

JURNALUL • ARTELOR • SPECTACOLULUI

nr. 2 / 2014, anul VI

Centrul de Cercetări Avansate în Domeniul Artelor Spectacolului



Jurnalul Artelor Spectacolului

Nr 2 / 2014, anul VI

Publicație editată de
CENTRUL DE CERCETĂRI AVANSATE ÎN
DOMENIUL ARTELOR SPECTACOLULUI
(CAVAS)
în colaborare cu
TEATRUL NAȚIONAL „RADU STANCA” SIBIU
și
DEPARTAMENTUL DE ARTĂ TEATRALĂ din
FACULTATEA DE LITERE ȘI ARTE din
UNIVERSITATEA „LUCIAN BLAGA” DIN SIBIU

Director of The Center for Advanced Research
in the Field of Performing Arts:
Dr. Cristian Radu, Professor

Scientific Committee:

Editor-in-chief:
Dr. Ion M. Tomuș, Associate Professor

Dr. George Banu, Professor (Université
Sorbonne Nouvelle - Paris 3)

Associate Editor:
Dr. Alba Stanciu, Assistant Professor with the
Department of Drama and Theatre Studies at
“Lucian Blaga” University, Sibiu

Dr. Catherine Naugrette, Professor
(Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3)

Managing Editors:
Claudia Domnicar, Teaching Assistant with the
Department of Drama and Theatre Studies at
“Lucian Blaga” University, Sibiu
Ioana Mălău, Literary Advisor at Radu Stanca
National Theatre Sibiu

Dr. Hanns Dietrich Schmidt, Professor
(Folkwang Universität der Künste, Essen)

Centrul de Cercetări Avansate în Domeniul
Artelor Spectacolului
Facultatea de Litere și Arte
Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu
B-dul Victoriei, nr. 5-7, 550024, Sibiu, jud.
Sibiu, România
ion.tomus@ulbsibiu.ro
www.sibiudepart.ro
ISSN 2066 - 8988

Dr. Spencer Golub, Professor (Brown
University)

Dr. Constantin Chiriac, Professor (Lucian
Blaga University of Sibiu)

Dr. Sorin Crișan, Professor (University of Arts,
Târgu Mureș)

Dr. Dan Vasiliu, Professor (National University
of Theatre and Film “I. L. Caragiale,
Bucharest)

Dr. Noel Witts, Professor (Leeds Metropolitan
University)

CUPRINS

Jan Lauwers. *Umanizare și povestiri prin teatru* - p. 4

Ivan Vîrîpaev. *Ce înseamnă contemporaneitatea în teatru?* - p. 12

Esteve Soler. *The Theatre of Sarah Kane. An Accursed Classic* - p. 18

Ilinca Tamara Todoruț. *Unpacking Identity: Travelling Cases as Theatrical Props* - p. 24

Diana Nechit. *Le monologue dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès* - p. 31

Alexandra Pâzgu. „*Cities on stage*”, dialog intercultural prin proiecte teatrale - p. 42

Bogdan Georgescu. *Arta activă. o ipoteză* - p. 50

Marcella Trifu. *Le motif de la déroute dans La Hache de Larry Tremblay* - p. 56

Raluca Blaga. *Ocolind dogmele: Lars von Trier. Dancer in the Dark* - p. 61

Mirona Tatú. *Exilul sau izgonirea duhului sfânt* - p. 66

Coperta: *The Deer House*, un spectacol de Jan Lauwers (FITS 2012)

Foto copertă: Maria Ștefănescu



Jan Lauwers

UMANIZARE ȘI POVESTI PRIN TEATRU

Următoarea lucrare reprezintă transcrierea conferinței susținute de Jan Lauwers, în cadrul Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu, ediția a XIX-a.

Traducere din limba engleză de Ioana Mălău.

The following paper represents the transcription of the conference held by Jan Lauwers, during the 19th Edition of the Sibiu International Theatre Festival.

Translated from English by Ioana Mălău.

Abstract: Jan Lauwers (Needcompany) is a model of postmodern performativity. The experience of *The Deer House* presented in the Sibiu International Festival of Theatre (2013) is a climax of energy, unleashed by the relationship with the audience, as art is an exchange of energies. The company includes performers of different nationalities, aspect which underlines the theatricality centered on identity. The performance will always wear the stylistic hallmark of the geographical perimeter who creates the artist: the director's work is full of Flanders, as that space is his cultural context. The performance has a composite structure from unexpected directions (influenced by Joseph Beuys or brechtian alterations), in a performative organism where the music has a substantial part and has the ability of charging the performance with energy.

Keywords: theatre, energy, live art, identity, fragmentary, postmodern

Lucrez în teatru de aproape treizeci de ani, nu am avut o educație ca regizor de teatru și sunt adeptul lucrurilor făcute, nu a studiului lor, de aceea voi vorbi despre contextul în care lucrează compania noastră, Needcompany. Mă aflu pentru prima dată la Sibiu, iar ieri, când am prezentat un spectacol (n.n. *Casa Cerbilor/ The Deer House*), ne-am întâlnit cu un public divers, într-o școală – imaginați-vă că am jucat într-o școală și a fost o energie minunată – și asta cred că este frumos în teatru. În primul rând sunt un regizor de film, desenez, însă tot ce creez se coagulează în teatru, într-o formă de artă vie, iar schimbul de energie pe care l-am simțit aseară a fost extraordinar. M-a făcut să mă simt mândru, deoarece atunci când călătoresc în întreaga lume, reușești prin arta adevărată să comunică foarte ușor cu oamenii. Jucăm același spectacol la New York sau în Santiago de Chile și întâlnim întotdeauna o reacție diferită, dar există o reacție, un schimb de energie și încep să cred că arta este un schimb de energie.

Prin faptul că lucrăm cu atât de multe naționalități pe scenă – au fost șapte naționalități care jucau aseară, pe scenă – ești obligat să încevi să comunică cu străinii. Când am lucrat cu dansatoarea japoneză sau cu actorul coreean,

a trebuit să vorbesc ușor diferit, să încerc să înțeleg cultura fiecăruia, iar asta te face într-un fel modest. De asemenea, ca autor scriu în limba natală, olandeza, dar niciodată nu îmi aud piesele în limba natală, le aud într-o engleză, într-o franceză sau într-o spaniolă stâlcită. Acest lucru reflectă foarte bine ideea de identitate proprie, iar una dintre temele principale pe care le abordez este identitatea. Cine ești, ce faci și cum poți comunica? Din acest punct de vedere, de la început, aspectul internațional nu a fost unul de natură exotică, în sensul că aș vrea să călătoresc, să văd țări străine, ci mai degrabă a fost o poziție politică.

Am început să fac teatru la începutul anilor '80, când naționalismul a luat amploare în Belgia, în Franța sau Spania, când toată Europa de Vest migra spre dreapta, iar imigrația era interzisă. Erau foarte mulți oameni fără identitate și îmi doream să vorbesc despre asta, să chestionez ca scriitor totul. Mi-am dat seama că acest lucru îți dă foarte multă libertate, iar arta trebuie să facă asta, trebuie să le spună oamenilor să nu le fie frică de libertate și să-și asume responsabilitatea pentru ceea ce fac. În opinia mea, libertatea fără responsabilitate este fascism.

Eu încerc să spun povești noi prin prisma experienței vieții mele de zi de zi, în turneu. Fiecare spectacol este, astfel, legat de o experiență privată. Spectacolul *Casa*



foto: Sebastian Marcovici

Cerbilor este legat de povestea adevărată a unei dansatoare a companiei, a cărui frate a fost ucis în Kosovo. Jucam spectacolul în Franța și am primit un telefon la cabina actorilor, tatăl ei a sunat-o să-i spună că fratele ei a fost ucis. Eu vin dintr-o țară în care nu a mai avut loc un război de șaizeci de ani, deci nu am avut niciodată experiența unui război. Mi-am dat seama că pot să mă urc în mașina mea, să conduc zece ore și voi fi în mijlocul unei zone de război. Asta a fost o experiență unică. Dansatoarea a plecat acolo să-și găsească fratele, iar acesta a fost punctul de început pentru *Casa Cerbilor*. Există, desigur, și o parte ficțională sau intervin alte realități.

Ce consider eu important este abordarea umană, încerc să fac teatrul cât mai uman posibil, de aceea distrug cel de-al patrulea perete, dau atenție publicului și încerc să creez un schimb de energie. În teatrul convențional ai un singur centru, atenția este în mijloc, pe un singur actor, iar eu încerc să deconstruiesc asta, să acord o importanță egală centrului și extremelor. *Casa Cerbilor* este un bun exemplu, în prima parte vezi, în același timp, șase sau șapte centre de energie și atenția spectatorului trebuie să funcționeze în felul acesta. Poți vedea o fată frumoasă făcând o chestie perversă, apoi personajul principal care spune povestea tragică. Ai o experiență erotică, dar, în același timp, ai moartea. Eros

și Thanatos... Povestea fetei este tragică, dar, în același timp, vezi cum ceilalți actori nu o ascultă și fac glume pe seama ei. În viață reală este la fel. Simultan, vezi povestea care are loc în centru și senzualitatea corpurilor în afara centrului – are loc un schimb de energie. Teatrul bun are cinci centre diferite de atenție, iar am construit zece, deci încercăm să ne facem bine treaba. De ce deconstruiesc în felul acesta? Pentru că vreau să comunic într-un mod diferit. Nu jucăm pentru un grup de oameni, ci pentru un grup de indivizi, iar fiecare are posibilitatea să-și construiască propria poveste, în interiorul celei pe care o prezentăm pe scenă. Deci subtextul, textul din spatele textului scris, devine mai important decât textul scris. Din punctul meu de vedere, dacă ai o abordare personală, poți să ajungi foarte departe în procesul de producție a teatrului. Nu mai vorbim de o reproducție, ceva propriu valorilor convenționale din teatru, ci de o producție. Nu vreau să critic asta, dar teatrul este făcut să reproducă. Nu poți evita acest lucru, dar poți să reflectezi asupra lui. Eu încerc să forțez actorii să producă, în loc să reproducă, să prezinte, în loc să reprezinte, iar în practică avem tehnici diferite – anumite tehnici de improvizație, lucrăm intensiv cu corpul. Atitudinea arătată pe scenă este la fel de importantă ca modul în care vorbești pe scenă, iar atitudinea devine o formă de energie.



foto: Sebastian Marcovici

Când scriu este singurul moment când sunt singur – am un atelier, un fel de cameră privată în care nimeni nu are voie să intre – și întotdeauna știu pentru cine scriu. Am fotografia fiecărui actor pe biroul meu, mă joc cu ele, scriu și spun cu voce tare toate replicile lor. Practic, mă joc pe mine însuși – ar trebui să înregistrez asta o dată, cred că e o nebunie totală. După ce creez propria mea poveste, propria mea piesă și simt că textul este gata, îi spun dramaturgului meu să-l citească și apoi să-l distrugă. Apoi putem vorbi despre el, iar eu îi invit pe actori luni dimineața, la ora 10:00 și stăm la masă, le dau textul. Pentru mine este un fel de crucificare, dacă nu le place, am probleme mari, pentru că am muncit jumătate de an să-l scriu. Actorii citesc textul, îl discutăm, iar peste cinci zile mergem într-un teatru și îl jucăm pentru un public, poate avem un cântec și câteva mișcări sau pur și simplu stăm la o masă și îl performăm. Numim asta *Need-lapse*. E similar cu ce s-a întâmplat ieri, la librăria Humanitas, cu acei oameni minunați care au făcut *Camera Isabelei* (n.n. spectacolul lectură *Camera Isabelei*, prezentat de studenții Departamentului de Artă Teatrală de la Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, în regia lui Bogdan Sărătean, în cadrul secțiunii Spectacole-lectură a Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu).

De obicei mergem în turneu cu alte spectacole, iar apoi programăm două sau trei săptămâni de repetiții. Deși se

întâmplă ca procesul de creație să dureze de la șase luni la doi ani, spectacolul este mereu prezent, el evoluează. În ziua premierei, noi avem deja mai multe contacte cu publicul. Al patrulea perete nu există niciodată, iar de la prima întâlnire cu publicul, nu ai posibilitatea să reproduci, pentru că nu ai produs încă ceva. Reproduci și produci în același timp. Astfel, în mintea ta se instalează mecanismul și începi să devii un producător în locul unui reproducător. Aceasta este legătura cu *performance*-ul. Diferența dintre teatru și *performance* este că nu poți reproduce un *performance*, îl execuți o singură dată, în timp ce teatru este o reproducere. Eu vin din domeniul *performance*-ului înspre teatru și încerc să le mixez sau să folosesc aceste două tehnici pentru a ajunge la ceva nou.

Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu este cel mai bun festival din lume. Vreau să vă spun că energia de ieri, din teatru, a fost foarte puternică. Este adevarat, poate e prea politic ce spun, dar m-am simțit similar la Santiago, acolo oamenii erau foarte energici și urmăreau intelligent povestea și am vorbit foarte mult despre politică pentru că ei l-au avut pe Pinochet ca dictator. Sunt oameni care vin dintr-o situație foarte problematică, sunt foarte implicați politic ca spectatori, deci este un alt fel de energie, un alt tip de discuție despre libertate sau despre ce înseamnă stânga sau dreapta, totul se schimbă când vorbești aici în România sau în Chile sau în Belgia. Este



Casa cerbilor
foto: Maria Ștefănescu

întotdeauna emoționant pentru mine să văd că publicul este intelligent în modul în care urmăresc ceea ce spunem. Iar toată lumea a spus asta, toți *performerii*. Simțeau că tot ce spuneau era conectat la public. Deci, a fost o experiență foarte plăcută.

În ceea ce privește raportul meu cu cultura națională, fără a deveni, în același timp, un partizan al naționalismelor, trebuie să spun că există diferite nivele de raportare. De exemplu, când spui că trebuie să mori pentru țara ta, eu cred că trebuie să trăiești pentru țara ta – acesta este primul pas. Nu poți să te golești de propria identitate, de locul în care te-ai născut. Eu m-am născut la Anvers, iar contextul meu cultural este legat de prima limbă pe care am învățat-o. Asta este o stare de fapt a vieții. Nu ai de ce să fii mândru, este doar o coincidență că eu m-am născut la Anvers și altcineva la Sibiu. Noi nu alegem asta. Nu trebuie să fii mândru că ești român sau belgian, acest lucru pur și simplu există, este o realitate a vieții. Când accentuezi într-un mod greșit acest lucru, apare intoleranță. Nu pot evita faptul de a fi flămand, opera mea este plină de Flandra, acest spațiu este contextul meu cultural. Nu pot crea un spectacol *butoh*, nu pot deveni mexican, sunt locul în care m-am născut. Este un fapt al vieții, de ce trebuie să-i dau importanță? Există discuții de amploare despre cultura flamandă și creatorii de teatru flamanzi, în care suntem tratați de parcă am fi toți la fel,

dar poate că există o similaritate în modul nostru de a deconstrui lucrurile. Au existat artiști plastici flamani, toți incredibil de puternici, care provin dintr-o țară relativ mică și, desigur, suntem mândri că venim din acest tărâm de artiști puternici. Pot presupune că am o zestre genetică, dar este numai o coincidență. Sunt sigur, fără a susține cu voce tare, că sunt flămand. Luând contact și lucrând cu toate naționalități, m-a făcut să reflectez asupra propriei identități. Începe din ce în ce mai mult să-mi placă identitatea mea, ca o coincidență, și, într-un fel, sunt fericit. Urăsc când mi se impune să afirm că sunt flămand, refuz, mai degrabă spun că sunt european.

Referitor la *Camera Isabelei*, *Magazinul de homari* și *Casa cerbilor*, trebuie să spun că nu am master plan în spatele acestei idei de a face trilogii. Am scris *Camera Isabelei* după moartea tatălui meu și trebuie să recunosc că mi-a deschis opera, mi-a schimbat opera în mod radical. Înainte de *Camera Isabelei*, opera mea era neagră, după această piesă, opera mea era albă, în această formă. Aveam nevoie de acest lucru într-un fel. În 2001-2002, tatăl meu a murit, turnurile s-au prăbușit, războiul lui Bush de *restore hope*, aceste lucruri i-au influențat pe numeroși artiști, lumea s-a schimbat în mod radical în ultimii 10 ani, apoi a mai apărut și criza financiară. Înainte de anul 2000, credeam că arta trebuie să fie puțin deprimantă, arta trebuie să provoace, trebuie să meargă



foto: Sebastian Marcovici

spre cele mai întunecate locuri. Joseph Beuys a fost unul dintre mentorii mei, când vezi o lucrare de el este foarte deprimant, dar este fantastică. Mai apoi, în 2001-2002, am început să-mi schimb ideile, trebuia să comunicăm, să punem arta din nou în centru, de aceea am început să scriu *Camera Isabelei* într-un mod liniar, înainte nu am mai scris ceva într-un mod liniar, era întotdeauna fragmentar. Începutul nu era de fapt începutul, trebuia să fii foarte deștept ca să urmărești povestea. și mi-am propus să scriu liniar, există datele 1910, apoi 2000, există deja datele de timp în *Camera Isabelei*, iar oamenii credeau că o pot înțelege pentru că era liniară, dar nu a fost aşa, nu are nimic de a face cu asta. Pentru mine, spunerea povestii într-un mod clar a făcut posibil să vorbesc despre subiecte dificile. *Casa Cerbilor* are o temă foarte grea și este foarte emoțională, dar în același timp există foarte multă frumusețe și umor în ea. Ca o armă. Cred adesea că umorul este o armă. *Camera Isabelei* este prima parte, iar acest grup este același ca și cel din *Casa Cerbilor*. Am început să scriu următoarea piesă cu ei și a fost doar o altă piesă cu ei. Apoi, un director de teatru german care m-a rugat să scriu a treia parte. L-am întrebat care a treia parte? Iar el a spus: „A trilogiei tale.” I-am spus că nu am scris o trilogie. „Dar este o trilogie”, a spus. „Ai făcut trecutul, viitorul, iar acum trebuie să faci

prezentul”. Mă gândeam „e nebun tipul acesta?” Apoi a început să-mi scrie scrisori, să-mi explice ce a vrut să spună. A fost pentru prima dată în viața mea când cineva mi-a cerut ceva și m-a împins într-o direcție. Mi-am spus că e amuzant și că îmi place. El vine din teatrul german, iar teatrul german este reproducere, de cele mai multe ori cu al patrulea perete. Acest director a văzut deschiderea din *Camera Isabelei* și din *Magazinul de homari*, iar apoi din *Casa Cerbilor* și le-a prezentat la *Salzburg Festspiele* ca pe o trilogie. și am spus OK, hai să o numim „trilogie”. Nu credeam foarte tare în această idee și am jucat toate cele trei spectacole într-o singură seară, iar apoi am înțeles ce provoca cu adevărat. Dacă vezi *Casa Cerbilor*, vezi oamenii, după două ore începi să-i cunoști, începi să înțelegi senzualitatea corpuriilor, totul este foarte prezent. Dar dacă faci toate cele trei părți, după șapte ore, energia este cu adevărat extraordinară, am fost uimit, am fost profund impresionat de ideea de a face asta într-o singură seară. Nu am crezut inițial, dar când am văzut-o, nu mi-a venit să cred. Așa că trilogia a fost o coincidență. Iar *Magazinul de homari*, reprezentând viitorul, am scris-o când eram în turneu cu *Camera Isabelei*. Jucam în „banlieue” (periferia Parisului) și a fost momentul când mașinile ardeau, imigranții, oamenii din clasa de jos care erau împinși în afara Parisului distrugneau satele pentru că nu aveau un loc de muncă, a fost o catastrofă. Eram martor la asta și, în același timp, scriam în camera mea de hotel *Magazinul de homari*. Aveam ideea aceasta futuristă cu mașinile care ardeau și cu homarul care spune povestea unui profesor de genetică care a făcut prima clonă umană, deci există o nouă persoană. Dar această clonă avea o mutație genetică și devine un fel de lider pentru oamenii fără identitate. Aceasta e ideea din spatele piesei. Sau aşa spune el, cel puțin. Dintr-o dată, apare un grup de oameni care distrug orașul și nu au identitate. În același timp, profesorul are un fiu, iar fiul moare. Are un accident și este adus la spital, iar profesorul este într-o confuzie totală și are o discuție importantă cu soția sa pentru că el are capacitatea de a-și clona, în mod ilegal, fiul, pentru că fiul său va muri. Ei au o problemă, pentru că mama spune „Dacă îl vei reproduce din nou pe fiul meu, atunci vei distrugă iubirea, pentru că fiul meu a fost unic. Dacă pot să-l reproduc din nou atunci nu mai trebuie să-l iubesc, pot să-l omor oricând și tu vei putea să faci unul nou. Vei distrugă lucrul fundamental despre umanitate. Au o ceartă monstruoasă, iar în final profesorul decide să meargă la spital, să ia ADN-ul fiului său și să-l cloneze, înainte ca acesta să moară. În acel moment, clona/șeful gaștilor din stradă dă foc spitalului, care este făcut cenușă, iar profesorul se întoarce la spital și nu-și mai găsește fiul. Prin urmare, nu are ADN-ul și nu

mai poate să-și reproducă fiul. Asta e povestea. Aceasta e viitorul.

