reală a celor doi actori constă în a fi „corectă” textualitatea debordantă și, câteodată, sufocantă, a acestei piese a lui Müller, activând și amplificând inspirat, în schimb, teatralitatea acestui text, și conferindu-i ritm scenic. Dincolo de dialogul intertextual al lui Heiner Müller cu Laclos, în spectacolul *teatrului fizic* apare o perspectivă critică extrem contemporană, axată pe *gender role playing* și pe un strop de *social critique*. Se vede limpede, de astă dată, oscilația voită între realitatea reprezentării, acceptarea convenției, și ficționalul personajelor și al dramei lor. Această soluție scenică a reprezentării *Quartett*-ului a fost posibilă prin jocul subtil dintre trup, voce, rol, adică personajul ca rol la pătrat, al său și al Celui alt, apoi, în fine, *genul* social și sexualitatea văzute ca roluri. Un joc, așadar, prin care lupta pentru puterea (sexuală și socială) ori dualitatea sex - moarte devin, acum, puternică confruntare teatrală, conștientă de teatralitatea sa, când frivol-parodică, când profundă: „*Valmont*: ...I hope my performance didn't bore you. This indeed would be impardonable”.

LAURA PAVEL

„Reperle unui destin”

La șase ani de la dispariția prematură a criticului de teatru Victor Parhon (1943-2000), fratele și colegul său de breaslă, Ion Parhon, i-a adunat într-o carte¹ cronicile publicate după 1989 în revistele „Teatrul azi” și „Scena”, la care acesta a lucrat, în calitate de redactor, până la sfârșit. Restituirea este parțială, lipsind, prin selecția operată de către editor, atât scrierile lui Victor Parhon de până în 1989, cât și cele post-decembriste rezultate din colaborările cu revistele „Dilema”, „Moftul român”, „Expres magazin”, „Zig-zag” ș.a.m.d. - lista lor nu este completă nici în prezentarea din debutul volumului, care fixează „reperle unui destin”. Probabil rațiuni de ordin economic, împletite cu altele legate de receptare, explică faptul că nu s-a optat pentru o ediție exhaustivă sau una care să epuizeze măcar ultimul deceniu de activitate a cronicarului. (Ediția exhaustivă ar fi trebuit să consemneze o activitate întinsă pe nu mai puțin de trei decenii și jumătate, timp în care Victor Parhon a lucrat ca redactor la revista „Ramuri”, între 1965-1968, și „Teatrul”, din 1985 până în 1990, semnând totodată cronici în „Familia”, „Ateneu”, „Astră”, „Cronica”, „România literară”, „Contemporanul” și „Lucefărul”.)

¹ Victor Parhon, *Cronici teatrale (1990-2000)*, ediție îngrijită de Ion Parhon, București, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, Revista „Teatrul azi” (supliment), 2006, 288 p.

Chiar și în aceste condiții, cartea numără aproape 300 de file (scrise la un rând!), reușind să capteze, în coordonatele lor principale, un stil și o epocă.

Stilul este al unui autor mai mult decât implicat în lumea teatrului. Dacă ar fi funcționat și la noi, pe lângă regizor, instanța „dramaturgului”, în accepțiunea dată termenului în spațiul anglo-saxon (de om care deține știința compoziției dramatice și a reprezentării teatrale, fiind capabil să îndrume o trupă de teatru în privința multiplelor aspecte ale punerii în scenă, nu doar literare), Victor Parhon i-ar fi dat, cu siguranță, consistență și sens. În absența acesteia, vocația „participativă” a criticului s-a canalizat înspre cronică de întâmpinare, cea mai ancorată în datul imediat al scenei, despre care notele lui vorbesc extrem de tranșant, tăios chiar, însă mai mereu cu umor - de nuanțe mergând de la tonul mucalit sau tandru până la sarcasm. Textele sale se adresează în primul rând creatorilor de teatru, cititorul neimplicat direct în facerea spectacolului fiind lăsat pe planul secund. Cu toate acestea, autorul se ferește de militantisme: nu e normativ și nu practică o critică de direcție, încercând, în schimb, pe cât posibil, să se adecveze „obiectului” cercetat. El desface pur și simplu „mecanismul” reprezentației în bucăți și arată piesele defecte, care periclitează ansamblul, sugerând întotdeauna soluțiile pentru remedierea problemei. Cronicile sale sunt scrise, așadar, sub

imperativul eficienței, urmărind doar în subsidiar informarea sau desfătarea cititorului „de rând”. Aceasta se produce, totuși, în mod paradoxal, însă nu atât pe seama spectacolului vizat, destul de dificil de reconstituit din descrierile laconice ale lui Victor Parhon, cât pe seama diagnosticelor sale. Criticului nimic nu-i scapă: de la jocul actoricesc, la costume, lumini, muzică, scenografie, organicitatea construcției spectacolului, totul este disecat rapid și sumar, în cuvinte care merg drept la țintă. Autorul face ierarhii în rândul distribuțiilor, notează cu egală acribie și pe figuranți și pe protagoniști, marchează evoluția sau involuția unor actori de-a lungul timpului, urmărește trasee regizorale, acordă atenție sporită debuturilor și are grijă să revină asupra unor verdicte pe care le consideră, retrospectiv, eronate sau puse în pripă (își reproșează, de pildă, că nu a intuit din prima calitatea unui actor sau revede de mai multe ori un spectacol pe care crede că nu l-a apreciat de la început la justa valoare).

Într-o epocă în care prima pagină a fost ținută de o serie de spectacole ce se pretau la lungi excursuri teoretice, semnate de regizori precum Andrei Șerban, Silviu Purcărete, Cătălina Buzoianu, Mihai Măniușiu, Victor Ioan Frunză, Tompa Gábor, Alexander Hausvater etc., cronicarul nu s-a lăsat furat de tentația eseului, asemeni multor confrăți de-ai săi, și nici nu s-a pierdut în contemplarea înălțimilor. Atenția sa a rămas focalizată pe producția medie a teatrelor – și din această

atitudine transpare interesul real al lui Victor Parhon pentru publicul autohton (când nu e afirmat explicit, ca în fraza „*teatrul nu se face pentru critici, ci pentru public*”, p. 229). El era preocupat de ridicarea nivelului valoric al spectacolelor livrate la acest palier, riscul fiind ca între vârfuri și restul producției teatrale să se creeze un enorm hiatus, așa cum s-a și întâmplat la noi. Victor Parhon pare să fi sesizat pericolul, dar de data aceasta nu a găsit remediul. Fenomenul s-a repercutat asupra publicului, în rândul căruia s-a produs o fractură, elita separându-se ostentativ de vulg și ambele grupări preferând închiderea ermetică în sine. Din când în când cronicarul înregistrează, amar-ironic, aspectele hilare ale acestei stări de fapt (inadecvarea propunerilor regizorale la posibilitățile trupei ori la așteptările unei anumite categorii de public sau viceversa, adică inadecvarea răspunsului spectatorilor la actul teatral, ca efecte ale rupturii menționate anterior).

Majoritatea cronicilor strânse în carte vizează montări ale teatrelor de provincie, criticul fiind receptiv inclusiv la mișcarea teatrului de amatori, despre care a scris constant și înainte de 1989. Spectacolele-vedetă, regizorii-vedetă sau actorii-vedetă îl provoacă la reflexie în măsura în care sunt puse în joc mai mult decât reputațiile personale: dacă miza este trezirea la viață sau redarea „sufletului teatral” al locului (prin înprospătarea unei trupe intrate în amorțire ori înființarea unui nou teatru, ș.a.m.d.). Sensibil la diversitate și marginalitate, Victor Parhon nu face

RECENZII

totuși din acestea o cauză mai presus de condiția estetică a teatrului (din angajarea socială a teatrului, de pildă), deși observațiile sale anticipează dezbaterea generației actuale de tineri critici în jurul subiectului respectiv. Dezideratul său prim este ca „sistemul” - fie că vorbim de teatrele de stat, fie că vorbim de teatrele independente - să nu funcționeze în gol. Eficiența este, așadar, urmărită cu obstinație în toate planurile. El însuși animator al Festivalului de Teatru Clasic de la Arad, Victor Parhon a văzut în instituția directorului de festival un pion extrem de important pe masa mișcărilor teatrale și un posibil factor de coeziune, adică, în cuvintele cronicarului, „o șansă”. Dar cel care a încarnat până la final în ochii lui Victor

Parhon ideea de teatru a fost Actorul. Ultimul text pe care criticul a mai apucat să-l publice, dedicat lui Valentin Uritescu, vorbește despre întâlnirea cu acesta - întâlnire care „poate să justifice o profesiune pe cale de dispariție”.

Volumul mai cuprinde o suită de dialoguri purtate de cronicar în 1990 cu personalități ale teatrului românesc întoarse dintr-un lung exil de peste hotare, ce surprind uneori prin luciditatea privirii cu care scrutau în viitor. Câteva evocări ale unor prieteni de-ai celui cunoscut în lumea teatrală sub apelativul „Țucu”, folosit cu tandrețe chiar și de către neprieteni, întregesc profilul unui om a cărui judecată, „oricât de severă, se hrănea - după spusele lui Dumitru Solomon - din dragoste”.

ANCA HAȚIEGAN

Despre cronică bine scrisă a cronicarului care nu-i din București

Am mai spus-o, nu o dată: există, în România, mulți critici de teatru care riscă un cvasi/anonimat, *numai* din motive regionale; dacă nu ai rubrică-n București, ori nu ești în juriul UNITER, scrii mai mult... pentru prieteni & pentru cei vizați în cronică. Este clar că Mihaela Michailov sau Cristina Modreanu, Marina Constantinescu sau Magdalena Boiangiu nu scriu mai bine decât Adrian Țion. Dar ultimul publică (din câte știu) numai în revistele clujene, deci scrisul său are handicapul unei restrânse circulații.

Nu e singurul care merită o audiență superioară: la Oradea, Iași, Bacău, Constanța, Craiova, Ploiești, Sibiu, Târgu Mureș trăiesc și scriu mulți alți critici valoroși. Dacă n-au inspirația să publice multe cărți; dacă n-au norocul ca aceste volume să și circule; și dacă nu au șansa ca ele să fie citite, ei scriu pentru un public-țintă nu foarte numeros.

Dar scrisul, în fond, ține și de intimitatea creatorului; acesta scrie și pentru el, pentru a rămâne ceva în urmă, pentru a afla realizatorii spectacolului o opinie autorizată. Cronică teatrală este vitregită, din start. Dar, peste decenii, probabil, posteritatea o va prețui. Ca dovadă zecile de volume de specialitate care apar anual, la noi (o parte din ele, inițial, teze de doctorat!) și care au la bază cărți despre teatru, *d'anțărț...*

Pe Adrian Țion l-am cunoscut, bine, în perioada în care montam în

Cluj. I-am apreciat (mereu) cultura, echilibrul judecății, bunul gust. Calități pe care le regăsesc acum în cronicile strânse în volumul *Flash-back teatral*¹. Sunt cronici publicate timp de un deceniu și jumătate în diverse ziare și reviste clujene și *dau samă* despre reprezentații din Cluj, Turda și Petroșani. Spectacole mari sau medii; cu texte mari sau medii; cu actori și regizori pe măsură. Dar sunt cronici captivante, tușante, scrise cu *feeling*. Nu trebuie să fii văzut re prezența: cronică lui Țion o readuce în fața ochilor, o traduce-n cuvinte-*martor*; o reface pentru tine & posteritate.

Pe lângă judecată, Țion are grijă și de *stil*; el nu scrie sec, ci îmbracă *opinia/verdictul* în hainele poetizării; analizează, dar, de cele mai multe ori, în *intro-uri*, propune agreabile ... digresiuni. Spre exemplu, o cronică la o montare studențească, începe astfel: „La ora când autobuzele se retrag la garaj și copiii, cu umerășele agățate de gât, caută un adăpost peste noapte, de parcă s-ar sustrage fastului nocturn al străzilor, pentru a se integra în tablourile dickensiene...”; sau, în altă parte, digresiunea e finală: „...Fiind profesor, Christian Palustran n-a putut participa la premiera piesei sale. Ne consolează gândul că învață românește”... Pentru un spectacol *de* și cu Florin Piersic, Țion folosește termeni gastronomici: „Piersicile bine

¹Adrian Țion, *Flash-back teatral*, Cluj, Editura Tribuna, 2006, 196 p.

RECENZII

coapte, fierte în suc propriu, din grădina inepuizabilului Florin, date prin făina textului și înviorate de superbe arome feminine, formează o cocă omogenă, elastică și atractivă, numai bună de introdus în cuptorul unui spectacol reglat la temperatura fierbinte, spre exploziv”.

În fine, o cronică la o premieră petroșeneană, începe cu suspans: „...Curtea Regiei Autonome a Huilei din localitate se transformase în teatru de

operațiuni, unde clocea mânia nemulțumirilor. Putea să mai aibă loc, în aceste condiții, o premieră teatrală?” ...

Volumul lui Adrian Țion reclamă revenirea acestuia pe scena editorială, cu o nouă carte de mărturie spectacologice. Din 2004 (când este datată cea mai recentă cronică!), până azi, s-au scurs deja trei ani. Și-n acești trei ani, criticul a văzut desigur, și *pentru noi*, o sumedenie de spectacole...

BOGDAN ULMU

Absurdul d'anțarț și sarcasmul treimiist

De curând, am văzut trei cărți de teatru, apărute la editura clujeană Eikon; volumele arată atractiv, iar colecția - Biblioteca Teatrul Imposibil - capătă o importanță axiomatică.

Sigur, nu e datoria mea să mă întreb cum de se pot tipări, azi, piese de teatru, știind că nu prea cumpără nimeni așa ceva (exceptându-l pe autor & prietenii lui); nici nu are sens acum să-mi arăt nedumerirea față de sintagma teatru imposibil: cunosc texte mai... imposibile decât cele selectate de editura clujeană; pe de altă parte, un teatru imposibil înseamnă, caragializând, că nu există; ori, cel pe care l-am citit, există - „cum să citesc, ce nu era?”, vorba Efimiții.

Important e că volumul la care vom face referiri în rândurile ce urmează este unul plăcut la lectură și, lucru mai important, ghicibil în luminile rampei. Nici nu-i de mirare: e „nășit” de oameni de teatru serioși & competenți ca Miruna Runcan (autoarea prefeței), C. Buricea-Mlinarcic (coordonatorul colecției) și mai tânărul Claudiu Groza (semnatarul postfeței).

Important e că și autorul - Radu Țuculescu - pe lângă proza publicată, pe lângă emisiunile tv semnate, este și animatorul unei trupe de teatru studentesc napocane, echipă cunoscută pe mai multe meridiane. A, să nu uit: cartea se intitulează *Ce*

*dracu' se întâmplă cu trenul ăsta?*¹ și conține trei piese de teatru.

S-o spun de la-nceput: toate-s jucabile. Au ironie, absurd, sarcasm, surpriză. După modelul ionescian, pedalează pe conversații lăncede, discuții banale, informații soporifice; sau limbaj de lemn, flecăreală mioritică cu inserturi parcă luate din gazete; dar, în final, vezi că, dincolo de stratul aparenței, esența e neliniștitoare.

În *Uscătoria de partid sau Strivoiți gândacii de bucătărie*, administratorul-șef de partid (sic!), erotoman parșiv care vorbește în lozinci și violează locatare, când se ivește ocazia, dar și femeile de serviciu vigilențe & turnătoare au un scop comun în viață: exterminarea gândacilor de bloc („să-i strivim de mici, să n-ajungă bunici!”). Culmea, la un moment dat, eroii comediei par niște uriași gândaci - hiperbolă pe care, evident, un dramaturg cu fantezie ca Țuculescu n-are cum s-o rateze... E și un izolat în lift, rămas parcă din comedia lui Stratiev. O parodie de cor lălăie periodic, oferind un binevenit contrapunct discuțiilor voit-stufoase. Textul are lungimi, dar și didascalii cuceritoare, cum e cea din finalul piesei („Cântec, joc și voie bună. În uscătorie și pe casa scării. Printre rufe și gândaci, pe care nu-i mai strivește nimeni. Sună alarma, din lift. Se sting, încet, luminile”).

¹ Radu Țuculescu, *Ce dracu' se întâmplă cu trenul ăsta?* (trei piese de teatru), Cluj, Editura Eikon, 2004, 164 p.

RECENZII

Grădina de vară sau Hai să ne batem începe ca un film sovietic, de-al lui Rezanov, cu Nikita Mihalkov. Păstrând și o idee din *Amici* ai lui Caragiale. Chelnerii, în loc să servească, o ascultă pe bucătăreasa-șefă; care-n loc să gătească, se crede ... Mia Braia. Patronul grădinii joacă rol de boschetar, clienții - de chelneri, manifestații cu pancarte trec în vârful picioarelor, neobservați, un tip dubios, după ce dă multe telefoane, bandajează cabina în tifon, iar polițaiul... ei bine, el e singurul care rămâne tradițional (fiind mitangiu și deloc dispus să apere ordinea publică). Și acest text însă e lunguț; DAR și el conține o paranteză finală remarcabilă:

„Toți clienții încep să lăcrimeze. Spectatorii încep să lăcrimeze în sală, drept pentru care se ridică și o părăsesc în grabă, supărați”.

Ultimul text - cel care dă și titlul volumului - propune un subiect atractiv (un tren personal începe să meargă din în ce mai repede și uită să oprească-n gări!), dublat de o pildă transparentă: trenul = lumea noastră treimiistă, care nu știe încotro aleargă, debusolată, lipsită de reguli, certitudini, destinații. „Nimic nu merge bine în țara asta. Absolut nimic!” - sună (nihilist? lucid?) penultima replică a textului.

Exceptând dramaturgia, Radule, nu?...

BOGDAN ULMU

Conferința internațională *Performing Literatures*, CIRTT, University of Leeds

„Art is anything you can get away with”

Sobru, negru, cu o simplă fotografie pe centru: numai un reflector pe stativ în fundal și în fața lui un manechin de vitrină văzut din spate, gol, așezat ca o păpușă. În prim plan un soi de tablă albă, de școală, în unghi de treizeci de grade în raport cu oglinda scenei. Pe care e scris acest text: „Artă e orice te eliberează” (sau... „te face să evadezi”, depinde de opțiunea traducătorului)¹. Ceea ce am descris e coperta conferinței internaționale dedicate relației dintre literatură și artele spectacolului, găzduită de tânărul Centru Interdisciplinar de Cercetări în Teatru și Teatralitate, instituție aflată sub patronajul catedrei de teatru (The Workshop Theatre) de la Facultatea de Engleză a Universității din Leeds.