Cred că imaginația este importantă, este ca o forță motorie în societatea noastră. Imaginarul schimbă realitatea și, fie că ești un om de știință sau un academician, sau un profesor, trebuie să-ți folosești imaginația ca să inovezi lucruri. Cred că imaginația este, desigur, parte din umanitatea noastră. Pentru mine este un lucru normal, nu pot reflecta foarte mult asupra acestui lucru pentru că face parte din mine profund, eu chestionez totul, tot timpul. Cred că așa trebuie să procedăm: să chestionăm totul. De aceea, tot timpul, reflectez asupra teatrului, cred că teatrul trebuie să se chestioneze mereu pe sine și că are nevoie de multă imaginație să facă asta. Poate asta e diferența dintre un artist și un regizor de teatru, un regizor de teatru nu este un artist, poate fi un artist, dar nu este prin definiție un artist. Un artist pentru mine este cineva care începe de la zero, ca un pictor în fața unei pânze albe. Când am regizat un spectacol la *Burgtheater* săptămâna trecută, premiera la *Caligula* de Albert Camus, atunci am fost un regizor. Artistul e Camus pentru că e textul lui, iar eu mă joc cu textul lui. Atunci sunt doar 50% artist, imaginația unui regizor este complet diferită de cea a unei persoane care scrie sau dezvoltă ceva de la zero.

Mai întâi am scris piesa și apoi le-am arătat-o actorilor. Acesta este singurul lucru pe care îl fac singur, să scriu dar cu excepția filmului *Goldfish Games*, unde am scris împreună cu un autor britanic. Când scriu este momentul în care vreau să fiu singur, niciodată nu încerc să scriu ceva împreună cu cineva, cu actori. Am avut ideea acesta o dată, dar, de fapt, este muncă individuală. Actorii nu au voie să facă modificări la text, dar, desigur, putem vorbi despre ce le place sau nu le place. Să zicem că se pot întâmpla unele schimbări radicale, dar schimbările sunt făcute de mine. Desigur, actorii au un aport important pentru că în momentul în care dau textul încetez să mai fiu un scriitor, devin un fel de antrenor, un regizor, și uneori trebuie să schimbăm unele lucruri pentru că am făcut o greșală ca autor. Dar, de obicei, respectăm textul. Nu este ca Sfânta Biblie, dar este făcut de obicei în totalitate. Pentru că scriu pentru ei, știu cine sunt, deci nu sunt surprinși, de cele mai multe ori. Dar nu există un concept, nu e un master plan în spate, e o aventură.

Trupa este foarte bună și mi-a trebui ani de zile să-i găsesc pe actori. De exemplu, Julien Fort are ca studii de bază actoria și dansul, dar el este un „animal”, nu-l poți controla, este un performer extraordinar pe scenă, mult mai bun decât mine. El devine un artist pentru că poate fi un artist. La fel este situația cu Viviane sau Grace, toți acești oameni sunt foarte creativi și foarte capabili performeri. Când am scris *Camera Isabelei*, i-am



foto: Sebastian Marcovici

dat textul lui Viviane de Munck. Ea creează o femeie, inspirația ei vine din text. Aptitudinile ei de performer dezvoltă această femeie minunată. De exemplu, personajul lui Grace în *Casa Cerbilor* nu a fost scris – ea a fondat cu mine *Need Company*, lucrăm de 25 de ani împreună și are libertate totală în ceea ce vrea să facă pe scenă. Dacă joacă rolul unui om cu deficiențe mintale, ea a devenit, de fapt, personajul principal. În scenariu apărea numai ca indicație că există o persoană cu deficiențe mintale, nu știam ce să fac cu el. Așa că ea l-a creat și întotdeauna le spun când sunt pe scenă că trebuie să lupte și să chestioneze autoritatea mea în mod total. Ceea ce încerc să fac este să dezvolt un cod, să dau un exemplu stupid. E ca la un meci de fotbal, dacă vezi un meci foarte bun și vrei să-l revezi, imaginează-ți că poți să controlezi cum merge mingea 45 de minute, dacă știi asta, nu vei dori să-l mai revezi pentru că devine plăcăsitor. Asta este reproducere, nu poți reproduce, iar eu încerc, ca un antrenor de fotbal, să-i fac pe acești actori să înțeleagă ce dorim să spunem împreună, iar dacă înțeleg asta, arată că și cum ar fi o improvizație totală. Iar dacă crezi că totul este o improvizație, atunci mi-am făcut bine treaba. Aceasta este ambiția mea. Să simți că vrei să faci parte, că vrei să fi acolo, și poți să faci asta. Iar atunci totul este foarte bine.

Depinde de fiecare spectacol, cât spațiu las improvizăției. În primul rând, teatrul este despre sincronizare, actoria este sincronizare. Ne concentrăm foarte mult pe sincronizare, pentru că dacă folosești pauze între cuvinte devine psihologic și trebuie să ai un ritm bun între cuvinte, trebuie să ai pronunție, articulare. Asta trebuie să ai când urci pe scenă, trebuie să simți asta. Trebuie să le simți împreună, iar în acest schelet de sincronizare, ritm, muzică și replici, trebuie să-ți găsești libertatea. Toți sunt mereu pe scenă, dar nu sunt implicați în continuu în povestea centrală, deci există posibilități să creezi mereu noi centre de atenție, pentru că sunt liberi în acel moment. Dar dacă sunt liberi în acel moment și nu ascultă povestea, atunci nu se vede un ansamblu. Există mereu un conflict între unii actori din *Need Company* pentru că unii vor să aibă partea unde nu există aproape nici un text pentru a avea libertatea cea mai mare. Alți actori, precum Viviane care este antrenată ca actriță, au nevoie de text. Ea nu poate improviză cu corpul ei, ea vrea să citească, vrea să vorbească. Deci există, mereu, o discuție între actorii care vorbesc și cei care nu vorbesc în care ei negociază această întrebare despre mentalitate și libertate.

Muzica este o energie, este foarte importantă pentru dramaturgie. Iar în această trilogie este destul de plăcută de ascultat. Acest lucru este intenționat, uneori este chiar muzică care să te facă să te simți bine și aceasta deschide o altă discuție cu publicul, dacă folosești genul acela de muzică. Lucrăm din ce în ce mai mult cu muzica, cu cântecele, cu cântatul. Cântecele sunt un lucru aproape uitat în Europa de Vest. Cred că am uitat aceasta, pentru că cei mai buni cântăreți în cel de-al Doilea Război Mondial au fost fasciștii și nu americanii. Așa că ne e frică să cântăm împreună. Dar conexiunea mea cu Brecht, în ce privește opera mea, este o chestiune ce trebuie să o studiez mai mult.

Am foarte multă libertate rezultată din faptul că noi călătorim, că mergem dintr-o țară în alta. Suntem câteva zile la Sibiu, apoi plecăm, lăsăm o mică umbră și apoi plecăm. Dar nu suntem recuperăți în Sibiu. Poți supraviețui ușor așa 25 de ani, pentru că nu ești niciodată conectat, nu ești niciodată într-un sistem. A fost amuzant, când am făcut prima dată o piesă de repertoriu în Burgtheater cu *Caligula* și un critic a scris că acum încerc să fiu un regizor adevărat. După 25 de ani, nu eram încă considerat un regizor, iar acest lucru mă face să mă simt bine. Faptul de a fi scriitor, este extraordinar. Există atâtea întrebări legate de cum îmi scriu singur piesele, dar acest lucru aparține scriitorilor vechi, lumii teatrului vechi. Shakespeare și-a scris singur piesele, Molière la fel. Puneau în scenă și scriau pentru compania lor, deci

acesta este un lucru normal, este o excepție dacă nu fac asta. Cred că Cehov nu și-a pus niciodată piesele în scenă, dar cred că asta este o excepție, deci eu fac doar parte din istorie. Ceea ce este foarte ciudat, este faptul că criticii nu realizează că este un lucru diferit să fii regizor, scriitor sau creator de teatru. Folosesc aceleși instrumente să judece acestea lucruri. Este ciudat, deoarece chiar și într-o abordare mai comercială, în cinema, de exemplu la Cannes, ai filmele oficiale, dar și ai filmele de autor, se face o distincție. Nu le poți compara. De exemplu, unul dintre cei mai buni scriitori după cel de-al Doilea Război Mondial este John Cassavetes. Este un scriitor fantastic, care și-a făcut propriile filme și sunt cele mai bune filme pe care le poți vedea, dar nu a fost considerat niciodată un scriitor și cred că era la fel de bun ca Shakespeare. Dar ei nu realizează că el este scriitor, că cineva a scris toate acele cuvinte, că cineva a inventat aceste povești. În cinema există deja o diferență făcută de festivaluri, dar în teatru nu fac nici o distincție. Cred că scriitorii sunt subestimați. Se poate vedea asta și atunci când directorii teatrelor oficiale, când nu sunt manageri, sunt regizori de teatru, dar niciodată scriitori. Este un lucru bizar. Lucrul de bază este scriitorul, dar este exclus din clădire. Uneori îi cer un text, dar el trebuie să tacă, și aceia sunt tipii deștepti, cred.

Aleg foarte rar un text pentru a-l regiza. Am făcut cinci piese în 25 de ani care erau scrise de alți artiști, cinci piese de Shakespeare și *Caligula* de Camus. Pentru mine să fac asta înseamnă să întâmpin istoria cu multă modestie, deoarece când lucrezi cu piese de Shakespeare te simți stupid, ignorant. Am făcut *Macbeth*, *Regele Lear*, iar în seara premierei m-am gândit că am eșuat, că a fost complet greșit. Te face umil și le dă și actorilor posibilitatea să facă altceva. Ca să transform *Need Company* într-un ansamblu, să o fac să se dezvolte, trebuie uneori să te întâlnești cu istoria. Aceasta este unul dintre motive pentru care fac asta, iar pentru mine ca artist îmi permite să fac o pauză, ca un fel de vacanță, când o parte a creierului meu nu mai lucrează. Am făcut *Caligula* pentru că mă fascinează complet puterea, ce face puterea oamenilor, *Caligula* este o capodoperă la acel nivel, pot să adevărat să analizezi ce face puterea din oameni, este ceva la care trebuie să ne gândim mai mult și dacă le dai prea multă putere oamenilor este prea periculos.

Nu vreau să văd piesele mele jucate cu alți actori, dar nu mă deranjează. Dacă oamenii sunt interesați de operele mele, atunci sunt fericit. Până acum nu a fost nimeni interesat. Dar sunt deschis și cred că Constantin Chiriac trebuie să producă *Camera Isabelei* la Sibiu.

Primele spectacole pe care le-am făcut erau vizuale, fără cuvinte. Din 1982 până în 1987 nu aveam text, iar apoi am folosit fragmente de text și în cele din urmă

am început să scriu piese. A fost o evoluție, dar de când am început să introduc povestea, gândesc din ce în ce mai mult ca un povestitor. De ce fac asta? Ce se întâmplă în secolul al XX-lea este că am deconstruit totul. Dacă iei Duchamp, el a deconstruit totul, a fost ca o bombă atomică în artă, dar nu a construit nimic. Am deconstruit povestea, totul este fragmentar, îl numim postmodern, post-dramatic, formalizarea din jurul acestui lucru mă frustrează și am simțit că trebuie să construim din nou. Am avut nevoie să scriu și să spun povești ca să reconstruiesc din nou. Cred că una dintre cele mai mari greșeli din secolul al XX-lea este că artistul a uitat publicul său, că este într-un turn de fildeș, construind concept după concept. Și eu făceam parte din asta, nu-mi păsa dacă pot comunica sau nu, era un cerc interior care mă înțelegea, iar prin povestire am început să comunic din nou. Acest lucru îmi place mie, îmi place să aud un actor vorbind, deci trebuie să-i dai cuvinte. Dar vizualul și cuvintele rostite încearcă să găsească un echilibru potrivit între cele două. Povestirea mă fascinează...

În legătură cu comicul, trebuie să dau un citat din Nicolas Chamfort un poet francez, care s-a sinucis: „O zi fără să râzi este o zi irosită.” Este o discuție importantă în lumea artei, sunt oameni care spun că umorul este pentru lași și că nu ar trebui să fie prezent în artă adevărată, dar cred, că umorul, de asemenea, face viața suportabilă, este ca o plasă de siguranță. Poți discuta la cel mai înalt nivel prin umor. Cred că umorul poate este pentru lași, dar cred că este și un fel de necesitate, sunt diferite forme de umor, există umor vulgar dar și unul prețios.... Cred că umorul este un lucru major, iar piesele pe care le-am scris au nevoie de umor pentru a face totul suportabil.

BIBLIOGRAFIE

- DELGADO, Maria M., REBELLATO, Dan, *Contemporary European Theatre Directors*, Routledge, 2010.
- DE Marinis, Marco, *Il Nuovo Teatro*, Editore Bompiani, 1987.
- KEAR, Adrian, *Theatre and Event: Staging the European Century*, Palgrave Macmillan, 2013.
- LEHMANN, Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*, Routledge, 2006.
- MAANEN, H. Van, WILMER, S.E. *Theatre and Worlds in Motion, Structures, Politics and Developments in the Countries of Western Europe*, Rodopi, 1998.

Jan Lauwers is the founder of the prestigious Needcompany (Brussels, 1986), together with Grace Ellen Barkey. He graduated the Art Academy from Ghent. In 1979 he founds the theatre company Epigonensemble, which becomes in 1981 Epigontheater zlvcollective. His performative style is based on the both visual and musical component, and also on a peculiar manner of mixing the fragmentary structure of his theatrical discourse with narrative coherence. Some of his emblematic productions are: Already Hurt and not yet War (1981), dE demonstratie (1983), Bulletbird (1983), Background of a Story (1984) and Incident (1985).

Institutional Affiliation and Contact: Neecompany, Hooikaai 35, B-1000 Brussels, Belgium. email: info@needcompany.org

Ivan Vîrîpaev

CE ÎNSEAMNĂ CONTEMPORANEITATEA ÎN TEATRU?

Următoarea lucrare reprezintă transcrierea conferinței susținute de Ivan Vîrîpaev, în cadrul Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu, ediția a XX-a.

Traducere din limba rusă de Mașa Dinescu.

The following paper represents the transcription of the conference held by Ivan Vyrypaev, at the 20th Edition of the Sibiu International Theatre Festival.

Translated from Russian by Masha Dinescu.

Abstract: The target of the contemporary theatre consists in 'touching' the audience. To communicate is the very purpose of art in general, but also of visual arts, and of the conceptual performances in the manner of Ostermeier, Warlikowski, Lupa. The essence is the processus of passage beyond artisticity, beyond the performative space, the electrization of the audience's conscience. In the same time, the contemporary theatre must be regarded in connection to the recent theatrical methods which produce theatricality (the technology, video art, etc). The 21st century art is continuously redefined through the technique of producing meaning, emblematic for the postmodern phase when the 'criteria have vanished'.

Keywords: conceptual art, emotion, consumer, fundamentalism, liberalism, reconciliation, presence

Astăzi, prin contemporaneitate, ne referim la ideea de realități ale timpului. Când spunem „teatrul contemporan” facem aluzie la faptul că pe scenă sunt folosite tehnologii contemporane și se dezbat probleme contemporane: sistemele video, costume sau muzici contemporane, dezbaterea unor probleme actuale, războiul din Irak, homosexualitatea etc.

Îmi voi permite o întoarcere în istorie, deși nu sunt istoric de artă, însă este necesar să ne amintim cum s-a dezvoltat arta de la începuturi și până în zilele noastre. Pe acest parcurs va trebui să facem două salturi cuantice, să vă relaxați și să trecem peste două concepte importante și, poate, vom reuși să ajungem în contemporaneitate – aşa cum o înțeleg eu.