Leeds? Un oraș de nord englezesc (altfel spus din centrul UK), nici mare, nici mic, cu două enorme

universități, dintre care aceasta pe un suport vechi de patru secole. Universitatea e un oraș în oraș, plină de parcuri și cu facultăți și departamente aparent minuscule, dacă n-ar fi servite de o infrastructură solidă, adesea copleșitoare. Firește, cele mai noi clăriri (de val și aspect șaptezecist) sunt dedicate diverselor inginerii și au multe, multe etaje. Nu contează: Workshop Theatre, înființat cu doar patruzeci de ani în urmă, are drept sediu capela secundară a unei biserici de secol XVII, tipic anglicană (foarte asemănătoare cu cea de pe Pictor Verona colț cu Xenopol), cu două etaje. Etajul de jos are două mici studiouri utilizate ca săli de curs, etajul de sus e studioul central, cu gradene metalice, pentru numai o sută de locuri. Un altul, abia vizibil mai mare, e la etajul unu al clădirii centrale de peste drum. Tot peste drum, pe o străduță cu case roșcate, pe care le-ai crede locuințe victoriene, în trei corpuri care comunică unele cu altele, facultatea mamă, cea de engleză, al cărei foaier și a cărui sală profesorală găzduiesc aproape neîncăpător socializările obligatorii: pauzele de cafea, prânzul cu bufet pe genunchi, ba chiar și o cină asemenea.

Sobru și extrem de consistent a fost și programul conferinței, un sfârșit de săptămână cu lucrări și trudă, îndesat cu câte trei secțiuni simultane de prezentări (e o crimă să alegi!) acoperind chestiunea prezenței, absenței și a resuscitării textului dramatic,

¹ Unii, puțini, probabil că recunosc imaginea. Tim Crouch, autorul-regizor-actor îmi spunea că a jucat acest spectacol, *Brațul meu stâng* (între timp piesa a apărut la Faber & Faber), la București, cu mai bine de un an în urmă, la invitația Consiliului Britanic. În a doua seară a conferinței, Tim Crouch a prezentat spectacolul său experimental cu *An Oak Tree*, piesă în care autorul-actor este secundat, de fiecare dată, de o nouă actriță care interpretează textul la prima vedere.

din multiple unghiuri. De la istorie și genealogii la naratologie, de la filozofie la pragmatică, teoria textului și cea a actelor de vorbire, teoria performance și teoria&practica adaptării (inclusiv a așa-ziselor texte inadapabile), estetică interdisciplinară și computeristică în performance,... și câte altele. O participare pe care, cu sincer frison, am numit-o încă înainte de a ajunge acolo „de vârf”; chiar dacă dominantă academică engleză a conferit un (greu de descris) aer de club, cu iz delicat de secol XIX (nedeclarat, dar prezent în memoria afectivă, ca seriilele BBC după romane de Galsworthy). Pentru scormonitorii prin biblioteci ori Google Books, ori pentru navigatorii mai mult sau mai puțin pătimiși pe motoarele de căutare având ca temă teatrul, teatralitatea și performance, nume grele: de la Patrice Pavis la Maria Delgado și Caridad Swich, de la Shannon Jakson la Alan Read, de la Buz Kershaw la John Stokes, Tim Crouch, Frances Babbage, ori Giles Havergal.

Alfel spus, în universitățile (mai degrabă) anglofone, lumea muncește și cercetează la greu, cu particularitatea dificil de asimilat pe la noi că cercetarea și experimentul (teatral, dramaturgic, video, performance, plus combinații infinite între acestea toate) nu sunt niciodată net separate unele de altele; toate se suie pe scenă ori intră în spații neconvenționale de reprezentare, în fiecare moment al anului universitar. Facultățile și catedrele produc spectacole, dar și absolvenții ori masteranzii lor produc mici companii proprii, cu direcții din cele mai diverse, în care implică cu consecvență

școala. Dacă cititorului din mediul teatral românesc așa ceva încă i se mai pare straniu, asta e: defazarea (bibliografică, metodică, didactică și, mai rău, descriptiv-analitică) ne aparține, făcând tristă tradiție. Iar eu m-am săturat să mai vorbesc despre ea. Cum și despre aberanta noastră linie de demarcație între „practicieni” și „teoreticieni”, cu infinit nuanțate grade de an- sau semi-alfabetism. Actori englezi dintre cei mai de frunte sunt în Marea Britanie și dascăli cu cărți – măcar monografic constituite –, când nu și dublu specializați în litere, psihologie, semiologie ori... antropologie. Ca să nu mai vorbim de... critica teatrală (!) Și nimeni nu-i consideră... excepții ori excentricități.

E greu de descris în ansamblu experiența participării directe la o asemenea bogăție de fragmente de studii, articole aplicate de analiză, lansări de ipoteze, conferințe-performance. Cred că asta a fost, probabil, cea mai mare surpriză pentru participantul estic – unic – care am fost: îmbinarea creativă a conferinței tematice clasice cu performativitatea directă, ori mediată tehnologic. Ca în cazul lui Caridad Swich², care a prezentat o... piesă în

² Autoare dramatică, actriță și cercetător al fenomenului teatral, a scris numeroase piese de teatru și texte pentru performance, zeci de articole de teorie, traduceri din spaniolă și câteva culegeri de poetici ale performance sau interviuri esențiale, ca de exemplu *Theatre in Crisis? Performance Manifestos for a New Century* (în colaborare cu Maria Delgado), Manchester University

progress, autoficțională numai în măsura în care era și un manifest politic-teoretic pentru vocile slangurilor americane. Ori ca în cazul lui Dan Rebellato (Royal Holloway, Universitatea din Londra), actor-regizor-performer, care a lansat o ipoteză de lucru-eseu, dedicată percepțiilor și reprezentărilor literaturii clasice în spectacol, prin intermediul unei sofisticate performanțe multimedia, cu referințe critice la un spectacol din 2006 cu *Regele Lear*.

Din cele aproape douăzeci de lucrări la a căror prezentare am fost martor, e greu să alegi fără să te simți vinovat: alte peste douăzeci le-ai pierdut fiindcă trebuia să alegi o anume secțiune la fiecare două ore... Și totuși... subiectivitatea (egală cu opțiunea pentru o anume direcție de cercetare / creație) mă împinge către studiul-performance-reportaj al lui Alen Read (Kings College, Londra, autor al unui volum emblematic dedicat eticii în... dramaturgia cotidianului³), având ca subiect o reînscenare a „sâmbrei oilor” în varianta munților Vercors din Franța. Care ne-a prilejuit o interesantă discuție cu privire la recuperarea, dar falsificarea reziduurilor ritualice prin înscenarea lor organizată oficial, așa cum pe noi, esticii, ne-a învățat o jumătate de secol de folclorism televizat. Dar și o dezbatere destul de aprinsă cu privire la distanța – încă

elocventă, dintre ceea ce se mai păstrează din transumanță în est și în vest.

Secțiunea subiectivă mă îndreaptă și către colegii mei de secțiune: Ruru Lee (profesoară de origine chineză, predând la Leeds), cu o analiză aplicativă asupra adaptării din 2005 a lui *Hamlet* de către Opera din Beijing, și James Frieze (Liverpool John Moores University), cu o prezentare în power-point a unui performance în plină construcție, dedicat decompensării consumatorului prin *de-brandare*, altfel spus prin deconstrucție interculturală a brandurilor, în linie provocator satirică. Ori, ca să nu fiu cu adevărat și definitiv nerecunoscătoare, către conferința-performance a lui John Stokes (tot Kings College din Londra, dar și cronicar cu decenii de experiență la TLS), dedicată supraexpunerii narcisice a criticului în textul de cronică dramatică, o adevărată încântare – provocând hohotele în delir ale publicului, fie el avizat sau nu.

Chiar și atunci când, parafrazând un sketch din copilăria mea, „calmul lor englezesc mă scotea din calmul meu englezesc”, seriozitatea lor dăruită, larg împănată cu umor, mereu plină de stil și creativitate făcea legea. E, de aceea, obligatoriu să spun că elementul coagulant, autorul și motorul acestei excepționale întâlniri se numește Stephen Bottoms⁴, e directorul centrului de cercetări și al Workshop Theatre și n-are mai mult

Press, 2002 și *Trans-Global Readings: Crossing Theatrical Boundaries*, Manchester University Press, 2003.

³ Alan Read, *Theatre & Everyday Life. An Ethics of Performance*, London/New York, Routledge, 2005.

⁴ Stephen Bottoms, *Playing Underground. A Critical History of the 1960s Off-Off-Broadway Movement*, The University of Michigan Press Ann Arbor, 2006.

RECENZII

de treizeci și cinci de ani. Efortului, insomniilor și surâsului său - mai degrabă rece - bine susținut de o echipă de organizatori și mai tânără, i se datorește această neobișnuită aventură a minții. Care va fi urmată, până la începutul anului viitor, de o

culegere de texte. Semn că, probabil, vom mai vorbi despre Leeds. Al cărui fabulos castel n-am apucat, bineînțeles, să îl văd.

MIRUNA RUNCAN

AUTO-ANALIZE DE SPECTATOR

Secțiunea pe care o propunem aici cititorului este una de respirație, mai puțin încorsetat-academică, dar provenind, cu toate acestea, din activitățile de cercetare și experiment care dublează activitatea educațională a Facultății de Teatru și Televiziune. Lucrările publicate, patru la număr, sunt o selecție dintr-un pachet mai amplu de proiecte experimentale găzduit de seminarele cursului de masterat dedicat Anatomiei spectatorului. Nu e vorba doar de spectatorul de teatru, ci de spectatorul complex, cu orientare pe cât de bogată pe atât de nuanțată, al anului 2007, un spectator care e la fel de îndrăgostit de teatru ca și de film, care e în stare să „dea o fugă” de o mie de kilometri să prindă un concert cu o celebritate, care consumă

televiziune – accidental sau cu sfințenie – în anume intervale orare ș.a.m.d. Spectatorul care suntem fiecare dintre noi. Ni s-a părut, tuturor celor care am dezbătut câteva luni bune chestiunea schimbării de paradigmă a receptării, că cel mai dificil parcurs aplicativ este să te sondezi, cu detașare, pe tine însuși: devenirea, reacțiile psihice, cognitive și intelectuale, asociațiile libere, efectele pe care un produs cultural (sau un set de produse culturale) le exercită asupra ta. Acest exercițiu empiric, cu consecințe asupra altora viitoare, ba poate chiar cu viitoare consecințe în planul generalizării, a produs textele care urmează.

(Miruna Runcan)

**Anatomia receptării: Concertul *The Dark Side of the Moon*,
Budapesta, 14 aprilie 2007**

Am ales ca subiect al acestui comentariu ultimul eveniment cultural semnificativ la care am luat parte, și anume concertul lui Roger Waters de la Budapesta din 14 aprilie 2007, care făcea parte din turneul european pe care artistul l-a susținut în acest an. Având în vedere că lucrarea face referire exclusiv la suma de reacții psihologice și afective pe care acesta le-a avut asupra mea – eu fiind subiectul principal al analizei – nu mă voi opri la acele detalii tehnice care includ toate

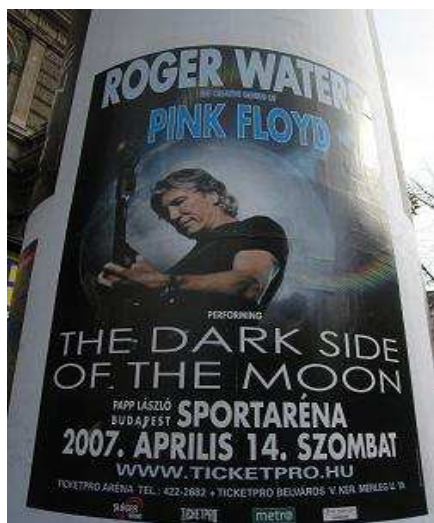
persoanele care au participat în realizarea acestui eveniment.

Pentru analiza mea împrumut și o parte din termenii teoriei receptării literare, mai exact, cu referire la teoria lui H. R. Jauss. Fie că este vorba despre o carte, despre un spectacol de teatru sau despre un concert, se poate vorbi de orizontul de așteptare pe care îl creează un anumit produs cultural. Primul detaliu care a contribuit – sau mai degrabă care a declanșat –, în cazul meu, acest orizont de așteptare este afișul, văzut întâmplător pe

RECENZII

străzile Budapestei cu câteva luni (patru) înainte de spectacol.

Lucrul care mi-a atras în primul rând atenția nu a fost nici numele artistului și nici numele vestitei trupe din care făcuse mai departe, ci mai degrabă numele albumului.



The Dark Side of the Moon, unul dintre cele mai bine vândute albume ale trupei și albumul care i-a făcut celebrii, este, printre altele, și albumul meu preferat – asociat de cele mai multe ori cu momentele de căutări și întrebări atât de specifice adolescenței. Și aici aș dori să fac o paranteză care mi se pare necesară: există atât în materie de muzică, cât și în materie de teatru, film sau literatură anumite preferințe sau înclinații. Există, de asemenea, și anumite gusturi care se schimbă radical (datorită fie maturizării, fie influențelor care țin de contextul social). Dar există și anumite constante, care, deși se pot modifica

parțial pe parcursul timpului, înregistrează mai degrabă un proces de decantare și maturizare. Din acest punct de vedere am numit *The Dark Side of the Moon* albumul meu preferat (asociat ultimei categorii). Așadar, numele albumului mi-a atras imediat atenția și aproape imediat m-am decis că voi merge, indiferent de prețul biletului, de ziua în care ar avea loc concertul (dacă necesita sau nu zile de concediu) și de persoanele care vor veni cu mine (ideea de a merge singură nu mă speria deloc).

Au urmat apoi căutările pe internet: care este prețul biletului, de unde se poate cumpăra, cum arată sala și unde mi-aș dori să stau. Am ales locuri în tribună pentru că nu îmi doream să stau în picioare în primul rând, ci dimpotrivă un loc retras, ascunsă undeva printre mii de oameni, mi se părea mai atrăgător și mai potrivit unui asemenea concert. Decizia aceasta pornește de la două premise: una de natură psiho-afectivă (întotdeauna ascultarea/receptarea acestor albume a fost în cazul meu una exclusiv solitară) și una care ține de aspectul fizic (dimensiunile mele reduse în materie de înălțime ar fi transformat întreaga plăcere a receptării într-o corvoadă). După ce toate aceste detalii „tehnice” au fost rezolvate (în mai puțin de o lună), a urmat documentarea: reascultarea tuturor albumelor de la Pink Floyd cu versurile de pe internet în față (pentru a căta oară?), reascultarea tuturor albumelor de la Roger Waters (îmi doream să fiu pregătită pentru orice).

RECENZII



Am retrăit plăcerea ascultării, neîncetând să fiu plăcut surprinsă de cât de actuale sunt versurile lor. Am intrat apoi în posesia biletului și încă nu îmi venea să cred că în scurt timp unul dintre visele mele din adolescență o să devină real. Ca și în cazul afișului, și biletul mi-a atras atenția în primul rând prin numele albumului. Am citit absolut orice se putea citi de pe acel bilet, fie că avea legătură cu concertul în sine sau cu numele imprimeriei care-l tipărise. Au urmat apoi discuțiile cu prietenii, controversile și implicit și planurile de călătorie. Precizez însă că nu am vrut să caut pe internet detalii cu privire la repertoriu și structura concertului, întrucât doream să fiu luată prin surprindere. Orizontul de așteptare creat era la înălțime.

A urmat concertul propriu-zis. Totul începe cu drumul cu metrourul spre locația evenimentului și cu mulțimea de oameni adunată în fața arenei. M-a surprins varietatea persoanelor care, ca și mine, își doreau să intre la concert. Erau nu numai maghiari și români, cum era de așteptat, ci și polonezi, ruși sau chiar americani. Eram așadar pregătită pentru o experiență majoră.

Am intrat în sală cu mult înainte de a începe spectacolul, mi-am căutat locul, am analizat distanțele și m-am pregătit, nu înainte de a merge foarte aproape de scenă pentru a vedea exact fiecare detaliu și a analiza cât se poate de bine imaginea proiectată în fundal. De asemenea, am analizat cu un ochi critic sau admirativ – când era cazul – și toate persoanele din jurul meu, neputând să mă abțin să judec după aparențe spectatorii. La un moment dat, luminile s-au stins și a început. Din acel moment am uitat complet și de existența prietenilor mei care erau lângă mine, a doamnei în fustă foarte scurtă din primul rând sau a băieților gălăgioși din stânga mea. Eram eu și scena. Între noi o mare de oameni. M-am așezat și mai confortabil în întunericul din sală, așteptând să fiu surprinsă în orice moment. Nu era prima oară când participam la un concert de o asemenea anvergură, cu toate acestea nu văzusem în nici una din experiențele mele o sală atât de numeroasă înmărmurită. Acesta a fost primul lucru care mi-a atras atenția și care mi se pare și în momentul de față inexplicabil. O dată cu stingerea reflectoarelor a început și călătoria mea.

Spre surprinderea mea, în cel puțin primele douăzeci de minute ale concertului am fost foarte sceptică și dezamăgită. Deși piesele îmi erau extrem de cunoscute (poate prea cunoscute) și îmi trezeau amintiri plăcute (involuntar asociază fiecare piesă cu un moment anume în care am ascultat-o sau cu plăceri/gânduri noi pe care aceasta mi le-a adus), nu

RECENZII

reuşeam să găsesc plăcerea de a fi acolo. În timpul acestor douăzeci de minute devenisem într-atât de detaşată, încât chiar începusem să mă gândesc dacă eu mai am sau nu nevoie de acest tip de muzică, dacă ea mai modifică ceva în mine, dacă îmi mai aduce ceva nou sau dacă nu cumva prezenţa mea acolo nu are nici un rost. Ascultarea acelor piese şi vizionarea imaginilor proiectate pe fundal îmi trezeau un oarecare interes, dar asta numai prin simplul fapt că îmi aminteam de mine aşa cum eram într-un anumit moment al vieţii mele, ce înţelesesem atunci din ele, ce îmi spuneau acele piese atunci şi ce îmi spuneau în clipa de faţă. Prin urmare, prima jumătate de oră din spectacol a fost mai degrabă o introspecţie. Care sunt factorii care au generat această reacţie? Sunt de ordin interior sau exterior? Identific ca factori exteriori o oarecare răceală din partea solistului, care nu s-a adresat deloc publicului în prima jumătate a concertului (orice spectator simte nevoia unei personalizări a recepţiei/a momentului; se merge la un concert nu numai pentru a asculta live muzica preferată, dar şi pentru a avea ocazia să interacţionezi direct cu „idolul” tău, de a te asocia cu el, de a găsi elementele comune şi de a căuta exemplaritatea), şi, interior, un orizont de aşteptare mult mai înalt (care se baza mai degrabă pe baza unor percepţii trecute).

Lucrurile s-au schimbat la un moment dat, spre aşteptata mea surprindere. A patra piesă a fost mult prea cunoscuta *Wish You Were Here*. Mă aşteptam la un consens admirativ general

al publicului şi la o abordare clişeistică. Dar tocmai contrazicerea aşteptărilor mele a venit să îmi trezească interesul. Imaginile proiectate pe ecranul din fundalul scenei au conferit o cu totul altă interpretare piesei şi tocmai acest lucru m-a surprins. Interesul mi-a fost complet acaparat în momentul în care în timpul



piesei *Pigs on the Wings* un porc roz gonflabil imens a trecut pe deasupra capetelor spectatorilor. Diferitele mesaje scrise pe el (de exemplu „Kafka Rules”) m-au făcut să interpretez acest cântec dintr-o altă perspectivă, făcând noi asociaţii între versuri şi backgroundul meu social. Am „adaptat” şi re-interpretat mesajele transmise prin melodie în conformitate cu contextul social şi politic în care trăiesc. Din acest moment, am fost acaparată de ceea ce desfăşura în faţa ochilor mei, de la cu solist şi instrumentişti până la jocul de lumini şi proiecţii, precum şi de artificiile pirotehnice. O precizare trebuie totuşi făcută. Până în acest moment nu am vorbit deloc de un lucru, care este poate cel mai important în cadrul unui concert: muzica. Alegerea mea a fost deliberată tocmai pentru că toată percepţia mea până în acest moment s-a menţinut la un nivel

RECENZII

rațional. Muzica are o putere aparte de a produce mutații la nivel afectiv în personalitatea receptorului. Până în acest moment singura reacție pe care aceasta a trezit-o în mine a fost plăcerea reascultării. Tocmai din acest moment am început să reacționez, sa empatizez cu solistul și să simt plăcerea de a asculta.