Total a început când nu exista nici un fel de artă, ci doar spațiul sacru. Icoanele, ritualurile, mantrele, cântecele religioase nu erau opere de artă și nu însemnau artă. Arta nu a existat la început, ci numai acest spațiu al sacrului, al cărui scop era uniunea dintre sufletul

omenesc și divinitate. În principiu nu exista nici un autor al acesteia, aşa cum coralele gregoriene nu au autor. Dacă analizăm semnificația icoanei, observăm că aceasta nu este un simbol al lui Dumnezeu, ci este Dumnezeu însuși. Coranul nu este o carte despre Allah, este Allah. Coranul nu este un simbol, ci este inclusiv un simbol, este atât simbolul, cât și simbolizatul. Când intonăm o mantră, în acel moment începem intrarea în spațiul sacrului. La un moment dat apare arta. Când s-a întâmplat acest lucru? Atunci când a apărut autorul care a extras opera sa din spațiul sacru... De exemplu, există Andrei Rubliv și Michelangelo. Care este diferența dintre cei doi în funcție de raportul acestora cu sacrul? Andrei Rubliv spunea „Iată-l pe Dumnezeu, numai pe Dumnezeu, eu nu exist!”. Michelangelo spunea „Priviți modul în care eu l-am desenat pe Dumnezeu!”. Picturile lui Michelangelo sunt despre Dumnezeu. Apare un alt spațiu care nu mai este sacru, ci este dedicat sacrului. De exemplu, în muzică sau operă, apare semnătura, identitatea compozitorului și astfel nu mai vorbim despre mantre, ci de o muzică despre Dumnezeu și divinitate. Arta devine un lucru independent și are valoare prin ea însăși. Dacă noi ne



foto: FITS

afundăm în artă, putem ajunge tangențial la sacru. Însă arta în sine este deja un spațiu diferit, ea s-a desprins, s-a separat. Nu spun ceva nou, dar acesta nu este scopul.

De la apariția sa, scopul artei este să rețină atenția. Arta trebuie să păstreze în permanență atenția spectatorului, propunând mereu lucruri noi. Ce se schimbă? Se schimbă percepția noastră, iar în afara percepție nu se schimbă nimic. Percepția noastră este mereu nesatisfăcută de situația de fapt. Când apare un artist ca Leonardo da Vinci, ne încântă și ne entuziasmează. Însă, la un moment dat, percepția noastră nu mai este satisfăcută, iar atunci apare alt pictor, alt artist. În felul acesta se dezvoltă pictura.

În artă există întotdeauna criterii. Dacă comparăm un tablou de Leonardo da Vinci și unul realizat de mine, vom vedea că cel al lui da Vinci este mai bun. Vom lua în calcul și câteva criterii, de exemplu, la cine sunt mai bine redați ochii. Arta s-a dezvoltat pentru că a căutat în permanență forme noi și, în scurt timp, a ajuns într-un moment intitulat „pătratul” lui Kazimir Malevici – arta făcând saltul în categoria conceptelor. Nu mai acționează opera de artă în sine, ci concepția din spatele acestei opere. De ce se întâmplă aceste lucru? Pentru că suntem mereu în căutarea ADN-ului, a formelor fizice reduse. După „pătratul negru”, apare Pop Art-ul, muzica minimalistă. O consecință a acestei evoluții este faptul că avem acum

o „artă” prin care fiecare poate lua o bucătă de telefon, va lipi de ea o gumă de mestecat, va scrie ceva dedesubt și va vinde această chestie pentru un milion de dolari. În principiu, opera de artă nu mai reprezintă ceva, doar ideea despre ea mai înseamnă ceva, precum și actualitatea și exactitatea expresiei acesteia în timp. Prin urmare, arta a ajuns într-un asemenea punct al postmodernismului, când criteriile au dispărut. Astăzi nu mai avem criterii. Pot lua un desen executat copilăresc și să spun foarte serios că pentru mine este la fel de important ca Gioconda. Nici un istoric de artă din lume nu-mi va putea demonstra, în mod științific, că nu este așa. Fiindcă el nu va avea criterii, va spune „E prost desenată față”, iar eu voi răspunde că „Așa am vrut”. Va spune că „Sunt niște mâzgălituri”, iar eu voi spune că „Am făcut special asta”. Singurul criteriu funcțional astăzi este dacă opera de artă îl atinge sau nu pe om.

Acum ajungem la primul salt cuantic: spațiul artei nu maiexistă în realitate, el s-a încheiat. Majoritatea oamenilor încă nu au aflat acest lucru, dar arta nu mai există, ea și-a epuizat toate mijloacele. După deconstructivism, după Michel Foucault în literatură, după Pop Art-ul în pictură, după muzica contemporană nu mai avem forme noi. Ce este astăzi cel mai prețuit în muzică? Trupe precum Chemical Brothers, Radiohead și alte lucruri minunate.



foto: FITS

Este pur și simplu o alăturare a sunetelor, sunt armonii vechi, cunoscute, dar prelucrate în alt „sound”, construite în aşa fel încât reușesc să ne atingă emoțional. Spațiul artei nu mai există în realitate, noi continuăm să-l folosim, dar el în sine nu se mai dezvoltă. Omenirea a ajuns în pragul unui salt extrem de important. În toate etapele omenirea face câte o schimbare radicală, iar până acum au fost două asemenea schimbări: prima a fost trecerea de la spațiul sacral la artă, culminând cu sfârșitul artei, a doua etapă este apariția perioadei „criteriilor vagi”, a regulilor nestabilitate, a deconstrucției, iar următoarea etapă ar fi trecerea la un alt mod de percepție, la un nou mod de gândire. Este un proces îndelungat care, probabil, va dura foarte mult.

Ce înseamnă contemporaneitatea? Dacă forma nu mai funcționează astăzi, nici o formă nu va putea face ca un spectacol sau un film să fie contemporan. Singura condiție clară a contemporaneității este comunicarea. În teatru este un mod de comunicare între spectator și actor. Metoda de comunicare care există acum zece ani, nu mai este de folos. Astăzi, este considerat regizor contemporan, cel care rămâne în vechiul sistem de comunicare, dar folosește aşa-numitele „forme noi”. Tineretul tinde întotdeauna spre ceva foarte neobișnuit, din această cauză ne plac ecranele. Însă acest gen de artă este o artă

intellectuală, o artă conceptuală care nu dă naștere unui dialog. Un dialog adevărat, astăzi, este imposibil între personaj și spectator. Al patrulea perete inventat de Stanislavski nu mai funcționează, fiindcă nu mai există artă. Teatrul, în sine, este organizat în următorul fel: dacă aici apare cel de-al patrulea perete, iar, dincolo de el, eu realizez ceva adevărat și pregnant, se presupune că acest lucru se transmite sălii. Această metodă nu mai funcționează, fiindcă acum toate operele de artă au trecut în sală. Suntem în epoca consumului. Schema reală din ziua de azi este cea a conceptului rock și a publicității. Ele creează comunicarea de tip contemporan, fiindcă atenția artistului este focusată astăzi, ea trebuie să fie vizuală.

Este necesar să facem cel de-al doilea salt acum. Dacă într-o sală de cinema complet goală, în care nu există nici un spectator, arăți filmul *Andrei Rublov* al lui Tarkovski, actul artistic a avut loc. În sală nu va fi nimeni, dar în sine actul artistic a avut loc. Dacă într-o sală goală, proiectezi filmul *Oxygen* (n.n. regia Ivan Virípaev), nu se va întâmpla nimic. Tarkovski există în sine fără spectatori, însă eu nu exist, pentru că nu am nici un motiv să creez un lucru care să nu fie observat. Tot ce creez este numai în spectator. Este ca o reclamă sau ca un show de televiziune, în care comicii vorbesc tot timpul pentru ca oamenii să se amuze. Omul cel mai important este consumatorul. Nu poți vorbi astăzi despre artă necomercială. Dacă spectacolul sau filmul nu-și are spectatorul, nu este consistent. Cantitatea spectatorilor definește calitatea spectacolului. Acum zece ani, artiștii se supărau pe acest lucru. Ei spuneau: „Eu creez și mi-ește indiferent ce credeți!”. Inclusiv azi mai există o asemenea poziție. De ce? Schimbările se produc foarte lent și există nu numai o imitare a artei, ci inclusiv o imitare a percepției artei.

Mi se întâmplă adeseori, când merg la spectacole europene în Germania, Polonia sau la festivaluri, să văd următoarea imagine: nimeni nu este atins, nimeni nu este impresionat, dar toți se uită. Eu văd că ei se gândesc la următorul lucru: „Am înțeles ce vrea să zică Thomas Ostermeier”. Însă Ostermeier, Warlikowski, Lupa nu sunt artiști contemporani, ei sunt artiști ce aparțin spațiului artei – un spațiu care nu mai există –, iar spectacolele lor sunt conceptuale. Le privim, le înțelegem – burghezia are ceva cu teatrul –, dar acest lucru nu ne deschide, fiindcă ei se află într-un spațiu care nu mai există. Eu nu vreau să-mi denigrez colegii, eu fac o cercetare. Nu înseamnă că acești oameni ar fi netalentați, este vorba despre faptul că percepția s-a schimbat. De asemenea, mai apare o problemă aici: există două feluri de percepție, conceptuală și senzorială – emoția fiind o urmare a celei de-a doua. Însă emoția este un sentiment care nu s-a împlinit. Un om preocupat de o problemă sexuală nu este neapărat foarte



senzual, fiindcă instinctele și emoțiile lui compensează lipsa lui senzualitate.

În acest moment al dispariției artei, ne eliberăm de marea povară a căutării formelor noi. Avem șansa de a ne apropia și a ajunge la un nou fel de artă. Este o creație care nu anunță ceva nou, în sensul unei informații noi, ci, în primul rând, deschide omul. Este o schimbare atât de fundamentală și profundă, care face neimportant, suspendă, de exemplu, Festivalul de la Cannes sau orice gen de eveniment care speculează arta. Oricine poate crea în ziua de azi pentru că tehnologia este foarte accesibilă. Omul filmează un videoclip, îl pune pe Youtube, are șase milioane de vizualizări și se poate considera împlinit. De curând, am filmat o reclamă de trei minute și, pentru prima dată în viață, am o carte de vizită, lumea a început să mă sună, mi se fac propunerii. Pur și simplu am pus reclama pe internet. Până atunci am fost la festivaluri, am făcut filme, am încercat să le dau la cinematografe, dar întotdeauna pentru un număr foarte restrâns de oameni. Azi, dacă ai pus un film pe YouTube, om te-ai făcut...

Pentru a discuta despre sistemul propus de mine, este important să acceptăm o idee fundamentală: ideea evoluției. Înainte de a avea loc Big-Bang-ul, universul era ceva absolut, fără început și fără sfârșit, inexplicabil, dar, la un moment dat, survine această hotărâre de apariție a

formei. Astfel, a avut loc respectiva explozie și s-a dezvoltat forma, universul continuă să se lărgescă și există un proces continuu de creație. Rolul omului este să se autoconștientizeze, să ia parte la acest proces de creație. Noi nu putem schimba nimic, ci numai să conștientizăm această evoluție, această dezvoltare creativă care are loc în interiorul și exteriorul nostru. La început, spațiul sacru ne dădea sentimentul că există ceva superior, iar odată cu arta am început să vorbim despre noi. Arta vorbește despre viață.

Un mare filozof și preot ortodox rus, Pavel Florenski, spunea că păcatul și căderea lumii încep la naștere, omul trece dinspre Dumnezeu la propriul ego, la valorile umane. Există ideea căumanismul și spiritualitatea sunt lucruri incompatibile, fiindcăumanismul se focalizează pe dezvoltarea vieții, iar spiritualitatea numai pe Dumnezeu. Religia ortodoxă nu recunoașteumanismul, nu recunoaște valorile umaniste. De ce? Se teme de pierderea legăturii cu divinitatea, nu crede în voința omului, ci numai în voința divină. Din acest motiv arta reprezintă ceva negativ pentru religia ortodoxă. Însă acest lucru poate fi privit și dintr-un alt punct de vedere: am avut nevoie de artă pentru că astfel, concentrându-ne asupra lumii, să trecem la următoarea paradigmă extrem de importantă și total diferită.

Înainte de a dezbatе această paradigmă, trebuie să vorbim despre conflict. Care este conflictul? Există două extreme: fundamentalismul și liberalismul. Între ele este un conflict permanent, ireconciliabil. Valorile fundamentale, fie că ne referim la islamism sau la ortodoxie, afirmă că omul nu are voie să-și mute atenția de la divinitate la lumea exterioară. Liberalismul de stânga spune că nu există Dumnezeu, ci numai valorile umane, lumea exterioară. Importante sunt confortul omului, ca el să fie sătul, fericit, ca relațiile să fie cât mai democratice, deci un soi de fericire exterioară, o situație de confort. Însă liberalismul de stânga nu reușește să creeze această fericire, fiindcă oricum există nefericire și nenorocire. Într-o lume în care totul se schimbă mereu, fericirea este imposibilă. Zilnic se schimbă totul, nu poți reține fericirea. Omul pe care îl iubești moare, totul îți fugă de sub picioare.

În ce privește cei doi poli religioși, musulmanii afirmă că nu există Dumnezeu în afara lui Allah, iar creștinii spun că o să-i bombardeze cu rachete dacă mai spun chestia asta. Liberalismul de stânga este la fel de agresiv, de totalitar și fundamentalist. Dacă merg în Franța, la Ministerul Culturii, și declar că vreau să montez un spectacol despre Cecenia și să sprijin puterea actuală, nimeni nu o să-mi dea bani. Însă dacă spun că îmi doresc să regizez un spectacol împotriva lui Putin, cel mai probabil mi se vor da bani. În Statele Unite, în multe școli nu ai voie să porți cruciuliță, fără să se observe că este o impietare asupra libertății religioase. În Polonia, de exemplu, dacă aş spune acum că nu-mi plac homosexualii, cariera mea s-ar putea să sfârșească și nu aş putea să-mi organizez nici un spectacol acolo, chiar aş fi sub presiune totalitară. Dacă eu afirm că dragostea poate fi numai între un bărbat și o femeie și restul este o distorsiune patologică, ce reacții aş provoca? Gândiți-vă, ce simțiți în momentul acesta? Probabil că mulți sunteți indignați pentru că s-au conturat anumite poziții și există deja acești doi poli: liberalismul și conservatorismul. Reprezentanții acestor doi poli nu au soluții, nu pot ajunge la o soluție fiindcă un concept îl neagă pe celălalt și întotdeauna va exista acest război.

Arta se află undeva între aceste două extreme. Aceste probleme nu se soluționează, iar atunci omenirea ajunge într-o nouă etapă, când este pregătită să facă pasul următor, un mare salt cuantic care constă în actul de a conștientiza că „interior” și „exterior” este același lucru, că liberalismul și fundamentalismul sunt un întreg, că nu există nimic în afara acestei lumi, al acestui univers în dezvoltare, că Dumnezeu și ateismul sunt același lucru. Nu există „eu” și, în afara mea, „universul”, ci „eu” sunt „universul”. Eu sunt, în aceeași măsură,

fundamentalismul, Hitler, violatorii, Maica Tereza și Dalai Lama. Există un proces de creație, o dezvoltare creatoare a universului, iar omul nu este doar o parte al acestui proces, el este acest proces. Nu mai este fărâmăș, nu are despărțituri. În clipa în care ființa umană ajunge în acest loc și se trezește în acest punct, nu va mai avea problema de a alege între conservatorism și liberalism. El va începe să înțeleagă că în această lume, totul este la fel de important – valorile, dezvoltarea, libertatea, totul este important. Dacă construim o casă, nu putem scoate un etaj, fiindcă toate etajele sunt necesare.

Astăzi „arta” poate trece din spațiul său spre acest spațiu al creației integrale – fără al patrulea perete, deoarece nu mai poate fi vorba de așa ceva. Este un proces în care participă atât cel care îl privește, cât și cel care performează, este o uniune. Astăzi nu înseamnă că actorul privește în sală sau îl zgâlțăie de cămașă pe spectator. Această acțiune nu oferă nimic. Se conturează un alt mod de a exista, de a înființa, care începe prin faptul că actorul, înainte de orice, se auto-conștientizează ca alt om. Astăzi, când un actor ieșe pe scenă, încetează să mai fie el însuși, el întotdeauna reprezentă pe altcineva. Acest lucru nu înseamnă că nu trebuie să joci. De exemplu, eu vreau să vă-l arăt pe Hamlet, însă nu pot trăi ce simte Hamlet aşa cum m-au învățat profesorii mei. Am făcut școala după modelul lui Stanislavski și încercăm să trăim emoțiile lui Hamlet. Reușeam, funcționa, dar, de-adevăratele, eu nu am simțit niciodată ce a simțit Hamlet. A fost un soi de imitație, în care îmi foloseam propria energie patologică. Însă ce pot eu simți cu adevărat? Numai propriile sentimente față de Hamlet. În acest fel, tot teatrul se desfășoară altfel. Eu simt ceva față de Hamlet, față de piesa lui Shakespeare, am citit-o, am analizat-o, am înțeles ce a vrut să spună autorul, am simțit până la capăt, iar acum vreau ca ceea ce am simțit eu, să simță și voi. Astfel, voi veți „co-simță” nu cu Hamlet, ci cu mine. Pentru a percepe acest lucru, trebuie să mă vedeți în față dumneavoastră și să conștientizați că eu sunt Ivan și că îl joc pe Hamlet. Nu este nevoie să vă spun asta – pot apărea cu mască și sabie –, dar modul meu de a juca, existența mea pe scenă va fi în așa fel încât să înțelegeți că eu mă adresez vouă. Am metoda mea, iar sensul ei este simplu: prezența, eu trebuie să fiu prezent. Este foarte simplu, însă nimeni nu o face.

Actorul când ieșe pe scenă poate să-și scoată chiloții, să urle, inclusiv să se rănească în mod real, dar astăzi nu înseamnă că ei sunt acolo. De exemplu, în teatrele din Polonia, în aproape fiecare spectacol se scot chiloții și nu am văzut nici un spectacol polonez în care să nu se scoată chiloții. Aveam o discuție cu un prieten, un cunoscut actor, și i-am spus „Scoateți chiloți!”, iar el mi-a răspuns

„Nu pot!”. L-am întrebat: „Dar pe scenă, de ce poti?” și el mi-a răspuns „Pentru că acolo joc un personaj.” I-am spus că „actul de a-ți scoate chiloții este mai puternic decât arta, fiindcă, din punct de vedere arhetipal, funcționează asupra mea foarte puternic. Când văd organul sexual, este un lucru mai puternic decât arta, iar pentru mine teatrul tău s-a încheiat cu asta, pentru că mă gândesc la un tip obișnuit fără chiloți, nu la Hamlet fără chiloți”. Un spectator reacționează așa, altul în mod diferit, unul spune că-i place, unul că nu-i place, unul spune că e foarte modern și i se pare normal. Spațiul artei nu mai are de-a face cu asta, este absurd. Ideea este că pe scenă actorii rămân oameni și pot arăta numai ceea ce pot face și în viața reală.