A existat totuși un moment în care am ieșit din acest univers. Spre sfârșitul primei părți a concertului, Roger Waters a interpretat una dintre noile sale piese, care nu avea nici un fel de legătură cu repertoriul trupei Pink Floyd. Mesajul evident politic al piesei și sloganele care numeau personalități politice ale vremii mi s-au părut mult prea evidente. Mai mult decât atât, solistul a făcut o greșală când și-a prezentat piesa. A spus: „When I was 17, around your age”, în condițiile în care media de vârstă a spectatorilor din sală era în jur de 27 de ani (după aprecierile mele). Cu toate acestea, am fost dispusă să trec cu vederea peste acest lucru și să urmăresc cu aceeași intensitate spectacolul.

Cu totul altfel au stat lucrurile în a doua parte a concertului. În



primul rând pentru că avusesem deja timp să mă familiarizez cu atmosfera (să identific codurile – modalitatea de

exprimare) și în al doilea rând pentru că era chiar albumul *The Dark Side of the Moon*. Încă de la primele acorduri, am fost cu totul acaparată de spectacol. Imersia empatică s-a produs de la primul acord și s-a menținut până la final. Imputurile de semnificație se construiau nu numai la nivel auditiv (prin muzică și versuri), ci și la nivel vizual prin proiecții, prin lumini și prin procedee pirotehnice. Stimuli puternici veneau așadar din mai multe părți și își găseau mai multe modalități de interacționare cu personalitatea mea. Dată fiind multitudinea de stimuli și efectul puternic pe care îl creau asupra mea, discursul interior rațional față de de efectul pe care concertul îl are asupra mea a dispărut complet. Plăcerea de a asculta și de a privi s-a instalat la un nivel mult mai profund în care senzații, sentimente, frustrări, asocieri, amintiri conlucrau. Mai mult decât atât, acestea nu erau făcute la nivel rațional. Erau de asemenea dese momentele în care mă afundam cu senzualitate în plăcerea de a asculta și de a vedea. Ca durată, această a doua parte mi s-a părut extrem de scurtă. Erau bineînțelese și momente în care analizam performanța soliștilor/instrumentiștilor, comparând-o cu audițiile mele anterioare sau în care raportam versurile la propriile mele gânduri. Însă tocmai rapiditatea cu care se schimbau stimulii și diversitatea lor făceau receptarea cât mai aproape de ideal. Proiecțiile și luminile erau în perfectă concordanță cu mesajele transmise de melodie prin versuri sau prin orchestrație pentru a accentua ideea și a ușura drumul spre

RECENZII

înțelegerea semnificației transmise. Ca exemplu dau piesa *Us and Them*, când, ca și joc de lumini pentru refren, reflectoarele se schimbau între scenă și spectatori. Mesajul transmis de versuri era perfect orchestrat de lumini: în momentul în care acest „us” era asociat cu scena puternic luminată și „them” cu publicul aproape orbit de reflectoare, era imposibil nu numai să nu înțelegi, dar să nu simți această dihotomie. Cele trei piese de bis din ultima parte au avut același efect și au

încheiat adecvat întregul spectacol, asociind și dând o explicație imaginilor proiectate pe ecran înaintea începerii concertului. Efectele pe care acest concert le-a avut asupra mea s-au cristalizat doar după câteva zile (în afară de incredibila plăcere a receptării): un interes și mai accentuat pentru muzica celor de la Pink Floyd, pentru biografia și crezul lor.

SMARANDA BOLOVAN

Receptare, public și experiență la fața locului la Concertul 25 Live: George Michael, București, 31 mai 2007

Un concert de muzică pop intră, alături de oricare altă manifestare artistică, în sfera produselor culturale care se bucură de una dintre cele mai largi palete de receptare. El se adresează unui public extrem de larg din punctul de vedere al diversității de vârstă, pregătire sau interes, mult mai larg decât pentru alte produse, în general denumite ca fiind mai selecte și deci restrictive.

George Michael, star de primă mână în lumea muzicii contemporane, se află în plin turneu de aniversare a douăzeci și cinci de ani de carieră cu, în medie, un concert live la trei zile, timp de câteva luni. Motivele care l-au adus și pe plaiurile mioritice proaspăt intrate în uniunea europeană pot fi discutate din punctul de vedere al receptării cu accent pe două teme mari:

una pentru cei răutăcioși (cariera artistului nu este în cel mai bun moment al său, ceea ce nu-i permite să fie prea selectiv în legătură cu publicul căruia se expune), sau una pentru patrioți (intrarea României pe harta Europei ne plasează printre altele și în calea stelelor).

Indiferent care i-ar fi fost motivele, George Michael a avut și ceva de câștigat din concertul de la București (în afara banilor), având fixată o zi de judecată la Los Angeles, a putut să amâne o sentință judecătorească sau cel puțin începerea unui proces, pe motiv că are un contract cât se poate de solid care-i face prezența absolut necesară la București în acea zi. După o publicitate serioasă de vreo două luni, pe stadionul „Lia Manoliu” din București

RECENZII

a început să se adune publicul începând cu ora 17.00. Interesant că pe unele posturi de televiziune se anunța că intrarea publicului pe stadion se va face până cel târziu la ora 16.00, deși toată lumea știa că ora de începere a concertului era 19.00, iar George Michael anunțase că va intra în scenă la ora 21.00. Interesant a fost că la ora 19.30, când intra în scenă „very special guest” Loredana Groza (cu o întârziere de 30 de minute), stadionul era plin pe mai puțin de jumătate, asta însemnând spațiul neacoperit de prelate de cauciuc cu locuri nevândute. La un moment dat, se anunța că toate biletele s-au vândut, deși gardienii de pe stadion puteau fi auziți discutând de intrare liberă după ora 20.30. Concluzia: lumea nu se înghesuia foarte tare să-l vadă pe George Michael (?). Oricum, la ora 21.00 (fix!) George Michael își începea concertul și de aici surprizele au început una după alta. De unde cu doar câteva zeci de minute înainte se putea privi lejer în jur, la ora 21.00 nu mai era loc de aruncat un ac pe jos. Stadionul era arhiplin, cu siguranță peste capacitate. În jur, lume de toate felurile, români și străini, tineri și mai puțin tineri, rockeri, studenți și „calculatoriști”, adolescente și tineri trecuți, purtători de blugi, haine hippie și costum (e drept, fără cravată)... în principiu, toți fani în diferite grade ai lui George Michael. Și toți dispuși să dea între aproximativ 1 și 3 milioane de ROL pentru a-l vedea în carne și oase. La o privire mai atentă în jur, publicul rece și blazat, care numai că nu o huiduise

pe Loredana Groza, începe să se poarte normal pentru un concert de stadion, adică să danseze, cânte și aplaude, moment în care au apărut și diferențele de comportament. E drept că erau foarte puțin sesizabile la nivel macro, dar existau. Grupuri de câte doi, trei se evidențiau în marea de oameni-admiratori ai artistului sau care pur și simplu erau acolo ca să se simtă bine, astfel: tineri (bărbați) care, în tricouri negre, blindați cu bijuterii de argint și cu o privire uimit-acră priveau în jur, minunându-se mai mult de reacția celor de pe lângă ei decât de prestația de pe scenă. Impresia pe care o lăsau erau că veniseră să vadă un accident fatal, un om care își rupe gâtul în public și asistau de fapt la un succes; fete foarte tinere, îmbrăcate ca rocker-ițe declarate, care după ce s-au obișnuit cu ideea că recunosc măcar câteva dintre piesele artistului (mult prea bătrân la cei 43 de ani ai săi ca să le poată interesa cu adevărat!) s-au lăsat în voia bucuriei și au savurat concertul cot la cot cu cei mai înfocați fani; fanii declarați ai artistului, de toate vârstele și de orice alt fel, care știau numai piesele vechi, numai pe cele noi sau pe toate și care cântau fără nici o problemă de la linia melodică principală, trecând la backing-ul vocal până la efectele sonore; cei care păreau a fi acolo din principiu, adică nu se arătau încântați în mod deosebit că erau acolo și nu în altă parte, dar păreau curioși să vadă totul ca și cum ar fi fost plătiți pentru asta sau le-ar fi fost jenă să fie văzuți că se simt bine la concert; snobii veniți ca să fie văzuți, cu locuri în tribuna

RECENZII

oficială, prea departe de artist ca să-l vadă pe viu (noroc cu ecranele imense) și izolați de marea mulțime în firbere de pe peluză.

Desigur, dată fiind implicarea directă și poziția în mijlocul mulțimii, nu pot face estimări destul de aproximative, dar este interesant de văzut cam cine și de ce participă la un astfel de eveniment.

Încă de dinaintea concertului, pe site-urile care vindeau bilete on-line sau pur și simplu comentau artistul, în general, se puteau citi mesaje de toate felurile. Astfel, dacă primele două comentarii erau laudative, al treilea deja era: „Homosexuali din toată țara, a sosit idolul vostru, mergeți să-l vedeți...”, iar continuarea nu poate fi reprodușă. Asta în condițiile în care George Michael, spre deosebire de Elton John, nu a fost niciodată un exponent al persoanelor de această orientare sexuală, nu i-a plăcut niciodată să vorbească prea mult despre viața privată în interviuri, iar problemele pe care le-a avut cu Poliția din Los Angeles i-au marcat serios psihicul și cariera.