O altă problemă: de ce se cântă la operă? Fiindcă este operă, ar răspunde unii. Dar acest răspuns nu mă mai satisfac, eu nu mai înțeleg acest răspuns. Astăzi un spectacol trebuie să-mi explice de ce se cântă. Prin însăși genul artei, nu explici nimic la ora asta.

BIBLIOGRAFIE

- BONVERESSE, Renée, *L'esthétique experimentale*, Ellipses, 1999.
- CUSSET, Yves, *Réflexions sur l'esthétique contemporaine*, Pleins Feux, 2012.
- DEBORD, Guy, *La société du spectacle*, Gallimard, Paris, 1993.
- KLAIC, Dragan, *Resetting the stage: Public Theatre between the Market and Democracy*, Intellect Books, 2012.

Ivan Vyrypaev is an outstanding dramatist and stage director of both theatre and film. In 1995 he graduated from the Irkutsk School of Drama and in 1998 he graduated from the Moscow School of Drama. He directs for the Praktika Theatre from Moscow. Vyrypaev was awarded The Golden Mask in Russia, The International New Drama Festival Award and Bansemer & Nyssen Playwright Award. He also participated in film festivals: the International Film Festival in Warsaw; he was awarded the Jury Special Award at the Russian Film Festival Kinotavra and the The Little Golden Lion (Independent Youth Jury Award) at the Venice Film Festival.

Institutional Affiliation and Contact: Sibiu International Theatre Festival, (Radu Stanca National Theatre), 2 Corneliu Coposu Bd, 550245, Sibiu, Romania. email: tnrs@sibfest.ro

Esteve Soler

THE THEATRE OF SARAH KANE. AN ACCURSED CLASSIC

Abstract: The article is focusing on an emblematic personality for the theatrical postmodernism, famous for the violence expressed in her dramas, Sarah Kane synthesizes the tradition and absorbs the classical canon. Her suicide accelerates her celebrity. Even if her plays were severely criticised at her debut, she was sustained by personalities as Harold Pinter, Edward Bond or Stephen Daldry (Royal Court Theatre). Her drama includes various influences, from biblical texts to Shakespearean nuances. The messages maintain a depressive tone, masochistic spirals which express the impossibility of fulfilment of a target.

Keywords: theatre, postmodern, tragedy, classic, democracy, power

In the last few years everyone has heard speak of Sarah Kane. The violent, the controversial, the accursed Sarah Kane. Some have decided to oppose and dismiss her because they sensed significant doses of nihilism and aggression when they first approached her work. She has even become an icon of savagery, and there is always someone in a drama class who will be labelled the Sarah Kane of the course for showing a certain truculence in their style. But the superficiality with which some receive Sarah Kane clashes with a reality that, for the moment, persists season after season: the continual performance of her works all over the world and an acclaim that extols her as a new classic.

Sarah Kane committed suicide, at twenty-eight years of age, on 18 February 1999. Since then, her popularity and the morbid fascination with her life have grown, while her scant, yet jealously guarded, literary oeuvre¹ has received the prestige the author was denied in life. The latter fact, which stereotyped her as an “accursed author”, was the result of an open war with the critics of her home country. *Blasted*, her first text, received comments like

¹ Five of her plays have been published, though, at the beginning of her career, she also put on a show consisting of three monologues called *Sick*, in Edinburgh, which has never been published. The complete works, published by Methuen, also include the script for the short film *Skin*, which she wrote for Channel Four.

the following: “not only is it repugnant, but also pathetic (...) it could make you believe that an ability to cause fits of disgust is all that a playwright needs”, “A powerful experience, as is being mugged on the street”, “A load of disgusting crap”.² And all of it addressed to an author who merely wanted to speak of love. Two heavyweights, Harold Pinter and Edward Bond, responded to the critics, while for Stephen Daldry, the brilliant director of the Royal Court Theatre, which hosted the premiere, the experience reinforced his confidence in the promising, yet maligned, writer.

Was it necessary to make such a fuss?³ Naked, extreme, violence is one of the aesthetic and thematic options of Sarah Kane’s theatre and it was Edward Bond himself, one of the author’s champions, who legitimised its use. The prologue to the Spanish edition of *Lear* contains an enlightening comment by the author that had already been uttered by a child in *Saved* and perfectly helps one understand Kane’s view on the subject: “I write

² These comments were made by the critics Charles Spencer (Daily Telegraph), Nick Curtis (Evening Standard) and Jack Tinker (Daily Mail), respectively.

³ What painful corn did Sarah Kane tread on for the critics to want to sink her after her first play? Perhaps the same one on which Harold Pinter trod in 1958, with his second play *The Birthday Party*, which provoked the scorn of the cognoscenti of the British capital. Curiously enough, this summer saw the return of the play to the Duchess Theatre in London.

about violence as naturally as Jane Austen wrote about manners. Violence shapes and obsesses our society and if we do not stop being violent we have no future. People who do not want writers to write about violence want to stop them writing about us and our time. It would be immoral not to write about violence.²⁴

The controversy was present. A contributing factor was that Sarah Kane often drew directly from her life history, and the most extreme work she wrote was *4:48 Psychosis*, a text found after her death and describing her state of mind prior to her suicide. Morbidity confronts the curiosity to find out more about the author's life and get to the bottom of a great deal of her points of view (as is the case of Kafka's paternal rejection, HP Lovecraft's marginalisation or Tennessee Williams' homosexuality). In any case, we should also consider the opinion of David

4 It is interesting to observe that one of the film directors who has had the most influence on English playwrights of the nineties is Quentin Tarantino, especially on the popular Jez Butterworth (*Mojo*). Like Kane, Tarantino has been much maligned for his use of violence, especially in his first films. Kane's violence has nothing to do with that of the creator of *Kill Bill*, but it still belongs to a generation that includes physical aggression in their creations, without it necessarily having to form part of the content. Perhaps this is the problem with which the reception of Kane's work sometimes clashes, and violence often hides its virtues, as Dominic Dromgoole suggests in his book *The Full Room*.

Greig, author of *Europa*, when he declares in the prologue to the complete works of Kane that we should not be reading her texts in search of her, but of ourselves.

In this respect, Kane was a playwright who, on account of her contemporaneity, had an extraordinary capacity to produce a result that provoked empathy in the audience. Her works seek and find a common minimum denominator, a state of mind that revealingly impregnates our society, with the same precision that the films of M. Night Shyamalan, the sensational video clips of Michel Gondry or the peculiar narrations of David Foster Wallace do. Furthermore, Kane maintains this constant anxiety to also provide an answer to our time from a formal standpoint, an inheritance acquired from Caryl Churchill who she greatly admired. In contrast to the constants we find in Kane's subjects and characters, the construction of her works would vary from one play to the next, each time acquiring greater risk to the point of attaining a solidity that is as cryptic, pure and poetic as *4:48 psychosis*.⁵

In conjunction with the modernity that we find throbbing in every line by Kane, the author was totally obsessed with synthesising tradition and absorbing the

5 It is no mere coincidence that Dominic Cavendish in *Time Out* should describe the structure of this play as a diamond due to its consistency and beauty.



foto: Iubirea Fedrei la Teatrul Clasic Ioan Slavici Arad
regia Mihai Măniuțiu

classic canon. Sarah Kane's style entails a true synthesis of endless influences and, on more than one occasion, she would describe herself as a kleptomaniac writer.⁶ Her works contain hundreds of fragments of biblical text, with which they share a very personal sense of violence, of ancestral and primitive force, tied to human nature. A characteristic that likewise unites her to the early texts of William Shakespeare, whose outlines she also repeats in certain works (*King Lear* in *Blasted* and *Twelfth Night* in *Cleansed*).

The pessimism found in Kane's work, especially the impossibility of attaining any form emotional stability, adheres to the decadent epic of Ian Curtis and Richey James Edwards, the lyricists of Joy Division and the first Manic Street Preachers, respectively, two essential characters in British music who, curiously enough, also committed suicide. An influence declared on various occasions that desperately seeks beauty in horror and decrepitude. Obviously, the work of Sarah Kane does not attempt to please everyone and could be perfectly included by Howard Barker's definition of theatrical art, which he

6 Behaviour confirmed by an idea that appears in *4:48 psychosis*: "The last in a long line of literary kleptomaniacs (an old and revered tradition)". Kane also shared with Tarantino one of his characteristic ideas: You can not simply "copy" other creators, you need to "steal from them".

distinguishes from plain theatre in his latest essay *Death, the One and the Art of Theatre*. This book, published only a few months ago, draws to a culmination his theories on a style of theatre that is in contrast to humanist theatre, theories which Kane adopted from her initiation as a playwright.⁷ It was in those early days when she played the role of Bradshaw in one of Baker's most famous plays, *Victory*, which Kane considered a determining experience. Barker was, together with Pinter and Bond, Kane's favourite playwright and she showed no shame in speaking of him as the William Shakespeare of our time. From him she also seems to have acquired his physical, carnal vocabulary and the ability to individualise the spectator's perception, making him disagree and ready to defend his interpretation of the play. To understand the efficiency and repercussion of Kane it is essential to be familiar with the theatre and mentality of Howard Barker, as he is the model the playwright uses to fuse modernity with classicism.

7 The theatre that Howard Barker contrasts to humanist theatre is catastrophic theatre, the culmination of a set of ideas expressed in a compilation of articles and thoughts *Arguments for a Theatre*. Catalonia, unfortunately, has only seen one of his works performed, *Scenes from an Execution*, directed by Ramon Simó in the Sala Petita of the Teatre Nacional.



foto: Iubirea Fedrei la Teatrul Clasic Ioan Slavici Arad
regia Mihai Măniuțiu

Sarah Kane's work always revolves around the impossibility of achieving unity and fulfilment with the loved being. In *Blasted*, Ian and Cate clash because of their different ways of comprehending love, in the same way that Phaedra gives in to a bored Hippolytus who shows no desire for anything in *Phaedra's love*. *Skin* showed us some beings brought up to hate themselves (one a heterosexual skinhead and the other a black lesbian) who could not suppress their need for love. *Cleansed* shows the extreme disorientation of some adolescents who do not know how to express their emotions, while *Crave* confirms that adults suffer and make other's suffer because of their remorse, all in all, an endless masochistic spiral that distances them from one another. *4:48 Psychosis* is a double fight to conquer unity: one's own ("Wisdom is found at the centre of the convulsion, where madness is burnt by the soul split in two") and the one that unites us to our lovers ("I'm dying for someone who doesn't care for me/I'm dying for someone who doesn't know me/you're breaking my heart"). A literary career dedicated to the impossibility of achieving fulfilment in love.

This emotional breakdown of the characters also affects other points of view. In *Blasted* and *Cleansed*, two lone, everyday and common spaces (a hotel in Leeds and a university) are invaded and torn apart by the surprising

emergence of the Bosnian war and a concentration camp, respectively. It does not cease to amaze that in *Blasted* the conventional room of the British theatre is literally devastated by a bomb, especially bearing in mind Kane's admiration for Harold Pinter and the distorted strangeness that he had already applied to this often repeated space, and which Kane seems to want to destroy more than just metaphorically. From *Crave* onwards, the space that Kane presents us with consists simply of human physicality, a trait that brings her closer to Beckett's later productions. Here it is worth mentioning the staging of Xavier Albertí and Vicky Featherstone who made the characters the sole scenographic elements, sitting them next to one another but avoiding any form of visual or physical contact. This shows, in a literal fashion, how the emotional unity that the characters seek is impossible to attain.

The violent love that Kane shows, where power becomes decisive and there is never a relationship between equals, helps us understand the other structure that is often used by the writer. In this case it is a sorting out that integrates the attitudes of the observer, the victim and the executor. This outline, which is reminiscent of certain political work by Pinter like *Mountain Language*, appears in all her work, often associated with the idea that the most hair-raising and savage aggression is not



foto: *Iubirea Fedrei* la Teatrul Clasic Ioan Slavici Arad
regia Mihai Măniuțiu

unique to any one race or social group but forms part of human beings, who react according to the environment in which they live. Accordingly, the crimes of the Bosnian soldier in *Blasted* are just as awful as Ian raping Cate in the middle of "civilised" England.

Kane takes on problems that have no answer. How to end with the causes of conflict, desperation or misguided desire if they form part of the human soul? It is no coincidence that one of Kane's favourite plays was *Woyzeck* by Georg Büchner⁸. Kane's characters, like the main character in the play, do not find the means to adequately express themselves because words always lead to error and so, instead, they decide to show the incomprehension and the rejection they feel in the only effective way they know possible, namely, violence. So communication between Kane's characters is not produced through words or violence, but through other circumstances that tie them to one another: almost divine coincidences, inexplicable repetitions, imitative loves that secretly bind them together. It is as if Kane were saying that the nature of verbal communication was conflict and that our violent manner of dealing with it led us ever more distant, but that secretly, almost instinctively or spiritually, a communication was produced that we

⁸ A play she directed at the Gate Theatre, London in October 1997.

have yet to learn to take advantage of or develop to its full potential, thereby only becoming truly human unconsciously. Bearing this in mind, Sarah Kane gives a nihilist description of our nature, yet offers a powerful beacon to those of us who seek hope, even if we are just as blind and lost as the rest.

The success of Sarah Kane in only six years has been resounding. It is the name that comes up the most in conversations about new theatre and, in certain countries, it has entered the wildest mainstream. One sign of this is Björk and Tindersticks quoting the plays of Sarah Kane in some of their songs.⁹ In 2001 the Royal Court decided to devote extraordinary attention to one specific writer and programmed an entire season of her plays, an idea that was repeated with equal success at the Festival of International New Drama organised in Berlin for the Schaubühne this March and which demonstrated the status of a phenomenon that Sarah Kane had achieved. When you read the new work hatched by European playwrights you get the nagging impression that a ghost has been whispering in their ears (or more likely biting their ears), as is the case with the young British authors

⁹ In the case of the Icelandic singer this occurs in the song "An Echo, a Stain", from her album *Vespertine* which adapts a fragment of *Crave*. The English group Tindersticks pay homage to *4:48 Psychosis* in the song *Waiting for the Moon*, from the album by the same name.



Debbie Tucker Green (*Dirty Butterfly*) and Joanna Laurens (*The Three Birds*), even though, for some critics, *Far Away* by Caryl Churchill already showed symptoms of the influence that Kane was having on veteran authors as well. In Catalonia, the spectre of Kane is upon a generation that has yet to appear on stage, but is writing and presenting its work in competitions in this sector. One persistent rumour in these competitions is that the influence of Kane has opened the floodgates to rudely expressed emotions, yet has led to a loss of rigour, a judgement that is not far distant from that of the critics to the premiere of *Blasted*. Actually, talking of the critics, the mythical Michael Billington from The Guardian, in an article published last March, acknowledged his previous myopia and lack of appreciation for the work of Sarah Kane. The article carries the noteworthy headline "The best British playwright you'll ever see". What seems obvious is that Sarah Kane has established her authority by creating a style of theatre that is tied to tradition and which time silently demanded, thereby reconciling classicism and modernity. Edward Bond could not have said it better: "Sarah Kane is the first corpse of the 21st century."

BIBLIOGRAFIE

- GUTSCHER, Lea Jasmin, *Violence in Contemporary British Drama – Sarah Kane's Play "Cleansed"*, GRIN Verlag, 2008.
- HUTCHEON, Linda, *A Poetics of Postmodernism. History, theory, fiction*, London, 1990.
- LANGER, Susanne, *Feeling and form. A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*, Ed.Routledge / Kegan Paul Limited, England, London, 1953.
- SAUNDERS, Graham, "Love Me or Kill Me" Sarah Kane and the *Theatre of Extremes*, Manchester University Press, 2002.

Esteve Soler graduated the Theatre Institute in Barcelona. He is an outstanding dramatist, whose plays are translated, commented and staged in Romania (Sibiu, Bucharest and Târgu Mureş), but also in important European theatres (Teatre Nacional de Catalunya, Teatre Lliure, Bell Theatre din Londra). The main themes he is preoccupied are the contemporary society, the democracy, the values presented mostly from an surrealist perspective outlined in violent imagines (the trilogy *Contra el progress*, *Contra l'amor*, *Contra la democràcia*).

Institutional Affiliation and Contact: Sibiu International Theatre Festival, (Radu Stanca National Theatre), 2 Corneliu Coposu Bd, 550245, Sibiu, Romania. email: tnrs@sibfest.ro

Ilinca Tamara Todoruț

UNPACKING IDENTITY: TRAVELLING CASES AS THEATRICAL PROPS

Abstract: "All the suitcases that have appeared in this story are lying open on the stage," reads a stage direction from Steigerwald's *Sorrow, Sorrow, Fear, the Rope, and the Pit*. The suitcase may be the number one prop used in stagings of Eastern European drama, which after '89 could speak openly about issues of physical displacement, either as refugees or as emigrants. What is the symbolism of the suitcase in connection with issues of identity, nationalism, migration, and border crossing, and how does it relate to a newer prop – the briefcase?

Keywords: suitcase, identity, migration, border, Eastern Europe

In *Two Thousand Years*, a novel written in the 1930s by the Romanian Jewish author Mihail Sebastian, a secularized young man in a train car is ashamed to be associated with an elderly Orthodox Jew surrounded by packages full of books, until the latter hands him a history of European massacres. "Don't get upset, my young man," says the elder, "the Jew is a man with travelling cases. More problems, more cases."¹

The figure of the Wandering Jew has been employed in European culture from medieval times to signify banishment, flight, dispossession, displacement, and a perpetual uprooted existence. In Czech playwright Karel Steigerwald's 1989 play *Sorrow, Sorrow, Fear, the Rope and the Pit*, a figure named Ruben stands for the character type of the Jewish man perpetually travelling and escaping, always carrying a suitcase. Steigerwald locates his play in a time continuum and a spatio-temporal limbo straddling the whole of the 20th century in Europe, occasionally traceable to key moments like Russia in the 30s, Germany during World War II, Prague in the 50s and late 80s, or Berlin in the 60s. The script overflows with travelling cases, suitcases, briefcases and bags of all shapes and sizes that get collected in heaps, appear, disappear then reappear, and get passed along from the hands of one character to the next. "They all

have large suitcases, they are all dressed for travel, and they are scared" (353)², reads a succinct and evocative stage direction.

The panoply of characters in flight includes Simon, evoking the figure of Russian poet Osip Mandelstam. During the Stalinist anti- intelligentsia purges of the 1930s, he was sentenced to a labor camp in Siberia and seems to have died in transit. Anna and Marie represent fictionalized copies of Nadezhda Mandelstam, who accompanied her husband for part of the journey, and Anna Akhmatova, Osip's lover and herself a poet who managed somehow to survive in Soviet Russia, albeit under continual surveillance. Novak, the Czech Everyman, largely opportunist and going for or against the regime according to how the wind blows, begins all the scenes in the first part of the play sitting on a suitcase and observing the migrations around him with interest. Daniel Gerould, who anthologizes the text in the collection *Playwrights before the Fall*, refers to it as a chronicle of 20th century totalitarianism. Yet with the grand historical events pushed in the background, and obliquely present in the account only by their collapse in the private lives of characters struggling for agency over their lives, *Sorrow, Sorrow* seems more like a chronicle of mass dispossession and lost identities across Central and

1 Quoted in Ceallaigh, Philip Ó. *Victima*. DoR nr.8, 2012. Reprinted online <<http://www.decatorevista.ro/victima-dor8/>>.

2 Steigerwald, Karel. *Sorrow, Sorrow, Fear, the Rope, and the Pit* (1989). Trans. Stepan Simek and Roger Downey. Gerould, Daniel, ed. *Playwrights Before the Fall*. Martin E. Segal Theater Center Publ., 2009.



Falk Richter

Eastern Europe, breaching particulars of nationalities, ethnicities, or religious affiliations. "All the suitcases that have appeared in this story are lying open on the stage, mixed up, ransacked" (356), reads another stage direction towards the end of the play, leading the audience to wonder about the fates of the disappeared and those gone missing.

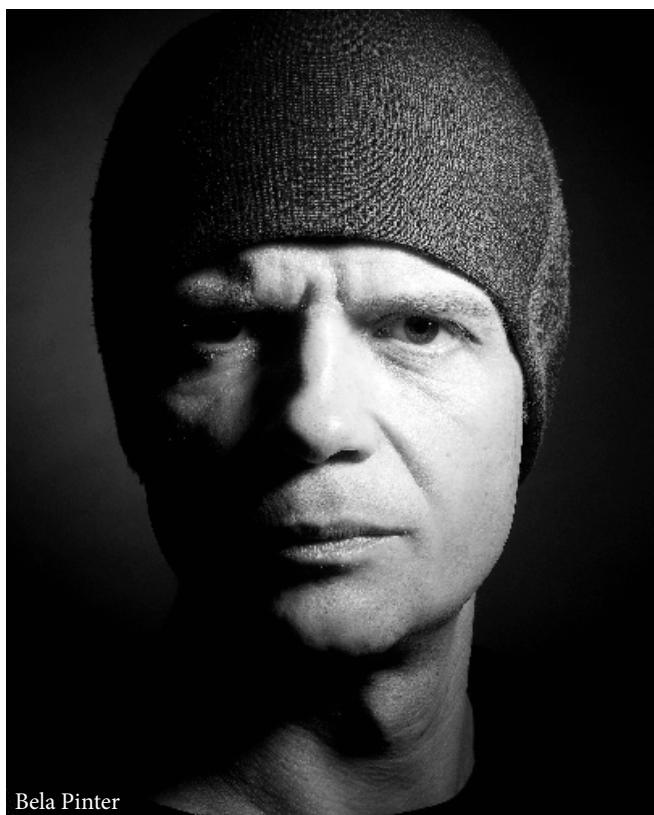
Steigerwald portrays the 20th century as an unprecedented destabilized era in which human lives, countries, and identities were irreverently tossed and shuffled around. Central and Eastern Europe suffered not only two world wars, but two totalitarian ideologies – Fascism and Communism – that programmatically attacked and butchered whole segments of its populations. Countries emerged and were erased from the map with such speed that national identities and allegiances often remained perpetually muddled. Migration, either as "willing" political refugees or as the deported and forcefully dispossessed, became part of daily reality, as much as it was hushed and pushed under the rug by official state powers. The express interdiction against travelling abroad imposed by the communist countries only indicates the extent of the desire to run away.

After the collapse of the Iron Curtain, many suitcases were finally put to use. Mass emigration, brain drain, population decline (and hence a rapidly aging population) are problems plaguing contemporary Europe. The "Wandering Jew Syndrome" has become a

pan-regional phenomenon across ethnicity, or religious and cultural backgrounds. Written in 1994, Oana Cajal's *Berlin/ Berlin* portrays the mass outpouring of citizens from the East waiting for entrance into the West. Eight colorful characters, mostly (presumably East) Germans, but also a Romanian and a Middle Eastern man, each with a suitcase in hand, are waiting for the green light of passage in a non-descriptive border land guarded by soldiers. References to Potsdamer Platz, erased from the map during partition because the Berlin Wall cut right through it, effectively place the play in an existent-nonexistent nexus of geographical divisions and ontological confusion.

The generalized identity crisis in Eastern Europe stems from the collapse of a national ideology and a distinct way of life entrenched in the half century of totalitarianism. The ex-communist bloc wished to turn overnight democratic and capitalist without individuals having any clue about their new responsibilities as active citizens, and without countries having an adequate infrastructure and legislative system. It is not just a change of political regime: the USSR dismantled itself, leaving some states independent (Ukraine, Moldova) and waging war against others (Chechnya). Czechoslovakia fell apart peacefully, but Yugoslavia's bloody feud awakened many people from the brief moments of euphoria.

Issues of identity, nationhood, and citizenship are multivalent dilemmas that have since 1989, with the



Bela Pinter

physical opening of the borders, become intangible in many ways. Adding in globalization and international market forces that play against restructured geographies and national identities, the complexities spread along demarcations of former, new, or still existing borders, of political divisions as well as psychic divides, of market transitions and mental blockades. Performances such as Bela Pinter's *Peasant Opera* stage in a multilayered approach the destabilization of Hungarian identity, portraying a nostalgic longing in the use of traditional folk elements (music, dance, idyllic rural setting). The superimposition of the old on the new produces antagonisms, conflicts, and effervescent satire. In the performance, nobody can recognize who is and who isn't Hungarian in a multilingual, multiethnic migrant context. The so called "authentic" Hungarian life gets co-opted and diluted into globalized culture.

The border crossing in post-communist Europe involves a constant process of negotiating forms of reconstruction from the ashes of Cold War confrontations. In this context, the traditional refugee dramaturgy exemplified by Steigerwald explodes into an entire variety of multifaceted accounts of border experience and border crossing, where the prize for the number one prop goes to the suitcase and other travelling cases. The frequency alone with which this object appears in contemporary

theatre accounts for the sheer obsessiveness with moving on, moving away, or even returning.

As the refugee's or immigrant's container of most invaluable and prized possessions, not least among them identity papers and other documents that testify to the legal status and palpable existence, the suitcase stands in for the carrier's identity. In describing the hero of his play *Born for Never*, aptly referred to as the Nameless Man, Andras Visky writes: "Coat, hat, suitcase, the last as if it were part of his person, perhaps containing his entire life" (6)³. With an identity dissociated from the displaced physical body, the person with a suitcase is a Nameless Man, carrying his essence in an external object dangling from his hand.

Although the immigrant has overtaken the refugee in post '89 theater – as the willingly alienated individual seeking new opportunities versus the political expatriate, the refugee still constitutes one facet of the "individual with suitcase in hand" polygonal figure. More precisely, that character appears in plays from regions until recently still at war. Vladislava Fekete, a Slovak by birth, pours some of her experience gathered while living in Serbia in a 2009 play entitled *Brief Connections*. Almost a decade after the Balkan war, the heroine of the play, a Serb simply referred to as "Her", lives in Bratislava, Slovakia, while her best friend Milija, a gay man born in Bosnia, took flight to London. Connected and disconnected through phones and internet, they live as alienated, dispossessed individuals, social misfits in a world unable to call home. "Do you think we'll ever go home?" she asks Milija. "My home doesn't exist anymore. It disappeared from the map" (603)⁴, he replies. At least half the dialogue takes place over technological and virtual media. Their phone existences convey a sense of being uprooted, buttressed by depictions of miscommunications whenever two characters talk face to face.

Eventually the play reveals that Her father probably killed Milija's father while fighting in Bosnia. Neither of them seems aware of the fact, but the invisible poison partly explains why they are not literally by each other's side. In post- Balkan war Yugoslavia nothing is whole anymore – countries, family, friendships. The past haunts the present, putting the latter on hold. *Brief Connections* stages the traumas and identity crises of an immigrant and a refugee, and the tattered strings that bind their experiences together, despite one inheriting the victim,

³ Visky, András. *Born for Never* (2009). Trans. David Robert Evans. Manuscript

⁴ Fekete, Vladislava. *Brief Connections* (2009). Trans. Zuzana Flášková. GAME'S NOT OVER New Czech Plays (not only) for Your Tablet / E-Reader, 2010. Online < <http://www.theatre.cz/new-czech-plays>>.



Karel Steigerwald



Saviana Stănescu

and the other one the perpetrator, portraying how there are no such things as winners. In a last attempt to salvage their relationship, Her boyfriend tries to convince Her to move away together, somewhere far: "We don't need suitcases, and we'll leave the memories behind" (613). In the final scene, she does pack, but she does it alone: "She pulls her suitcase out from under the bed. She always keeps her suitcase under the bed. She sits in it, but she can't close it" (616). The monster lurking under her bed is a suitcase, containing her whole life and the many things keeping her back, tying her to the past, unresolved, unable to move into the future.

Unabashedly immigrant plays are too many to count, harking back to a genre rooted in the 1970s and 80's when defecting writers such as Janusz Glowacki or Slawomir Mrozek portrayed their displacement in play texts. Contemporary writers like Saviana Stănescu, a Romanian living in New York, write about the same experience (remarkably similar in ethos, if not in style, even twenty years later) in *Waxing West* (2007) or *Aliens With Extraordinary Skills* (2008). With characteristic humor, Saviana Stănescu epitomizes the immigrant in *Aliens*: "Nadia and Borat are waiting for the bus in an empty bus station by the road. They are dressed in clown costumes and carry suitcases." The act of waiting, the

sense of tragi-comic emptiness, and the suitcases as a prop continue to be the typical ingredients.

A richer contemporary traveling case scenario involves something else altogether than issues of migration, although questions of identity remain indissoluble. *Terrorism* (2002) by the Presniakov brothers revolves around three abandoned suitcases, unattached to any individual's body. The lonely travelling bag becomes a violent symbol, one that all of us are trained and indoctrinated into fearing. "If you see something, say something," type of warning signs aren't typical only in the US. In a panic against terrorist attacks, all abandoned suitcases, briefcases, backpacks and other carriers are suspected of carrying bombs and explosives. "Nowadays they have to check out anyone carrying suitcases" (31)⁵, reads *Terrorism*, as if the suitcase is an inherently dangerous object.

The first scene portrays a number of passengers unable to board their flights because of three unidentified suitcases left on the runway. In the background of various ethnic, religious, territorial, political conflicts, down to the day-to-day stupidity of xenophobia, homophobia and strengthening conservatism, acts of terrorism form

⁵ Presniakov Brothers. *Terrorism* (2002). Trans. Sasha Dugale. Manuscript.

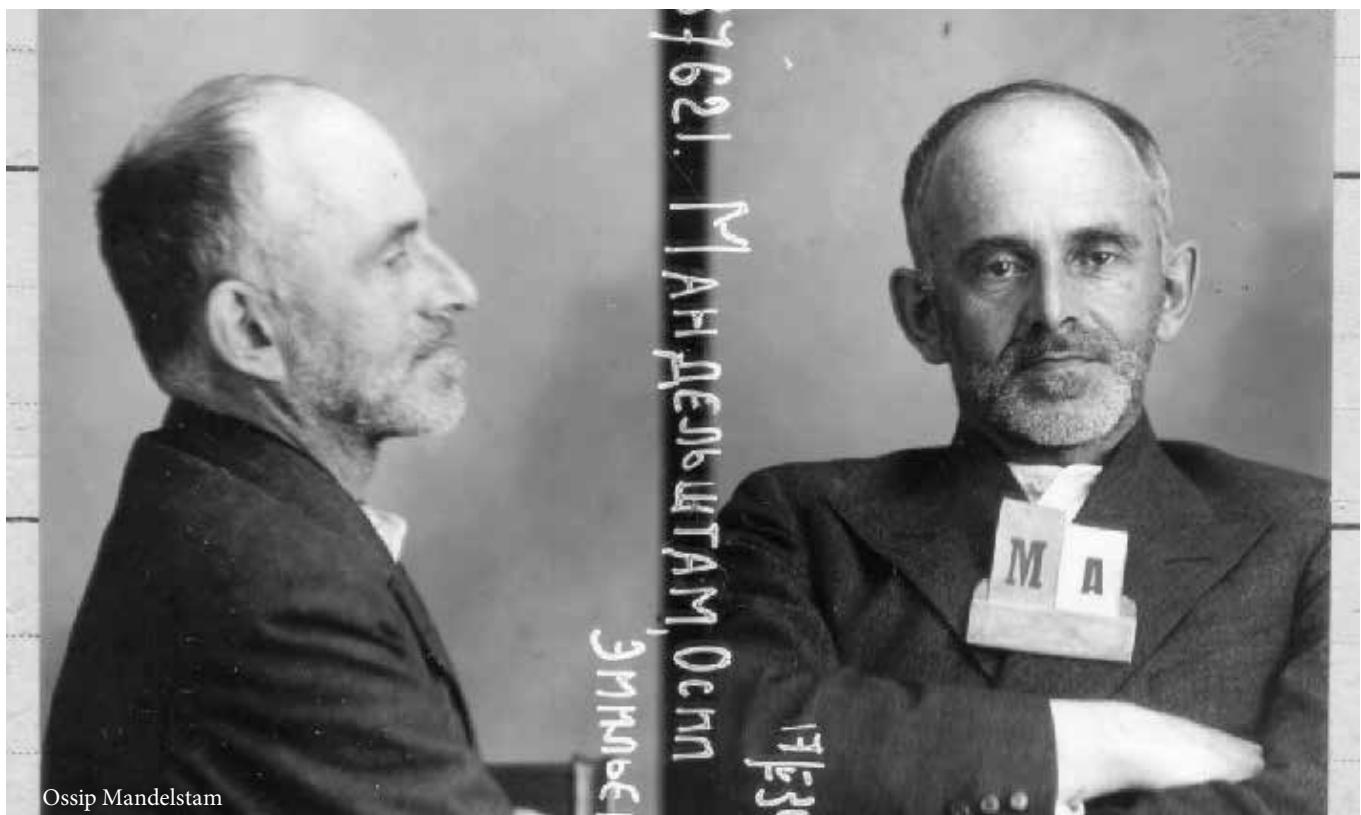


part of the daily fabric. Yet the image of the abandoned bag awakes a more visceral reaction having to do with its historical connections to dispossession, concealment and inexplicable fear of a bag without a person, which can only signify death. *Terrorism* hints at these deeper layers: “it’s like the empty suitcases on the runway [...] Everybody studies them, analyses them – but they don’t explode here and now, they explode later, in each person, in their life, each one differently” (37). The image of the exploding life and bombed identity points to an unfathomable depth of insecurity.

Terrorism connects the fear of three suitcases with the muted fear permeating our daily lives. The six scenes, each starring a completely different set of characters and a different situation, at first seem disconnected, only gradually to reveal the deep interconnectedness of things. The woman having sex in the second scene is the wife of one of the passengers in the first scene. The men from the military police division in scene five are talking about a gruesome accident, an apartment exploding to bits because the gas was left on. It turns out that the cheated passenger, unable to board his flight, returned home to find his wife sleeping in post-coital oblivion and S&M accoutrement. The passenger closes all windows, turns on the gas, and leaves the building. The annoying nephew playing in scene four, watched by his grandmother

plotting the murder of her son-in-law with another senior citizen, is the one who, repeating a trademark prank – ringing all the doorbells in his building, set the explosion. A spark from the doorbell, we find out in scene five from a policeman. The story gradually pieces itself together. More important, all the seemingly banal scenes contain traces of daily terrorism – the sex is sado-masochistic, in an office somebody hangs herself, grandmas wish their sons-in-law dead, men of order giggle and get off watching pictures of mutilated female corpses. “Everyone, I mean everyone, is infected,” (37) voice the Presniakov brothers, showing how the occurrence of modern terrorism permeates our society, and how placing bombs is just the tip of the iceberg.

People in airports are the newest version of people waiting at the border, a no man’s land populated with “passengers sitting on their bags and cases” (*Terrorism*, 3). When in the first scene of the Presniakov play, one of the three passengers doesn’t carry any travelling case, the others get suspicious, wondering about his business and profession. “No luggage means nothing bothers you,” (4) a fellow passenger dares to say. The mutual mistrust, the disturbing impossibility of truly knowing anybody around you, from their thoughts to the impulses governing their actions – be it the person sitting next to you on a plane, or your wife, your grandson, your grandmother, or the



Ossip Mandelstam

so called defender of public safety – points to a deeply destabilized society in a veritable epistemological crisis relating to their own identities and to the traditional ways of relating to their peers. In the absence of any other forms of human connection, a regress to the state of nature and to violence becomes the norm. In a so called *nomenklatura* democracy and *nomenklatura* capitalism, which means democracy and capitalism only by name, what lies behind terminologies automatically applied – friend, lover, husband – becomes a *terra incognita*. When names no longer apply to essences and realities, or signifiers to signifieds, a major human crisis takes place. We're the bombs waiting to explode.

All the plays discussed so far are situated east of the old continent, relating to either the history of Fascism and Communism (*Sorrow, sorrow*), or to the post-communist reality and the transitional society (*Brief Connections* and *Terrorism*). In *nomenklatura* capitalism, we got as far as the entrance to an airport, but in a full blown capitalistic society, the airport is the default setting for people with suitcases on the move. Falk Richter's *Electronic City* (2004) takes place in undifferentiated hotel rooms and copy-cat airports from around the world. A couple navigates maladroitly through this landscape: briefcase carrying Tom is a German businessman, and Joy works in airport shops. What shop, what airport, what hotel,

what country – it's all the same neutral, indistinct, and *ad infinitum* reproducible environment of global capitalism. The successful capitalist businessman, always travelling and on the move through perpetual borderlands of almost identical airports, ironically appears to be as dispossessed, uprooted, and emptied out of a sense of identity as the war refugee. Borders are erased and identities confused in times of great historical upheaval – war, totalitarianism, massive changes of regimes – but also in the seemingly innocuous globally connected and increasingly homogenized world of contemporary reality.