Un alt aspect interesant a fost unul dintre punctele culminante în construcția spectacolului și anume una dintre problemele asupra cărora artistul se pronunță în mod public ori de câte ori are ocazia și-și expune cât se poate de net părerea: anume, implicarea Statelor Unite în Golf. O piesă care a fost difuzată foarte rar pe posturile de muzică este *Shoot the Dog*, în care se face o satiră foarte dură, sub formă de desene animate în care apar ca personaje George Michael, care reprezintă fața fiecărui american de

rând (diferite costume) și George Bush, care se manifestă așa cum o face câteodată în realitate, ca un texan bătăit cu un IQ îndoielnic. În mod normal, această piesă are succes datorită mesajului politic, dar în România, cu toate că a fost singura dată în care s-a folosit recuzită, momentul a trecut neobservat, publicul reacționând numai la ritmul muzicii (versurile erau necunoscute, iar mesajul, indiferent). Recuzita folosită a avut un efect puternic de surpriză, în momentul potrivit pe versuri apărând o păpușă gonflabilă imensă, cât înălțimea ecranului din scenă (același ecran din imaginile de pe MTV, fără nici o derogare pentru Europa de Est), care îl reprezenta pe George Bush cu un săculeț de bani în mână, pe care era imprimat steagul Marii Britanii. Acest extrem de teatral moment a trecut totuși aproape nevădit în seamă de public. Elemente teatrale mai puțin importante au fost cele în care, după o pauză total neașteptată, artistul a renunțat la costumul de culoare neagră pentru o perche de blugi și o cămașă (tot negre) sau binele dozate apropiieri de public prin delăsarea pe platforma care intra în mijlocul peluzei ca o prelungire a scenei. Sigur că de fiecare dată acest lucru se întâmpla exact la versurile pe care artistul se aștepta să le poată cânta cu publicul, ceea ce producea obișnuitele manifestări ale auditoriului înfierbântat în apropierea vedetei.

Surprize evidente a avut George Michael și față de care anume cântece erau știute și care nu de public. Probabil conștient de faptul că în

RECENZII

ultima vreme cariera sa nu mai este la vârfurile de altă dată, artistul marșă pe cântece vechi; după întrebarea (una dintre foarte puținele adresări directe față de public): „How old were you in 1984?” a început o piesă la care, de la primul vers, microfonul a fost îndreptat spre public. Surpriză! Nimeni nu știa despre ce e vorba. După alte două versuri, o nouă încercare... nimic! În schimb, la piesele ultimului album, artistul este evident surprins de faptul că de la prima notă publicul cântă atât de tare încât acoperă imensele șiraguri de boxe atârinate de o parte și de cealaltă a scenei. Evident, nu i se mai întâmplase acest lucru. Cine se aștepta ca românii să fie la curent cu MTV! Sau cine se aștepta ca românii să le placă ceva ce în altă parte nu se vânduse prea bine...

Dincolo de modul în care publicul îl privea și se implica în concert, erau și cei care erau acolo mai mult ca să-și manifeste părerile sau poziția: „Hai, Georgel, ce faci, mai cântă ceva!” (când artistul se oprea între piese ca să bea un pahar de apă). Alții aveau o acută nevoie ca cei din jur să le cunoască gradul de informare și umorul deosebit de fin, iar la textele

unor piese ca *I'm your man* să exclame întrebător: „sau girl?” Uimitor! Ceea ce nu-i împiedica să cânte mai departe toate versurile cântecului, bineînțeles.

Interesantă era prezența celor care cunoșteau mai mult muzica anilor '80 și care au avut surpriza să-l recunoască destul de greu pe George Michael din *Wham* în cel de azi. Și aceștia nu erau neapărat cei de vârsta cântărețului, ci cei care au crescut cu el, cei cu zece-cincisprezece ani mai tineri, implicați în viața cotidiană atât de tare încât sunt ruși, probabil, de evoluția carierei contemporane nouă, prezenți la concert pentru a retrăi câteva dintre sentimentele copilăriei de mult trecute.

Oricum, concertul rămâne o lecție de profesionalism și valoare pentru oricine are ochi să vadă, urechi să audă și minte să priceapă, iar în privința organizării nu pot decât să mă bucur că totul a fost impus prin contract de George Michael, pentru că altfel mă tem că surprizele ar fi fost și dintre cele neplăcute.

PAULA MĂHĂLEAN

Da' cu Lynchu' ce-am avut? (scurt excurs senzorial, în tuinpixu' personal)

N-aș putea fixa cu acuratețe momentul, în timp, în care intrat pentru prima dată în contact cu David

Lynch. Asta pentru că nu-mi amintesc exact când a fost difuzat la noi, pentru întâia oară, „serialul-fenomen” *Twin*

RECENZII

Peaks. În orice caz, dacă nu mă înșel, pe atunci se dădea în cadrul emisiunilor-maraton de sâmbăta, moderate (dacă pe atunci exista termenul) de Jana Gheorghiu. Îmi amintesc vag de ea și, la fel de vag, cum ne prezenta nouă serialul drept fiind cel care a făcut ravagii prin Statele Unite. Mult mai pregnant mi-a rămas în minte cum a început: un scris verde (*Twin Peaks*), pe fundal cu intrarea într-un oraș de munte și plăcuța cu același nume al localității (plus *Population... XYZ*); o muzică așa cum nu mai auzisem până atunci, pe alte peisaje ciudate; o privighetoare, niște utilaje care tăiau lemne; în fine, o moartă cu fața vânătă, înfășurată în plastic. *Little did I suspect* cum urmau astea să-mi schimbe felul de a le percepe, văzute în alte contexte. Cum urmau, de fapt, să mă schimbe/formeze/de-formeze.

Prin clasa a treia sau a patra, în care cu zor învățam pe vremea ceea, încercam să mă emancipez mai tare ca oricând. Vroiam să par mai adult decât eram în realitate, dorință valabilă însă cam pentru orice perioadă a vieții mele. De mic, eram deja cam bătrân. Adică, mă rog, eram introvertit (mai ceva ca acum) și, ca atare, bănuiesc că era un fel de refuz al celorlalți copii, într-o auto-iluzionare că sunt superior lor. Conceptul de „superior” nu se putea traduce, în mintea mea, altfel decât „matur”. Mă uitam deja la *Beverly Hills 90210* și la *Dallas*, ba eram chiar un fan. Pe de altă parte, nu-mi negam nici plăcerile vârstei animate: *Captain Planet*, *Ratonii*, *Michel Vaillant*, *Sandy Bell*, *Blackstar* și tot ce mai dădea televiziunea română în flux

continuu, serile la ora 19:00. *Twin Peaks*, acum îmi dau seama, la o privire retrospectivă, mi-a zdruncinat încrederea că sunt superior ăloră mai mici. Pentru că tremuram de spaimă alături de ei – sor-mea și încă vreo doi vecini, foarte buni prieteni pe atunci, frate și soră, cu care ne țineam de ochi aproape sâmbătă de sâmbătă și, când nu reușeam să-l vedem împreună, ni-l povesteam în fața blocului așa cum se spun poveștile cu fantome, la focul de tabără: cu uimire și cutremur.

Pentru că pe atunci nu existau pătrățele roșii, triumphiuri portocalii ori buline verzi, ai mei n-aveau nici o problemă că ne uitam la așa ceva. Și, oricum, din punctul ăsta de vedere, erau destul de liberali, ca să zic așa. Când eram la vecinii respectivi (care aveau două televizoare, ce chestie tare!), copiii ne uitam într-o cameră, ăi mari în cealaltă (la color!). Când eram acasă, ne uitam în familie. Maică-mea îmi zice zilele trecute că ei de fapt nu-i plăcea, era prea bizar pentru înțelegerea ei, dar murea de curiozitate să vadă ce naiba se mai poate întâmpla cu Bob, piticii, uriașii și agentu' Cupăr... Masochismul ăsta vizual al maică-mii (care, de altfel, sunt sigur că se manifesta în foarte multe din casele românilor la ora aia) l-am moștenit doar eu: sor-mea avea tupeul să meargă la ea în cameră când erau scene mai „hard”. Eu nu. Eu mi-am cumpărat chiar și caseta cu coloana sonoră, da' nu prea aveam tupeul s-o ascult.

Nu eram nici atunci, așa cum nici în ziua de azi n-am ajuns să fiu, o persoană foarte logică. Am funcționat mereu pe calcule, pe concretețe, pe

RECENZII

realitate (aia palpabilă, empiric măsurabilă), pe teoreme și „legi” (mi-a plăcut la nebunie matematica), însă omițând sau neștiind, de multe ori, să fac legăturile necesare între ele. Pe de altă parte, nici n-am fost genul care să „acumuleze” cât mai mult, să știe cât mai mult (deși eram ăla care învăța la toate materiile). Intelectul meu greoi funcționa bine atunci când, ca o bilă neagră uriașă, după o luuungă rotire, ajunge să sclipească scurt, într-o idee. În cazul *Twin Peaks*, n-a fost cazul. Bila mea se învărtea haotic, ca o găină beată, cu ochii acoperiți de draperii roșii, pe muzică „dreamy”. Nu pricepeam aproape nimic: știam care sunt relațiile între personaje, simțeam ca pe o ușurare desfătătoare scenele jucăuș-luminoase, dar mă umpleam de groază și fluturi în stomac când muzica lui Badalamenti se „închidea” și apăreau cei cinci urâți: piticul, uriașul, Mike cel fără o mână, Bob și Leland Palmer (ba, uneori, chiar și Sarah). Nu înțelegeam ce naiba căutau ei în povestea aia, în fond, destul de ok, un simplu *crime-solving*. Și nici măcar nu mi mai doream să înțeleg. Fețele lor (care, dacă stau acuma să mă uit cu atenție, nici nu sunt atât de hidoase) îmi inspirau instantaneu spaima și-mi inhibau orice mecanism cu potențial de declanșare a „raționalității”, a concreteței. Pentru mine, realitatea era frumoasă atunci. Experiența (aproape pur senzorială) cu Lynch’ tuinpicsian m-a făcut să intuiesc că există, undeva în umbra camerei, pe fotoliu, lângă tăblia patului, un cap de om rău care mă privește, gata să... să ce? Pur și simplu mă simțeam privit și atins. Or,

gândul ăsta îmi repugna în totalitate. La 10 ani, eram deja un inhibat.