Airports feel identical around the world, just as Tom is only a replica of a million other individuals crawling and scraping the surface of the earth, everywhere dressed in the “same suit, [and carrying the] same suitcase” (35)⁶. *Electronic City* asks how can an individual preserve a distinct identity in an age when national and cultural boundaries are blurred by the speed of our technology, capable of transplanting a person from one corner of the world to the other in half a day, and by global capitalism itself. Transnational corporate management maximizes profits by freely crossing national borders, and undermining localized government. Homogenization is the direct result of globalization. What's threatening to fall into obsolescence with the wonders of borderless virtual

⁶ Richter, Falk. *Electronic City* (2004). Trans. Daniel Brunet. Manuscript.

telecommunication and limitless access to dematerialized information? Is the virtual perpetual inter-connectivity a good replacement for the multifarious aspects in which actual human relationships manifest and express themselves? Tom and Joy are always in touch, but the distance between them seems immense, and we come to wonder when do they even meet. Where do they live?

Taken together as a totality illustrating the evolutionary arch of European borderline existence and sense of self in key historical moments of the 20th and 21st centuries, these plays suggest that the basic experience of the immigrant/refugee, translated as the feeling of homelessness, physical displacement, and transience through perpetual border lands, has today become an intrinsic part of the human condition. Is the human being, dematerialized through technocratic and capitalist mechanisms, drifting from city to city in search of elusive opportunity, losing a sense of identity when unable to ground herself physically to a distinct place and a localized culture? "Yes, it was all somehow very frantic, globally networked and rationalized we were like data and we raced through information networks ever realizing who or where we were" (25), says Tom. Or Joy. I can't remember. It's all the same anyways.

WORKS CITED:

- FEKETE, Vladislava. *Brief Connections* (2009). Trans. Zuzana Flašková. GAME'S NOT OVER New Czech Plays (not only) for Your Tablet / E-Reader, 2010. Online <<http://www.theatre.cz/new-czech-plays>>.
- PRESNIAKOV Brothers. *Terrorism* (2002). Trans. Sasha Dugale. Manuscript.
- RICHTER, Falk. *Electronic City* (2004). Trans. Daniel Brunet. Manuscript.
- STEIGERWALD, Karel. *Sorrow, Sorrow, Fear, the Rope, and the Pit* (1989). Trans. Stepan Simek and Roger Downey. Gerould, Daniel, ed. Playwrights Before the Fall. Martin E. Segal Theater Center Publ., 2009.
- VISKY, András. *Born for Never* (2009). Trans. David Robert Evans. Manuscript

Ilinca Todorut is a Doctorate in Fine Arts candidate at Yale School of Drama where her research centers on interdisciplinary art and political performance. She served as Production Dramaturg in the program and at the Yale Repertory Theater, with credits including *The Seagull*, *The Winter's Tale*, and a number of new plays. She also worked as Literary Assistant for the Yale Repertory Theater, and as translator of theater texts into Romanian. Her essays have been published in Theater, *Romanian Journal of Performing Arts*, *Scena.ro*, and *Journal of Poverty*, among others.

Institutional Affiliation and Contact: Yale University, ilinca.todorut@gmail.com

Diana Nechit

LE MONOLOGUE DANS LE THÉÂTRE DE BERNARD-MARIE KOLTÈS

Abstract: Starting from the multiple theories which operate with the distinction between places and non-places and which derives from the opposition of the place with the space (Michel de Certeau, in the paper *L'invention du quotidien*), we tried to foreshadow in the following paper the notions of place and space, analysis which represents a compulsory preceding. We do not interpose "places" to "spaces" as we do not interpose "places" to "non-places". The space is a "practiced place", "a crossing of mobiles": there are the passersby, the actors/characters, in this case, those who convert the road, geometrically defined as space by the urbanism.

Keywords: monologue, soliloquy, quasi-monologue, aparté, theatrical space, urban space.

Le monologue est une des structures fondamentale du théâtre de Koltès : quelqu'un parle, se plaint mais personne ne répond. En général, le théâtre contemporain « ne se contente pas de se servir du monologue, il le réinsère à l'intérieur même du dialogue »¹ affirme Anne Ubersfeld.

La Solitude absolue. Et pourtant, c'est par la solitude qu'il a conjuré la solitude en peuplant ses cahiers de mirages, en forgeant des histoires, des lieux et une langue, en animant un univers grouillant dans lequel d'autres ont fini par venir le rejoindre. Le travail de l'écriture, malgré et par la réclusion qu'il suppose, est devenu un fabuleux moyen de transport et de rassemblement. Devenant un autre en se découvrant lui-même, parcourant les contrées convulsives de son imaginaire, il s'est mis, en abîme, à vivre les contradictions auxquelles l'écriture le conduisait. Elle est devenue le mobile et la sédimentation poétique du voyage. Et, à l'instar de nombre d'artistes, c'est finalement dans la création qu'il se sentait le moins seul.

C'est la circulation dans la langue – en plus de la circulation dans les formes théâtrales – qui a tracé sa propre progression, ajoutant au trajet des corps et des

rêves, celui de la phrase : « Pour moi, un vrai dialogue est toujours une argumentation, comme en faisaient les philosophes, mais détournée. Chacun répond à côté, et ainsi le texte se balade. »²

L'auteur projette ses personnages à des carrefours où ils vont se lancer des défis et improviser d'imaginaire face-à-face. C'est ainsi que le théâtre de Koltès retrouve la force primordiale de la tragédie antique, la puissance de ces grandes scènes de confrontation, de ces scènes d'*agon* dans lesquelles les personnages s'exprimaient à titre d'avocats ou de porte-parole d'eux-mêmes, de leurs propres idées.

L'espace de l'œuvre koltésienne est plein de cette « parlerie infinie », des différentes formes du discours « où le rapport à l'autre est mis à distance : soliloques devant un interlocuteur invisible ou sourd, tirades non destinées à l'allocataire présent, voire simples apartés »³. On va essayer de surprendre leur fonctionnement dans l'écriture et leur rôle dans la création de l'espace.

Dans le monologue, le personnage est seul, et sa parole peut être accompagnée par des actions physiques qui dessinent un espace. Mais le plus souvent, dans les monologues des auteurs contemporains, Koltès y

2 « Comment porter sa condamnation », *Le Monde*, février 1983, repris en *Alternatives théâtrales*, n° 35-36, 1989, p. 18

3 Anne Ubersfeld, « Le quasi-monologue dans le théâtre contemporain : Yasmina Reza, Bernard Marie Koltès », in *Bernard Marie Koltès au carrefour des écritures contemporaines* ; Etudes réunies et présentées par Sieghild Bogumil et Patricia Duquené Krämer, *Etudes théâtrales*, 19/2000, p. 88

1 Anne Ubersfeld, « Le quasi-monologue dans le théâtre contemporain : Yasmina Reza, Bernard Marie Koltès », in *Bernard Marie Koltès au carrefour des écritures contemporaines* ; Etudes réunies et présentées par Sieghild Bogumil et Patricia Duquené Krämer, *Etudes théâtrales*, 19/2000, p. 88

Bernard-Marie Koltès



compris, aucune forme de déplacement n'est indiquée. Le hors-scène, nommé dans les propos, prend une valeur nouvelle et l'espace scénique, espace de la parole qui se déploie au présent devient juste le déclencheur de l'image inventée qui prolonge l'espace de l'énonciation immédiate.

Le repérage des indices topographiques récurrents, dans les pièces monologuées de notre corpus dessine un paysage qui part du lieu de l'énonciation qui sera représenté sur scène, et se prolonge dans les multiples lieux référencés dans le discours. L'espace – on l'a déjà remarqué dans les chapitres antérieurs – constitue une forme de « cellule », espace paradoxalement resserré et ouvert.

Les lieux de l'énonciation chez Koltès sont parfois des lieux d'enfermement soit-il volontaire ou involontaire ; les espaces évoqués sont peu nombreux, et opposent simplement intérieur (la ville, la maison, la chambre, la famille, la prison, le jardin) et extérieur (la rue, l'Afrique, la forêt).

La ville est l'espace redouté de la promiscuité subie, un espace urbain déshumanisé, un espace ouvert qui se referme en cellule. La rue est un lieu possible de rencontre, mais elle est aussi métaphore de la solitude. Dans *La Nuit juste avant les forêts* les contours de la rue ne sont pas visibles, et elle devient le lieu de nulle part. Café, pont ou rue ne sont pas des lieux de vie, mais de passage. Dans ce texte, le personnage n'est pas bloqué dans un lieu, mais

fait le choix d'arrêter quelqu'un, de faire un pause. Le Café est un lieu public, mais le personnage de Bernard-Marie Koltès le ferme en centralisant l'attention sur la relation qu'il construit avec son interlocuteur unique. Le lieu clos implique la représentation de l'absence.

Il s'agit du « soliloque »⁴ d'un jeune homme entrant dans la nuit, marginal, qui s'adresse à un homme (comédien non présent sur scène) à qui il demande une chambre pour la nuit.

Ce qui rend ce texte spécial c'est l'absence de toute ponctuation ; il est composé d'une seule très longue phrase qui trouve ses pauses dans le souffle du comédien qui le dit : « Un souffle qui se déroule dans un rythme en saccade, brisé et pourtant fluide et cohérent à l'intérieur de sa déconstruction, de son éclatement littéraire, une parole-fleuve frénétique »⁵.

Mais tout au long du texte l'espace réel de cette parole se confond avec celui d'où vient le personnage : une rue pluvieuse. Ainsi qu'avec tous les lieux qui le hantent : des espaces de nuit, de pluie, de course, de rencontres mauvaises, ou trop brèves.

⁴ Le soliloque ou le quasi-monologue est une forme clef du théâtre de Koltès. Il est un mode de parole qui dit un rapport de projection vers un allocataire présent, mais dont il est en vain d'attendre une réponse.

⁵ Anne Thobois, *Une mémoire lourde du poids des morts. La Nuit juste avant les forêts*, in « Koltès, Combats avec la scène », in *Théâtre aujourd'hui*, n. 5/1996, p. 44

Bernard-Marie Koltès



L'existence de l'interlocuteur est peut-être un fantasme du parleur : « Tu tournais le coin de la rue lorsque je t'ai vu »⁶, « J'ai vu tout de suite que tu ne semblais pas bien fort »⁷, « J'ai bien vu de loin que tu étais un enfant, une sorte de loulou laissé au coin d'une rue »⁸.

La question de l'espace est intimement liée, dans le cadre du monologue, à celle de l'adresse qui crée l'espace de la parole entre deux entités. Le personnage de *La Nuit juste avant les forêts* s'adresse à quelqu'un. Rapidement, le pronom « tu » fait place au pronom « nous » associé à un terme péjoratif, « les cons d'ici », qui s'oppose aux « cons de là-bas », qui désigne un groupe, c'est le signe d'appartenance à la communauté des exclus. Il s'agit d'un homme sans nom, au débit verbal emballé – il parle comme si tout moment on allait l'en empêcher, le faire taire : « Je veux m'expliquer une bonne fois (...), je veux gueuler et pouvoir gueuler même si on doit me tirer dessus »⁹ et qui navire sans point d'ancrage dans un contexte d'errance géographique et affective.

Son discours contient un certain nombre de faits précis. Il est seul, célibataire, étranger, habitué des chambres d'hôtel, mais il ne peut plus rentrer dans celle

⁶ B. M. Koltès, *La Nuit juste avant les forêts*, Paris, Editions de Minuit, 1988, p. 7

⁷ Ibid., p. 15

⁸ Ibid., p. 28

⁹ Ibid., p. 50

qu'il occupait. Il y a dans son discours un seul acte de langage fondamental, un acte volitif, *la demande*, qui se présente sous deux formes opposées, l'une affirmative : « je voudrais ... », « donnez-moi », l'autre négative : « non, je ne veux pas, je n'ai pas besoin ». Le personnage est dans un café et il rapporte des scènes qui se passent dans des cafés, dans la rue, dans la ville, dans des lieux proches, comme s'il dessinait en cercles concentriques des lieux qui se détachent du lieu scénique. Le même mouvement est repris par le discours qui est parsemé des *éléments factuels* : des récits, des retours en arrière, l'amour avec Mama, la rencontre dans le métro avec la bande qui l'a dévalisé : « ... : tu te promènes n'importe où, un soir par hasard, tu vois une fille penchée juste au-dessus de l'eau, tu t'approches par hasard, elle se retourne, te dit : moi mon nom c'est Mama, ne me dis pas le tien, ne me dis pas le tien, tu ne lui dis pas ton nom, tu lui dis : où on vas ? elle te dit : où tu voudrais aller ? ... »¹⁰ ; des *généralités* : des réflexions sur le monde, la différence de culture ; des rêves, comme celui du « syndicat international » : « ... un syndicat à l'échelle internationale – c'est très important, l'échelle internationale ... »¹¹ ; des *mouvements passionnels de rage ou de désir* : « ... j'en ai ma claque, moi, de tout ce monde-là, de chacun avec sa petite histoire dans son petit coin, de leurs gueules à tous, j'en ai ma claque de tous et

¹⁰ Ibid., p. 34

¹¹ Ibid., p. 17

j'ai envie de cogner, la bonne femme là-haut, accrochée à la rambarde, j'ai envie de le cogner, le raqué dans mon dos, au fin fond du couloir, la vieille givrée en face [...] et moi, je vais cogner, j'ai envie de taper, mec, les vieilles, les Arabes, les raquéés, les murs de carrelage ... »¹².

C'est qui est l'élément décisif du discours, de cette « parlerie » est l'imprécision dans l'objet du désir. Que veut le locuteur ? Une chambre, une bière, un café, un peu d'argent, l'amour du jeune homme rencontré ? La confusion délibérément entretenue sur l'objet du désir empêche que se constitue chez le lecteur/spectateur l'idée convenue d'une situation, celle de la drague homosexuelle ou celle de la mendicité. L'imagination du récepteur oscille entre les hypothèses pour ne retenir finalement que le sentiment lié à l'acte de la demande – le sentiment de l'urgence de la quête, qui finit par revêtir l'aspect quasi métaphysique d'une quête « religieuse » de l'Autre, d'un vouloir éperdu, celui de sortir de l'enfer de la solitude, enfer matérialisé par cette infinie pluie nocturne : « ... j'ai tant envie d'une chambre et je suis tout mouillé, mama mama mama, ne dis rien, ne bouge pas, je te regarde, je t'aime, camarade, camarade, moi j'ai cherché quelqu'un qui soit comme un ange au milieu de ce bordel, et lu es là, je t'aime, et le reste, de la bière, de la bière, et je ne sais toujours pas comment je pourrais le dire, quel fouillis, quel bordel, camarade, et puis toujours la pluie, la pluie, la pluie, la pluie, la pluie »¹³.

Pourtant, le lieu public est le lieu possible d'une rencontre mais surtout le lieu d'une écoute éventuelle. Dehors, dans la rue, le personnage pourrait entrer dans un échange, il le souhaite, il le provoque, mais le silence des autres le condamne au monologue.

Le choix du lieu comme espace dramatique ne devient significatif que dans sa relation à l'espace virtuel. Si le lieu représenté reste une étendue vague, indéfinissable, il laisse venir au lecteur/spectateur l'espace virtuel du Moi du personnage. Cet espace virtuel introduit par les paroles, les objets ou par tout autre moyen, perturbe ainsi l'espace dramatique. Le monologue extériorise l'intérieur parce qu'il fait entendre la pensée silencieuse.

Koltès écrit dans l'annexe à *Quai Ouest* :

*Les passages entre guillemets et entre parenthèse, écrits comme des monologues romanesques, ne doivent bien sûr être joués ; mais ce ne sont pas des textes pour les programmes. Ils ont leur place, chacun entre deux scènes, pour la lecture de la pièce : et c'est là qu'ils doivent rester car la pièce a été écrite à la fois pour être lue et être jouée.*¹⁴

12 Ibid., p. 61

13 Ibid., p. 63

14 Bernard-Marie Koltès, *Quai Ouest*, « Annexe », Paris, Les Editions de Minuit, 1985, p. 104

Le monologue qui s'intercale entre les scènes de *Quai Ouest* appartient au texte et la principale fonction dans la pièce jouée est de soutenir la platitude et l'insignifiance des dialogues du savoir que le dialogue n'est qu'apparent et que si les personnages semblent se répondre, en vérité leur énoncé ne s'adresse à personne. Le monologue caractérise le dialogue qui devient ainsi l'effort des personnages pour coexister sur scène.

Les paroles rapportées, en convoquant des lieux divers, ouvrent l'espace de la scène à un hors-scène imaginaire, chaque lieu fonctionne comme synecdoque d'un monde à compléter :

*C'est un endroit extrêmement bizarre – un endroit pour les clodos, les pédés, les trafics et les règlements de comptes, un endroit pourtant où les flics ne vont jamais pour des raisons obscures. Dès que l'on y pénètre, on se rend compte que l'on se trouve dans un coin privilégié du monde, comme un carré mystérieusement laissé à l'abandon au milieu d'un jardin, où les plantes se seraient développées différemment ; un lieu où l'ordre normal n'existe pas, mais où un autre ordre, très curieux s'est créé...*¹⁵

Le texte koltésien vient créer une nouvelle vision du monde qui redétermine les contours de la ville et la situe dans un temps mythique, avant « la misère noire ».

En prenant en compte l'espace comme invention du personnage, c'est la possibilité de la représentation d'un imaginaire qui est proposé, et donc la capacité de conférer une dimension intérieure¹⁶ au personnage.

Il y a donc, dans *Quai Ouest*, deux sortes d'énoncés : ceux destinés à la lecture, entre parenthèses, et ceux prononcés sur la scène. Parmi ces derniers, certains sont purement constatifs. On oublie alors qu'ils puissent indiquer une relation, un contact entre les personnages au profit de la détermination d'un lieu. Ces énoncés introduisent dans le dialogue des monologues qui trouvent littéralement l'espace et situent les acteurs comme autant le *topos*, des lieux discontinus les uns par rapport aux autres et définis par des paramètres propres.

Si on lit attentivement le début de *Quai Ouest* on découvrira que Monique ne parle pas à mais *dans* la nuit. Elle ne s'adresse pas à Koch, ses paroles semblent la simple émanation d'un état de son corps : « Je ne vois plus rien, je suis fatiguée, n'en peux plus, j'ai chaud, j'ai mal aux pieds... quel air devrais-je prendre... je ne suis

15 Bernard-Marie Koltès, « Des lieux privilégiés », in *Europe*, n° 832-824, Novembre/Décembre 1997, p. 31

16 Pour A. Ubersfeld, « ce qui es donné dans l'espace théâtral, ce n'est jamais une image du monde, mais l'image d'une image. Ce qui est « imité » n'est pas le monde, mais le monde repensé selon la fiction et dans le cadre d'une culture et d'un code », dans *Lire le théâtre III*, Editions Belin, 1996, p. 63



Bernard-Marie Koltès

Bernard-Marie Koltès



pas votre mère, je ne suis pas votre femme... »¹⁷. La scène s'achève sur un monologue de Monique rappelant à elle ses souvenirs, puis, s'intercale un soliloque de Koch qui parle on ne sait à qui dans l'obscurité du hangar avant un récit long et compliqué de Charles mêlant les indicateurs, les salauds, la jaguar, le ferry, l'eau coupée, la loi et les insomnies et ceci avant le monologue, entre parenthèses, d'Abad.

Le monologue réservé à la lecture comme celui d'Abad ne vise pas à révéler la psychologie des personnages mais à maintenir le travail que l'écriture effectuait sur l'espace. Le monologue a une fonction plastique et non psychologique. Il effectue une sorte de synthèse spatiale qui impose au lecteur de la pièce l'acteur dans son corps, non dans son âme.

Le monologue d'Abad dit que toute la ville s'édifie sur la misère noire : une misère si totale que celui qui vit sur son aire n'a plus aucune qualité même pas celle donnée par un nom propre. Il se retrouve comme une pure intensité de vivre à qui rien, nulle histoire, ne serait permise : « Le matin il demanda aux femmes qu'elles ne me coiffent plus comme elles coiffaient mes frères ni qu'elles ne me nourrissent plus et que je n'habite plus sous le même toit que mes frères ; puis il m'arracha mon nom et le jeta dans l'eau de la rivière avec les ordures »¹⁸.

17 Bernard-Marie Koltès, *Quai Ouest*, Les Editions de Minuit, 1996, p. 21

18 Ibid., op. cit., p. 19

Les autres monologues destinés à la lecture (ceux de Cécile, de Rodolfe et de Fak) racontent des histoires qui n'apparaissent pas sur scène et qui réinventent l'espace de la ville, la plasticité du lieu pour celui qui n'a plus le support matériel de la scène. Charles, Claire, Rodolfe, Cécile, Fak ont encore un statut limité d'appartenance au monde des hommes modernes. La solitude d'Abad, la misère d'Abad rassemble en elle celle de tous ceux qui, parce qu'ils habitent la ville, ignorent leur propre néant.

Abad, le personnage qui accomplit les actions (les deux meurtres) est muet, et c'est à ce personnage que sont adressés les quasi-monologues. Il est l'Autre par essence, le récepteur de la demande.

L'appel de Charles à Abad, le vrai soliloque du texte représente une demande claire : Charles veut l'argent d'Abad, celui qu'il a mis de côté. Demande qui aboutit : l'acte scénique final, c'est le don muet de l'argent qui passe d'Abad à Charles. Il n'y a pas de quête d'amour, et pourtant la scène se termine par une déclaration d'amour : « C'est pour ça que je t'aime, moricaud »¹⁹.

Le quasi-monologue suivant est le discours de Cécile où s'entremêlent le souci et une sorte de colère ; elle rend Abad responsable de tous les maux du siècle, mais elle affirme en contrepoint leur communion muette : « Je veux respirer un peu, entre sauvages »²⁰. Suit le terrible discours d'adieu de Charles à Abad : « Je me barre avec la voiture,

19 Op. cit., p. 45-46

20 Op. cit., p. 52

seul (...) Peut-être qu'on a été comme des frères, oui, mais peut-être aussi qu'il est temps qu'on se sépare (...) Tu es esclave, et puis tu es trop con. Je ne veux plus te voir »²¹.

Ce quasi-monologue est capital pour l'entendement du texte : le spectateur entend autre chose que la violence gratuite du langage, il entend une provocation, une provocation à mort, dit Koltès. Dans le texte il y a encore deux demandes de mort : celle de Koch qui n'ose pas mourir sans qu'on le pousse un peu : « Tuez-moi donc ! », avec un argument social : « Je vous ai fait du mal, parce que, parce que je suis un homme du monde, et vous non »²².

Au terme d'un monologue non destiné à la mise en scène, soustrait à l'ordre dramatique par des parenthèses et une clôture narrative de type romanesque, Abad renonce à dire son nom : « mais plus je le dis plus je le cache, c'est pourquoi je n'essaierai plus, je ne demande plus qui je suis »²³. Rien de plus désorientant pour le lecteur : Abad, obstinément muet pendant toute la pièce, vient délivrer en secret une parole souterraine, venue d'un plan de réalité qui n'a pas eu sa place dans la représentation du drame, émanée d'une sorte de crépuscule du personnage, d'un relâchement de son être dramatique, qui nous fait supposer un autre être que nous ne soupçonnions pas. Abad n'ouvre pas pour autant les portes de son intériorité, car c'est une intériorité qui se refuse au moment où elle tente de se prononcer, qui est faite de ce refus d'être prononcée, de ce geste de rétraction. Ainsi l'instant de la plus grande vérité coïncide avec le plus grand silence : « plus je le dis plus je le cache ». Abad semble constituer en cela un paradigme du personnage koltésien, une forme paroxystique de cet être de pudeur dont sont faits les personnages et qui les préserve de toute réduction éventuelle à leur fonction dramatique, à leur inscription dans une grande phrase poétique.

L'être du personnage excède l'ordre de la représentation, laquelle se retrouve par là même menacée, et le lecteur avec elle. Indiquée mais non délivrée, l'insistante intériorité du personnage ouvre, dans l'espace ordinairement saturé de la représentation, une béance : libre au lecteur d'oser croire que c'est à lui qu'Abad s'adresse, et devant lui qu'il se tait.

Dans *Quai Ouest* c'est l'ensemble de la progression dramatique qui est marquée par la succession des quasi-monologues, comme si le tragique était précisément là, dans cette parole, destructrice, parce qu'elle demeure sans écho et sans réponse autre que l'acte tragique qu'elle suscite.

21 Op. cit., p. 59-60

22 Op. cit., p. 86-87

23 Bernard-Marie Koltès, *Quai Ouest*, Les Editions de Minuit, 1985, p. 20

Tout le texte de *Combat de nègre et de chiens* est ponctué de soliloques « parlerie » devant un personnage qui ne répond pas ou qui refuse de répondre.

L'espace dans le monologue est étroitement lié à la personne unique qui a pris la parole et devient métaphore visible de son intériorité. On peut se poser la question du monologue sans adresse, et nous pourrions préciser sans adresse visible puisque ce texte est fortement adressé. Nous décelons la possibilité d'inventer une forme d'altérité parce que l'auteur nous y pousse ; il a laissé des traces et en remontant la piste l'Autre peut surgir. Le tragique de l'absence est d'autant plus violent que la parole est construite dans ce rapport à l'Autre.

Emblématique est la scène qui se passe entre la Française Léone et le Noir Alboury qui vient de chercher le corps de son frère assassiné par le contremaître Cal : Alboury parle sa langue et Léone parle « étranger » et récite un poème en allemand.

C'est comme pour faire ressortir le fossé énorme qui sépare les deux espaces : celui des Blancs et celui des Noirs. Dans l'un de ces soliloques Horn, le patron du chantier, expose son utopie à Alboury : une ville géante qui contiendrait toute l'humanité et à côté une Afrique vidée de ses habitants et « vide, généreuse, la mamelle de l'humanité ». L'Afrique annule l'altérité en son sein par la destruction du chantier des Blancs. L'Afrique implose pour retrouver son unité.

Ainsi, dans *Combat de nègre et de chiens*, on perçoit sur scène un chantier avec, autour, l'Afrique. Toute la pièce se construit sur l'affirmation d'une opposition entre un centre et ses entours jusqu'à l'anéantissement de la topique initiale par implosion : Horn, le contremaître blanc, ne conçoit pas d'autres valeurs que celles de l'organisation technique contre Alboury, l'émissaire noir qui, lui, n'imagine que les valeurs archaïques de la vie et de la famille. Léone, de la même manière, aime les Noirs et pas les chiens, au contraire de Cal qui aime les chiens et non les Noirs.

L'opposition Blanc Noir ne pouvait pas, seule, faire imploser l'espace. A l'intérieur même du chantier, l'Afrique s'est glissée. Elle n'y existe pas comme Afrique mais comme femme. La ressemblance entre le continent et la femme, c'est la misère : « Oh moi, je suis tellement habituée à ce qu'il ne faut pas être, il ne me coûte rien d'être nègre par-dessus tout cela »²⁴. Le soliloque de la femme complète son identification au continent noir. La femme métaphorise l'Afrique parce qu'elle souffre également de la protection et du mépris des hommes blancs ; elle offre à leurs yeux les mêmes caractéristiques. Le grand

24 Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, Paris, Les Editions de Minuit, 1996, p. 92

soliloque d'amour caractéristique du théâtre de Koltès, fait de promesses et de rêves au futur appartient toujours à Léone : « Ô noir, couleur de tous les rêves, couleur de mon amour ! Je te le jure : lorsque tu rentreras chez toi, j'irai avec toi [...] Ta terre sera ma terre »²⁵. La réponse est gestuelle : Alboury crache au visage de Léone. Après quoi s'en suit la demande d'amour de Horn à Léone, pathétique, faite d'ordres, de promesses, de plaintes sur soi. Le quasi-monologue obtient là aussi une réponse gestuelle d'une insolite brutalité : Léone casse la bouteille de whisky et reproduit sur son visage, avec le verre brisé, les blessures rituelles dont elle a vu les cicatrices sur le visage d'Alboury. On voit comme ces quasi-monologues sont d'extraordinaires actes scéniques. Ici, c'est proprement la parole sans réponse qui est le ressort dramaturgique.

Dans *Roberto Zucco* le soliloque du personnage principal réconcilie les deux espaces clés du texte – l'espace « cellule » de la ville et celui métaphorique du paradis. Le soliloque a ici un rôle allégorique qui sert à créer l'univers onirique de Roberto Zucco, un univers délimité entre deux évasions irréelles et problématiques d'une prison moderne.

La confiscation du métaphasique par la scène du théâtre s'effectue dans Zucco grâce à l'organisation particulière d'un espace entièrement orienté par la verticalité (La pièce se joue dans la hauteur et l'ascension, dans la profondeur et la chute. Le spectateur voit, non un personnage parlant, mais une essence, une idée dessinant sa finitude en laquelle tient justement tout son être.

La chute de Zucco devient aspiration, élévation au ciel ; il s'agit du soliloque final de Zucco sur le toit de sa prison avant la chute finale. Le tueur, pas plus que les autres, ne trouve l'amour, et il finit par le rechercher mortellement hors du monde, dans le « soleil » : « Regardez le soleil ! Vous ne voyez rien ? Vous ne voyez pas comme il bouge d'un côté à l'autre ? (...) Regardez ce qui sort du soleil. C'est le sexe du soleil ; c'est de là qui vient le vent (...) Bougez la tête : vous le verrez bouger avec vous (...) C'est la source des vents (...) Tournez votre visage vers l'orient et il s'y déplacera ; et si vous tournez votre visage vers l'occident, il vous suivra »²⁶. *Roberto Zucco* est la pièce du meurtre généralisé, de l'effort désespéré du contact avec l'Autre, faute de quoi règne le Mort seule. Pour y échapper, Roberto Zucco rêve des montagnes en Afrique : « Je connais des coins, en Afrique, des montagnes tellement hautes qu'il y neige tout le temps. Personne ne sait qu'il neige en Afrique. Moi, c'est que je préfère au monde : la

neige en Afrique qui tombe sur le lac sous la neige »²⁷.

L'Afrique est un espace infiniment ouvert dans la lumière. Elle surgit comme un espace libre, hors de toute culture, naturel.

En parlant de *Dans la solitude des champs de coton*, Patrice Chéreau affirme dans un entretien avec Claude Stratz qu'il s'agit d'une pièce sur le regard :

*Chacun des personnages existe par le regard de l'autre, est défini par l'image que l'autre lui renvoie. C'est une pièce avec deux personnages dont on ne sait jamais qu'ils sont, parce qu'ils n'existent qu'à travers l'image qu'ils se renvoient, ils ne sont rien d'autre que les rôles qu'ils s'attribuent.*²⁸

Dans la solitude des champs de coton, à travers les paroles croisées de deux partenaires, qui se rencontrent pour un « deal » met sur la scène ce jeu tragique où chacun voit l'autre sans pouvoir l'atteindre, et où le frère découvre l'irréductible autonomie de l'autre frère, sa formidable étrangeté, où il reçoit comme un boomerang, la caresse ludique qu'il voulait donner et qui n'a pas quitté sa main.

Deux personnages se parlent l'un à l'autre, mais sans vraiment se répondre : chacun joue sa propre partition et il n'existe pas de fusion véritable entre les deux. On vit un moment l'un à côté de l'autre, on se parle sans vraiment se répondre, ni se rencontrer donc. Le texte dit la blessure de toute rencontre : l'un et l'autre portent désormais cette blessure comme la marque à laquelle ils reconnaissent qu'il y a rencontre sans connaître encore le qui ou le quoi de la rencontre : « (...) je souffre de ne pas savoir quelle blessure vous me faites et par où s'écoule mon sang »²⁹.

Dans la solitude des champs de coton dit la rencontre comme blessure, qui déjà a ouvert les lèvres d'une plaie d'où pourra dès lors surgir la parole. On y souffre même de ne pas connaître certaine souffrance : « Et je n'en ai jamais souffert, au point que j'ai souffert de ne pas connaître cette souffrance »³⁰.

On comprend alors pourquoi, à propos de *Dans la solitude des champs de coton*, il est difficile de répondre à la question : de quoi cela parle-t-il, ou, plus difficile encore, de quoi ceux-là parlent-ils ? A lire le texte, on pourrait croire que ceux-là ne parlent que pour trouver l'objet même de leur parole.

La première réplique de la pièce est sidérante ; le Dealer ne dit pas : je suis ici avec de la marchandise à vendre, mais il attaque en interprétant le comportement

27 Op. cit., p. 25

28 *Dans la solitude des champs de coton*, Entretien avec Patrice Chéreau et Claude Stratz ; « Le désir et l'hostilité »

29 B. M. Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, Paris, Les Editions de Minuit, 1986, p. 33

30 Ibid., p. 36



de l'autre : « Si vous marchez dehors à cette heure et en ce lieu, c'est que vous désirez quelque chose que vous n'avez pas, et cette chose, moi, je peux vous la fournir »³¹.

D'emblée, il met l'autre dans la position du client et s'attribue le rôle du vendeur. L'enjeu de toute la pièce est alors posé : l'un va s'efforcer de jouer un rôle qui sera contesté par l'autre – et l'autre se défendra de jouer le rôle qu'on lui prête. On peut lire toute la pièce comme un jeu de rôles – en cela réside sa profonde théâtralité.

En rappelant dans la définition qu'il a mise en exergue, le rôle de la conversation à double sens, dans le deal, Koltès attire l'attention sur l'ambiguïté de la parole dans son texte : « ce que je désirais vous ne l'auriez certainement pas. Mon désir, s'il en est un, si je vous l'exprimais, brûlerait votre visage »³².

Les deux font des hypothèses sur ce que veut l'autre, mais aussi des hypothèses sur eux-mêmes parce que ça leur permet d'avoir un langage à double sens, de faire des aveux qui n'apparaissent pas comme tels, car ils doivent garder des armes, même en risquant des hypothèses de plus en plus périlleuses. Ils en viennent à se servir d'aveux totalement sincères, comme des gens qui mentent tout le temps et qui à l'intérieur même du mensonge – car le mensonge est une arme – se mettent

parfois à employer la vérité elle-même comme une arme. Derrière l'hypothèse, derrière l'emploi du conditionnel, le Client fait l'aveu d'un désir immense ; dans sa troisième réplique, le Dealer laisse entendre au Client qu'il pourrait peut-être s'énerver, il le menace de devenir violent et de ne plus maîtriser ces mots : « Mais je tiens ma langue, comme un étalon par la bride pour qu'il ne se jette pas sur la jument, car si je lâchais la bride (...) mes mots me désarçonneraient moi-même et se jetteraient sur l'horizon avec la violence d'un cheval arabe »³³.

Une fois le désir paru au grand jour, on croirait découvrir le rien : le vide de toute offre qui oublie qu'elle n'est riche qu'à la lumière du désir de l'autre ou le vide d'une satisfaction, qui n'aurait pas été précédée de l'épreuve propre au désir, laquelle consiste en son exposition, son énonciation, pour l'autre, non pas devant lui. Alors chacun croirait découvrir la vérité de son désir dans le fantasme du meurtre de l'autre : tous deux découvrirait qu'ils ne désiraient rien d'autre, au fond que le combat. De ce point de vue, les deux ne formeraient plus qu'un et la parole, un simple monologue dont le miroir renvoie l'image inversée.

Car il faut entrer dans la dualité avec soi-même, sortir du duel avec l'autre, pour être avec lui, pour être vraiment deux : tant que le désir n'existe que par le miroitement du

³¹ Ibid., p. 7

³² Ibid., p. 8

³³ Ibid., p. 9

désir de l'autre, il n'y a plus qu'une parole pour deux, c'est-à-dire plus de parole du tout. Entre le reflet et ce qui se reflète, aucun accord n'est possible, seulement une main droite, qui cherche vraiment à se superposer de l'autre côté du miroir, à une gauche. Il faut donc trouver le lieu pour accomplir cette traversée, ce qui veut dire quitter le plan des images, toujours à deux dimensions. Le lieu est lieu de rencontre, lieu d'une profondeur d'où, seulement deux pourront surgir. Un plan n'est qu'espace où indéfiniment s'effectuent des translations, des transpositions ou autres projections.