Episodul final a fost îngrozitor. Pe când mă bucurasem eu că măcar de un urât scăpasem (Leland), ăsta reapare la Sălașul Negru cu toată floarea cea vestită a hidoșeniilor. Și Cupăr se transformă în Bob, în oglindă. Nici n-am știut cum să mă mai duc la culcare: oripilat și cutremurat de ce-am văzut sau fericit că s-a terminat. Am ales a doua variantă, cu opțiunea „bântuire inclusă”. S-a terminat, deci l-am inhibat și pe acesta undeva, în memoria mea afectivă. Da, în cea afectivă (care era aproape... dermică) și nu în intelect. Nu mai vroiam să aud/văd ceva, orice, care să mă ducă înapoi în *Twin Peaks*. Dar am uitat de opțiunea cu bântuirea. N-am mai reușit să am vreo experiență vizuală (ori chiar auditivă) de gen: draperii roșii, lanterne aprinse noaptea (mai ales dacă era vorba de pădure), giganți, pitici, sunet înfundat, de frecvență joasă – cum ziceam, n-am mai reușit să percep asemenea experiențe în stare „pură”. Ceva în ele (dacă nu totul) era din dementu’ ăla de Lynch. Refulatele ieșeau la suprafață cu îndârjire. Asta era bântuirea. Îndeobște, mă refer la experiențele filmice, dar și la cele de viață. Nu suportam să merg noaptea în vreo mașină și să privesc farurile pe șosea. Că era ca în ăla, în *TP*. Nu mai vorbesc că simpla rezonanță a unor nume precum leland, palmer, laura și bob (mai puțin), îmi trecea fiori prin pori.

Peste ani, mi-a trecut aproape în întregime. Viața mea trebuia să fie frumoasă, așa că am refulat tot ce

ținea de asta. Aproape. Foarte rar, cam o dată la doi ani, mă mai re-apuca fascinația pre-erotică pentru Audrey Horne și dansul ei și mai dădeam drumul la casetă. Dar aproape exclusiv la această melodie. *Dance of the Dream Man* era cu dracu', nu puteam să-l ascult. Partea interesantă (nu-mi dau seama dacă bună au ba) e că am devenit imun la cam orice fel de film de groază. Hannibal Lecter, de pildă, mi se părea pui de pisic pe lângă piticul dansator. Mai tresăream, rar, la câte unul: lanternele pădurii din *Blair Witch* ori scena cu morții care apar de după deal din *The Others*. Dar nimic care să mă bântuie.

În liceu, am mai văzut *Mulholland Dr.* și *Blue Velvet* (care, dacă tot veni vorba, au rămas filmele mele favorite ale lui DL și printre preferatele *ever*). Fiori de groază cu mult mai puțini, că doar am mai crescut, ce dracu', plus că „alea” erau destul de bine refulate, atât de bine încât nici măcar o paralelă cu semnul nu-mi mai trezea în minte semnificatul. În facultate, m-a apucat chestia asta cu filmele. Că eu vreau să fac film (în teorie sau în practică, nu contează). Și m-am apucat să-l văd și altfel decât „să mă râd”, vorba colegului, ori „să trag învățăminte”. Colecția personală de Linciuri am reușit s-o completez cu niște scurtmetraje de-ale lui, cu *Eraserhead* și *Elephant Man*. Câteva pelicule drăguțe, suprarealiste, cu multe referințe și cu aceleași obsesii. Am revăzut prima serie din *Twin Peaks* și m-am cutremurat. „La bază”, am rămas același copil sperios. N-am mai îndrăznit să revăd și seria a doua. Nu mi-a mai păsat de nici un soi de concept cultural, intelectual,

estetic. Pentru mine, s-a redeclanșat răul care mi-a marcat (pre)pubertatea. Uneori, când mă mai trezesc noaptea, îmi trag picioarele sub mine. Să nu se uite bau-baul (bob-bobul) la ele și să mă atingă. Încă tresar nervos și am oareșce reticențe (mai diminuate, totuși, decât atunci) la ideea atingerilor.

De curând, am văzut *Inland Empire*, cel mai recent film al lui DL. M-a cuprins groaza. Dar nu *acea* groază. Ci aia când vezi cât de disperat e cineva după atenție și cum încearcă să te prindă, cu orice preț, pe tine și pe atenția ta. Iar vrea să mă atingă? Mi s-a spus de multe ori și de către multă lume că Lynch e un farsor, un șarlatan, un escroc. Nu știu dacă să cred asta. *Inland Empire* mi-a spus despre el mai multe decât tot ce-am pus, de-al lui, pe soclul filmelor personale. Mi-a spus că e un nenorocit care visează des și care se tratează de coșmaruri pe spuza noastră, a spectatorilor. Care e atât de marcat de inconștientul propriu (indescifrabil pentru el însuși?), încât nu știe ce să facă altceva decât să și-l pună pe pânza din cinema, așa cum e, în formă cvasi-brută. Care e atât de răvășit de ce-și vede și nu-și înțelege, încât își crește în ochii proprii ce-ul respectiv. Ce i se întâmplă e de o importanță capitală. Tânjește să fie luat în serios. Îți lasă impresia că se joacă, dar se roagă fierbinte ca tu să vezi ce e dincolo de joc. Și nu-și dă seama că n-are cum să fie ajutat de tine și că mai mult te contaminează, te face de-ai lui, să nu țină el singur piept propriului inconștient ininteligibil. Nu, nu e șarlatan, e doar disperat și egoist.

RECENZII

Și atunci? De ce mai am, periodic, zile/săptămâni în care sunt, în același timp, speriat și avid de Lynch (de unele dintre filme)? N-am ce să fac... Cred că din cauză că el nu-mi prea vorbește intelectual, ci senzorial-afectiv. Pentru că el a dat o formă (primară chiar) unui etaj din iadul personal. Dacă dărâm etajul, dărâm tot edificiul. E ca atunci când, adult fiind, îți dai seama de greșelile uriașe și nedreptățile pe care ți le-a făcut unul dintre părinți. Te-a luat

drept confesor/psihoterapeut și ți-a împuiat capul cu problemele lui conjugale... Te-a cam mutilat pe viață și-l cam urăști pentru asta. Dar, pe de altă parte, ți-e părinte și, într-un fel incontrolabil, îl iubești. Cel puțin un pic, din când în când, la sărbători.

MIHAI GĂDĂLEAN

Viața ca-n... televizor

În totală opoziție cu obiceiurile multor alte popoare, românii aleg să își petreacă timpul liber în fața televizorului. Cel puțin așa arată rezultatele cercetărilor, care de la an la an indică aceleași cifre incredibile privind media de ore petrecute într-o zi, în acest fel, de către un român. Chiar și sfârșitul de săptămână este sacrificat pe altarul micului ecran, în defavoarea timpului petrecut cu familia sau al consumului de produse culturale. De unde această manie demult abandonată pe alte meleaguri și, mai mult, de unde rezistența acesteia în condițiile unei oarecare diversificări a posibilităților alternative sunt întrebările la care încerc să găsesc un răspuns în rândurile care urmează.

În punctul de plecare al acestei analize se întâlnesc energiile cumulate ale unor factori ce nu pot fi ignorați, cu mențiunea că păstrez anumite rezerve privind depășirea stadiului de *note de subsol*. În fruntea listei se află 222

lunga tradiție cimentată în comunism de a prețui puținele ore de transmisie tv, care oricât de searbede se auto-înveleau, încet, dar sigur, într-o aură de valoros inedit. Se mai invocă în acest sens și ultra-uzitata sărăcie a poporului român pentru care privitul la televizor e ieftin, ca și cum timpul alocat familiei sau plimbărilor ar fi costisitor. Mai e se pare și procentul semnificativ al populației din mediul rural pentru care fascinația invaziei de imagini colorate aparent nu ar avea concurență. Bineînțeles, nu ar putea lipsi eterna chestiune a generațiilor care-și rezervă un obicei sau altul, dar și aici realitatea nuanțează delimitările clare de vârste.

Pe undeva, toate aceste argumente intuiesc vag motorul din spatele acestui, până la urmă profitabil, fenomen, dar totuși pare a le scăpa motivul pentru care milioane de români își sacrifică orice moment liber, butonând invenția supremă

RECENZII

după roată, telecomanda; la fel de inexplicabilă pare invazia televizoarelor din bucătăriile și camerele înghesuitelor apartamente, anularea obiceiurilor de masă sau organizarea activităților zilnice în funcție de grila de programe, asta pentru a înșira doar câteva aspecte.

Cu siguranță, consumul de televiziune nu este exclusiv o creație autohtonă, după cum nici acțiunea în sine nu poate fi catalogată automat ca fiind ceva nociv. Dar concentrarea lucrării pe publicul românesc nu poate să nu se împiedice constructiv în mutațiile absolut înfiorătoare care, din păcate, își revendică un teren confuz, între alterarea obiceiurilor sănătoase de consum și alterarea chiar a receptorului.

Totul pornește de la previziunea impactului imaginii în acest secol al vitezei, de altfel verificat și exploatat inevitabil, suficient de intens, pe tot globul. Incontestabil, odată cu apariția televizoarelor în sufrageriile americane s-a declanșat un proces major de modificare a obiceiurilor de consum cultural. Revoluția însemna, după cum am constatat fiecare, în opțiunile variate de a petrece timpul, posibile acum prin intermediul unui singur canal de transmisie, care e dintr-o dată și la îndemână, evenimente care, în timp real sau nu, permit o participare aparent activă, din confortul propriului cămin. Crescând exponențial, am cunoscut cu toții, mai devreme sau mai târziu, avantajele concurenței, diversificarea conținuturilor generând odată cu creșterea numărului de aparate și cea a satisfacției.

În acest punct al analizei apare un aspect major, la bariera dintre posibilitățile aparatului și conținutul intermediat. Apariția micului ecran permite o înșelătoare dar și satisfăcătoare experiență de apropiere și de control. Ai posibilitatea să participi la un eveniment altfel îndepărtat și, pe deasupra, controlul asupra alegerii. La o privire mai atentă, mulți dintre noi au înțeles că iluziile se demolează ușor. Spectatorul tv are într-adevăr în față un pachet de opțiuni, posibilitatea de selectare, cât și puterea de a exterioriza nemulțumirea prin zapping sau chiar închiderea televizorului. În realitate, ceea ce ți se oferă este un pachet prestabilit, în care selectarea personală are deja o arie redusă, iar controlul se înscrie pașnic în această ecuație.

Cu siguranță, cea mai interesantă mutație implică într-un mod particular chiar conținuturile. Barierele de gen dintre grupaje de știri, meciuri, evenimente culturale sau divertisment facil inevitabil se estompează. Oferta paralelă, chiar selectată de gusturi personale, rează produsul mediatic într-o poziție generalizatoare de variantă de a petrece o anumită durată de timp, ceea ce, într-o poziție diferită, aceea de a opta pentru un anumit tip de experiență, s-ar reduce la o selecție dintr-un domeniu izolat. Cu alte cuvinte, în fața ecranului alunec între oferte diametral opuse dar filtrate de apetență, în timp ce o alegere raționată m-ar îndrepta spre alternative clare (film, spectacol, ieșire), urmărind să aleg explicit conținutul circumscris domeniului. Pozitivă sau negativă, această malaxare există și

RECENZII

aduce cu sine în plus și alterarea experienței, prin absorbția unor tipuri de produse culturale destinate unui alt tip de mediere. Deci, în cazul consumului masiv de tv, conținutul produsului este în mod clar extras din categoria lui de bază și plasat în amalgamul mediatic, astfel că expresia *a privi televizorul* este investită cu un sens mai propriu decât ne-am aștepta.

Toate aceste considerente generale au fost necesare pentru a decupa mai clar particularitățile consumului de televiziune din România, din contextul unui fenomen mai mult sau mai puțin global de amploare. Asta pentru că toate ipotezele înaintate aici vorbesc despre și se întorc permanent la telespectatorul român. Portretul robot al acestuia deși nu este nici cel mai complex, la prima vedere nu e nici cel mai ușor de stabilit. Asta pentru că realitatea ne arată că suntem nevoiți să eliminăm (în linii mari, bineînțeles) sexul, vârsta și chiar și studiile/profesia, și astfel găsim matricea întregii populații. Cea mai necesară observație în această periculoasă generalizare este faptul că nu ne referim la durata consumului de televiziune, ci la raportul dintre timp liber și aceasta, lăsând deoparte în acest stadiu preliminar conținutul propriu-zis. Deci, românul confruntat cu timp liber se îndreaptă, aproape fără a mai conștientiza, spre telecomandă. Revenind la generalizare de mai devreme, sondajele arată că într-adevăr foarte tânăra generație tinde să își consume cea mai mare parte a timpului liber în fața calculatorului. Mișcările împotriva valului se opresc

în mod surprinzător aici. Deci cine este fidelul telespectator român ?

O medie de opt ore pe zi în fața televizorului trage un semnal de alarmă și traduce o serie de fenomene sociale, care îi indică trăsăturile. Voi porni dinspre conținut, căci, nu-i așa, publicul absoarbe ceea ce i se oferă. Mă voi abține să dezbat calitatea producției de televiziune românești, referindu-mă în schimb la acele programe care își dispută cele mai mari cote de audiență. Nimic nou pe frontul de vest, vorbim de transmisiile sportive și de serialele soap. Iar apetitul este răsplătit, din plin, cu puzderii de meciuri și știri din sport (pardon: fotbal!), plus anomalia peisajului mediatic românesc de a-și depăși stadiul mult lăudat al unui post destinat exclusiv femeilor (pe plan european) ajungând în prezent să aibă trei!

Este deci poporul român unul format din hooligans și coafeze? Cu riscul asumat, aș spune că da. O simplă operație de împărțire lasă un infim rest de intelectuali, extrăgându-se ușor generalizat categoria rurală de la sat, categoria rurală transmutată la bloc și cam atât.

Bun, ni s-au dezvăluit opțiunile, rămâne însă neclar de unde obsesia de a măcina cu sau fără rost timpul în acest fel. Două aspecte sunt relevante. Unul ar fi refularea în urma atâtor ani de restricție, în care actele de adulare se îndreptau spre posesorii de antene satelit sau aparate video. Prefer să-mi explic în acest fel abisul de prostie experimentat în mod direct, de a vedea un om urmărind, sub privirile unor

RECENZII

musafiri întâmplători, plesnind de mândrie, un canal asiatic prins prin satelit. Amintesc episodul doar ca mostră a masochismului oricărui amator de a diseca aspecte ce țin de rațiunea din spatele selectării conținuturilor. Și totuși, fiind un caz extrem, voi zăbovi puțin asupra acestuia, un al doilea aspect, ce ține de (prea mult spus) selecție, mai sincer fiind vorba de rețeta de umplere a timpului.

Era orientării spre un produs mulat pe preferință sau stare a apus demult, dacă a existat vreodată. Cum altfel ar fi posibilă petrecea unei durate șocante de ore în fața televizorului la sfârșit de săptămână? Să fim serioși, nu e cazul unei grile saturate de cultură și valori, nici măcar de un divertisment de bun gust. Audiențele stau ca dovadă. Care ar putea fi concluzia, dacă nu absența oricăror repere (de gust, valoare a timpului sau a relațiilor interpersonale), căci totuși ar fi nevoie de o bază, dacă am vrea să vorbim despre o uniformizare. Și, cum un anumit tip de gol își ițește deci hidosul cap printre rânduri, televiziunea urcă câteva trepte până la rolul unui panaceu universal. Să recunoaștem, ce alt tip de petrecere a timpului liber poate drege în asemenea hal lipsa de repere, dobitocia, inutilitatea, izolarea de familie, de societate și în general de orice altă activitate care ar putea însemna dezvoltarea propriei persoane?

Un fenomen de asemenea proporții nu doar că are și un apogeu, dar acesta mai și contribuie la consolidarea temeliei vajnicei familii românești: principalul jurnal de știri.

Revendicându-se tot de prin ruinele vreunor sechele, momentul jurnalului adună membri cu mic cu mare (capacitate de a înțelege ceva), chit că avem deja posturi exclusiv informative. Mi s-a întâmplat să fiu redusă la tăcere pe parcursul unei știri, după care atenția totală să se convertească în întrebarea: *No, ce-o zis?...*

Și uite așa ajungem și la proiecțiile mentale ale oricărei micro-societăți, la idoli și aspirații, care se leagă - cum ar putea altfel? - în mod proporțional de timpul și intervalul orar petrecut de un personaj sau altul pe sticlă. Revenind la grăitoarea experiență personală, „*Andreea Marin e mare, pentru că știe toate cuvintele, uite cum vorbește ea așa*”.

Toate presupunerile anterioare s-ar fi putut concentra chiar și în simpla poziționare și în numărul televizoarelor dintr-o gospodărie, devenind centrul în jurul căruia gravitează totul, biblioteca fiind detronată demult din poziția de inimă a unei case. În ceea ce privește actul propiu-zis, nu de puține ori telecomanda rămâne ferm strânsă în mână mării-sale telespectatorul, pe timpul vizionării interesate a unui program, căci pentru câteva ore orice tembel orientat în viață doar de direcția vântului e șef în ograda lui. Nu mă mai întreb ce deficit de control se suplinește, căci intrăm deja pe terenul ofertant rezervat unor altfel de analize.

Să fim deci oare un popor de imbecili frustrați, dominați de beznă pe toate fronturile? Să zicem optimist că nu, dar oricum întrebarea rămâne deschisă. În schimb există și lucrurile clare, și anume: talanga unei astfel de

RECENZII

turme este telecomanda, grila de selectare devine ordinea setării posturilor (nu mai e cazul să întrebăm pe ce frecvență e un Mezzo sau mai de pe la noi un TVR Cultural), statutul este împănat printr-o hidoasă farfurie gri pe casa de chirpici, iar marele câștigător este profitabila industrie mediatică românească; care, pe lângă că dă ce se cere și încă mai puțin, mai e și insuficient recunoscătoare pentru turma consumistă, care nici n-a învățat deocamdată că are alternative,

opțiuni variate și – Doamne ferește! – posibilitatea de a-și educa preferințele sau măcar de a-și exercita un timid refuz. Pentru cei care consideră această concluzie prea acidă, sugerez examinarea propriei ogrăzi. Dacă în mod fericit nu e cazul, cu felicitările de rigoare, indic cel mai apropiat cămin. Se verifică. Pe cuvânt de cercetaș!

DELIA ENYEDI