A relire le texte, on trouve le mouvement qui conduit à ce lieu, à cette profondeur : on trouve que la parole est moins à la recherche de son objet, le désir, qu'elle n'explore le lieu où, déjà, elle a lancé malgré eux les deux hommes. Car d'un autre point de vue, il y a bien deux hommes, deux paroles qui s'épuisent à soutenir le poids du désir de l'autre. L'un et l'autre renoncent un temps à la pleine présence, laissent place pour l'absence ou le manque, vraiment. Le passage qui donne au texte son titre est aussi celui où, abdiquant une présence obsidionale, un homme accepte d'être le destinataire d'une parole en acquittant le prix de retrait, de quasi-effacement qu'il doit en coûter : « Alors ne me refusez pas de me dire l'objet, je vous en prie, de votre fièvre, de votre regard sur moi, la raison, de me la dire ; et s'il s'agit de ne point blesser notre dignité, eh bien, dites-là comme on la dit à un arbre, ou face au mur d'une prison, ou dans la solitude d'un champ de coton dans lequel on se promène nu, la nuit ; de me le dire sans même me regarder »³⁴.

A quoi l'autre répondra, selon une réponse qui est encore demande, demande vibrant à même le lointain d'un irréel du passé qui rend, enfin, le passé de l'attente intensément réel : « (...) alors, je me serais approché de vous, je vous aurais regardé, j'aurais été près de vous, attendant de vous – trop de choses – trop de choses, non pas que vous deviniez car je ne sais pas moi-même, je ne sais pas moi-même deviner, mais j'attendais de vous et le goût de désirer, et l'idée d'un désir, l'objet, le prix, et la satisfaction »³⁵.

Toujours, la solitude est le lieu de la parole, la nuit, son temps propre. Parce que la parole ne peut être prise, ayant été donnée par l'autre, que par soi. Il fait toujours nuit dès qu'un homme parle. La parole donnée, d'abord par un autre puis à l'autre, veut cependant aussi la solitude où chacun se trouve quand personne d'autre ne peut parler à sa place : devant l'autre à qui l'on doit répondre, même pour dire non, on est seul.

La fin du texte ne marque pas l'échec de cette tentative,

l'issue prévisible d'un péril encouru. Plus exactement, l'échec de la fin, quand les règles du discours semblent céder la place aux armes, ne se trouve pas à la fin. Certes, en un sens, « alors, quelle arme ? » semble répondre au « si » initial dont tout le texte ne proposerait qu'une longue variation : « alors » serait à la fois la réponse et la fermeture. « Si... alors... ».

Le comprendre ainsi reviendrait cependant à croire que la fin n'est qu'aboutissement, issue ; à croire que l'épreuve de la parole consiste à surmonter, dépasser – ou succomber – à la fin.

La parole expose – comme l'écrit Koltès – à la cruauté de l'inachèvement, « Car la vraie et terrible cruauté est celle de l'homme ou de l'animal qui rend l'homme ou l'animal inachevé, qui, l'interrompt comme des points de suspension au milieu d'une phrase, qui se détourne de lui après l'avoir regardé, qui fait, de l'animal ou de l'homme, une erreur du regard, une erreur du jugement, une erreur, comme une lettre qu'on a commencée et qu'on froisse brutalement juste après avoir écrit la date »³⁶.

La fin ne juge pas, la fin n'est pas terme : elle est toujours sens, direction, orientation. Elle n'est pas non plus contenue dans le début, dès le commencement. Il faut certes entendre la totalité d'une phrase pour se tourner selon la direction qu'elle indique, mais la direction ne se trouve ni dans le dernier mot, ni à l'initiale. L'orientation est le geste même de la parole qui fait que l'un se tourne vers l'autre, geste qu'il nous faut chaque fois accomplir de nouveau : la parole n'a pas d'objet, elle est adresse.

Reste le dénouement, la fin de l'histoire et l'intervention de la violence. Le Client aussi demande quelque chose, une demande qui ne sera pas formulée : « Méfiez-vous du client il a l'air de chercher une chose alors qu'il en veut une autre, dont le vendeur ne se doute pas, et qu'il obtiendra finalement »³⁷.

La demande de l'obsessionnel, c'est « la demande de mort ». Derrière le refus du désir se trouve la demande de la mort. C'est le sort de l'obsessionnel, mais si l'obsession est une névrose, elle peut être en chacun de nous.

La Solitude nous parle de ce que nous connaissons tous, obsessionnels ou non, la demande d'amour, la chute du désir, le vœu de mort.

Koltès opère une jonction entre les deux. Ce monologue-aparté, quel est-il ? Un discours : il devient une réplique en forme de tirade. Un discours secret : un personnage se livre à part, sur l'un des coins de la scène, pendant que l'autre ne se manifeste pas, ne voit pas ou feint d'être sourd et aveugle. Ce discours est un pur procédé dramatique : le personnage qui se tait pendant

³⁴ Ibid., p. 31

³⁵ Ibid., p. 43

³⁶ Ibid., p. 31

³⁷ Ibid., p. 60

qu'un autre n'en finit pas de parler endosse une convention théâtrale acceptée du public. Rien de plus normal que ces monologues *a parte* où l'on s'entretient avec soi-même, déballe son intérieur, ou encore – comme chez Koltès – où un s'adresse à un autre, qui fait mine d'endormissement. Du coup, ce personnage semble ne pas toucher l'autre interlocuteur : il sombre ou a sombré dans un profond sommeil, tout habité de silence.

On voit comment cette forme du quasi-monologue, soliloque de demande dans le vide, est constitutive à la fois de la pensée de Koltès, de son pessimisme touchant les relations humaines et de son art, de sa poétique de la solitude alliée à la demande d'amour, de sa manière d'approcher la sensibilité par des formes simples, une écriture directe et une extrême subtilité dans le fonctionnement.

Après ce réquisitoire des pièces monologuées koltésiennes on peut conclure que le quasi-monologue est une forme clé du théâtre de Koltès. D'abord une forme de sa sensibilité, non seulement personnelle mais humaine, universelle ; Koltès ne vit le sentiment de l'amour que loin de tout rapport physique.

C'est la solitude que dit tout son théâtre et en particulier cette forme de la parole où est montré un rapport à l'autre de projection vers un allocataire présent, mais dont il est vain sans doute d'attendre une réponse.

Le monologue dessine donc le personnage qui est un énoncé sans être un sujet ; le lieu configurer une action qui ne progresse pas. La ville donne l'ordre et le monologue est sa forme dite. Koltès travaille l'écriture comme le tailleur l'étoffe. Le travail de l'artiste porte directement sur l'énoncé pour en faire la chair d'un personnage, parce que raconter n'est pas représenter mais réaliser en taillant dans l'écriture de telle sorte qu'elle se spatialise, sous nos yeux sur scène, qu'elle engendre des mouvements et des échanges.

L'espace cellule est une forme close qui traduit, même lorsqu'elle semble ouverte, l'enfermement du personnage. Sa clôture physique favorise son ouverture par l'imaginaire.

BIBLIOGRAPHIE

CERTEAU, Michel de, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Gallimard, Paris, 1980

LARTHOMAS, Pierre, *Technique du théâtre*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 19

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945

MIHALI, Ciprian, *Altfel de spații – studii de heterotopologie*, Editura Paideia, București, 2001

PAVIS, Patrice, *L'analyse des spectacles : théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, coll. créée par Henri Mitterrand, série « Arts du spectacle » dirigée par Michel Marie, Paris, Nathan, 1996

SOURIAU, Etienne, « Le cube et la sphère », *Architecture et dramaturgie*, Paris, Flammar

UBERSFELD, Anne, *Bernard-Marie Koltès*, Editions Actes Sud, 1999

Diana Nechit is Ph.D. Lecturer at the Performing Arts Department, Letters and Arts Faculty of the “Lucian Blaga” University of Sibiu, where she professes French language teaching as foreign language, specialty language, alongside with other theoretical courses of Drama Theory and Communication Theory. Her scientific interests belong to the French theatrical space, which promote Diana Nechit to succeed in combining coherently and pleasantly the two directions of her professional and scientific training. Diana sustained her doctoral thesis “Bernard-Marie Koltès et la problématique de l'espace théâtral” on December 2012.

Institutional affiliation and contact: “Lucian Blaga” University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts, Performing Arts Department, Victoriei Bd., No. 7-7, 550024, Sibiu, Email: diananechit@yahoo.fr.

Alexandra Pâzgu

„CITIES ON STAGE”, DIALOG INTERCULTURAL PRIN PROIECTE TEATRALE

Abstract: The text summarizes an argumentative debate around the concept of “intercultural dialog” in theatre. Starting from the short description of the European project “Cities on Stage”, realized in collaboration with Radu Stanca Theatre in Sibiu, the text questions the necessity of intercultural dialog in arts and its use and application in cultural policies in European Countries.

The case of the Romanian Cultural Institute is being used as an example of how Romanian cultural policies are being designed and applied in comparison to countries like The Netherlands and Belgium.

Finally, “intercultural dialog” is being addressed as a defining phenomenon of the process of Europeanization, whereby the role of art is that of constant interrogation and validation of the concepts proposed by cultural policies.

Keywords: European projects, performance, intercultural dialog, documentation, Cities on Stage

In decursul anului 2012, am participat la un casting de o săptămână, care a avut forma unui atelier de creație, coordonat de regizorul francez Armel Roussel și de asistentul său Yoann Blanc.¹ În urma acestui casting am fost selecționată, alături de cinci actori români debutanți, în proiectul european „Cities on Stage”.

Descrierea proiectului poate fi găsită pe site-ul oficial al Teatrului Național din Bruxelles² sau pe site-ul proiectului „Cities on Stage”³. Proiectul susține colaborarea și crearea unei rețele culturale între șase teatre europene: Théâtre National/Bruxelles, Folkteatern/Göteborg, Odéon-Théâtre de l'Europe/Paris, Teatrul Național Radu Stanca/Sibiu, Teatro Stabile di Napoli, Teatro de La Abadía/Madrid. Temele principale ale proiectului includ: migrația, diversitatea și noi forme de integrare. În afară de întâlniri și programe de schimb pentru artiști, „fiecare teatru invită un grup de tineri actori din una din țările partenere pentru a lucra timp de o lună cu un regizor, localnicii fiind incluși, totodată, pentru a însobi artiștii tineri în descoperirea orașului

și a culturii acestuia.”⁴ Potrivit site-ului teatrului din Bruxelles, scopul proiectului este de a introduce artiști debutanți români în orașul-capitală.

Forma și conținutul spectacolului au fost stabilite în mod colectiv în timpul repetițiilor care au avut loc în luna mai. „Scriitura teatrală, studiul și montarea propriu-zisă se vor organiza în jurul unei priviri aruncate asupra orașului găzădă. Actorii vor avea astfel posibilitatea să se confrunte cu acest oraș, cu această nouă cultură ce va deveni pentru ei un mod de a-și îmbogăți experiența practică și de a privi în perspectivă reprezentările lor viitoare din propriile lor orașe. La sfârșitul acestei luni de muncă, artiștii vor propune o vizualizare scenică a cercetării lor, care va fi, de asemenea, prezentată în teatrele țărilor lor de origine, confruntând, astfel, acest rezultat, cu un public unic.”⁵ Din acest punct de vedere, promisiunile și premizele proiectului au fost îndeplinite. Coordonatorul proiectului a optat pentru o abordare personală a orașului Bruxelles, care a fost inclus în prezentare prin perspectiva noastră, ca turiști, artiști și cercetători ai unui context cultural. Atelierul a fost împărțit în două etape: primele două săptămâni au constat în cunoașterea orașului, ultimele două săptămâni au fost folosite la scenă, pentru crearea

1 pentru o scurtă biografie a lui Yoann Blanc <http://www.comedien.be/yoannblanc>

2 <http://www.theatrenational.be/fr/176/Villes-enc%C3%A8ne-Cities-on-stage> accesat 18.11.2013

3 <http://www.citiesonstage.eu/>, accesat 18.11.2013

4 <http://www.theatrenational.be/en/176/> în traducerea autoarei

5 <http://www.citiesonstage.eu/archive/pages-ro/sibiu-ro-workshop.html> accesat 18.11.2013

unei lecturi perfomative, în cadrul căreia noi prezentam proiectul și experiența noastră personală în proiect. Ceea ce rămâne, însă, o întrebare deschisă este: în ce măsură reușește acest proiect să stabilească o comunicare interculturală și, mai mult, ce presupune dialogul intercultural în proiecte de acest gen?

Dialogul intercultural a fost și este, în continuare, unul din argumentele alocării fondurilor culturale europene. În ultimii ani, se pare că „interculturalul” a devenit tema principală la nivel european, influențând atât strategii politice, cât și inițiative culturale. În anul 2009, secretariatul IFACCA (International Federation of Arts Councils and Cultural Agencies) a mandatat Institutul ERICarts să „concepă și să analizeze rezultatele unui sondaj pentru a inventaria opinii și a colecta cazuri de bune practici privind rolul (potențial) al dialogului intercultural în cadrul artelor și politicilor în arte.”⁶ Aproximativ 100 de practicieni și membri ai IFACCA au fost invitați să completeze un chestionar

⁶ Cliche, D and Wiesand, A 2009. ‘Achieving Intercultural Dialogue through the Arts and Culture? Concepts, Policies, Programmes, Practices’, p.2, în traducerea autoarei

despre dialogul intercultural, despre rolul și funcția sa în creșterea coeziunii între statele europene. „Ce a devenit tot mai evident în urma acestui sondaj internațional este că există nenumărate interpretări ale conceptului de dialog intercultural, de la diversitatea lingvistică la diplomație culturală și de la strategii transfrontaliere în industriile creative, la coeziunea socio-culturală în cadrul comunităților.”⁷ Astfel, la bază există mai multe definiții și aspecte ale „dialogului intercultural”, iar uneori termenul este confundat chiar cu „diversitatea culturală” sau cu „multiculturalism”. Cum este înțeles dialogul intercultural în ziua de azi și, mai specific, ce obiective își propune el în cadrul proiectului „Cities on Stage”? Putem vorbi de un „teatru intercultural”? Dacă da, atunci cum ar arăta un astfel de proiect? Ce fel de rezultate implică o abordare interculturală și ce schimbări poate aduce ea în societate?

Pentru a analiza înțelesurile termenului „intercultural” trebuie să luăm în considerare schimbările istorice, sociale și politice care au influențat dezvoltarea societății în ultimele decenii și care au contribuit la

⁷ Idem



Foto: Armel Roussel

formarea sa, aşa cum este ea azi. Acest termen ar fi putut avea înțelesuri diferite în anii '60 și '70, când amestecul cultural și ideea de universal au fost lansate. „În anii '70 și '80, interculturalismul era destul de bine primit de către toate puterile politice, de dreapta sau de stânga, deoarece părea că dorește să stabilească o puncte între culturi diferite și etnii separate, ce obișnuiau să se ignore reciproc sau chiar să se lupte. După 11 septembrie 2001, cu toate acestea, o anumită teamă de culturile mai puțin cunoscute a condus uneori la o suspiciune asupra performanței interculturalismului.”⁸

La nivel global, cât și în ceea ce privește UE, putem observa că modul în care statele relaționează unul cu altul depinde de agenda politică și financiară a fiecăruia. În 2009, Horia-Roman Patapievici, la acel moment președinte al Institutului Cultural Român, a susținut, la invitația Societății Române - Austriace din Viena, un discurs privind imaginea României în Europa. Discursul său, *Despre avantajele și dezavantajele înapoierii. O perspectivă provocatoare asupra imaginii României*,

⁸ Pavis, Patrice, *Intercultural Theatre Today*, 2010, p.14 , traducerea autoarei

dezbat avantajele și dezavantajele de a fi „lăsat în urmă”, sau „înapoiat” ca stat. Această stare apare numai în momentul comparației cu alte state și prin definirea relației pe care statul respectiv o are cu conceptul de modernitate. Pentru a explica mai bine viziunea sa, Patapievici folosește paradigma centrului și a periferiei, conform căreia un stat poate fi definit ca și periferic sau central în funcție de relația pe care acesta o are cu modernitatea. Potrivit lui Patapievici, centrul nu reprezintă o zonă geografică fixă, ci este reprezentat de către cultura care deține influența culturală majoră asupra altor culturi sau state, într-o anumită perioadă de timp. În opinia mea, în prezent, sursa modernității e de găsit în țări precum Belgia sau Olanda, care în ultimii 30 de ani au oferit o susținere programată teatrului contemporan și, în general, prin susținerea mediului asociativ. Această susținere a avut loc prin crearea unei infrastructuri care să susțină dezvoltarea mediului asociativ, prin oferirea de finanțări structurilor independente, prin crearea de rezidențe în cadrul teatrelor de stat și independente etc. Discursul lui Patapievici propune o perspectivă optimistă asupra situației României ca stat periferic. Dezavantajele sunt în



Foto: Armel Roussel

mod evident legate de inabilitatea de a se adapta la regulile europene, privind legislația, economia și infrastructura locală. Cu toate acestea, Patapievici identifică avantajele de a fi „un stat periferic”, cel mai mare fiind șansa de a trăi simultan în cadrul a două culturi: cultura proprie și cultura centrului. Astfel, din perspectiva unei culturi aflate la margine, periferia nu este, totuși, un loc atât de rău. Cu toate astea, pentru a avea o dezbatere echilibrată, vom menționa o părere reprezentativă pentru una din țările aparținând „centrului”.

Marianne van Kerkhoven este unul dintre cei mai renumiți dramaturgi, a cărei carieră a fost legată de Kaaithéâtre din Bruxelles încă din anii '80. Într-un discurs intitulat *The Ongoing Moment. Reflections On Image And Society*⁹, susținut în martie 2009 (cu un an înainte de discursul lui Patapievici de la Viena), aceasta abordează aceeași paradigmă culturală utilizată de Patapievici, dar dintr-o perspectivă total diferită: „Concepțele spațiale ca și centru sau margine, care au fost intens utilizate în anii

'80, au acum un înțeles foarte diferit.”¹⁰ Ar trebui, oare, să percepem această declarație ca și o dovdă a „înapoierii” noastre?! Nu și în opinia lui Patapievici, care compară întreaga paradigmă centru - periferie cu modul în care lumina călătorește prin univers și, într-adevăr, potrivit exemplului său, lumina pe care o vedem, este un mesaj care vine dintr-un trecut îndepărtat. Atunci cum ar trebui noi, ca și români, să percepem relația noastră cu centrul? Este MARGINEA NOUL CENTRU?!

Potrivit sondajului IFACCA: „În Olanda, o nouă politică culturală a fost adoptată în 1999, care a schimbat prioritățile sistemului de finanțare în sensul în care organismele de finanțare erau obligate să aloce o anumită parte din buget pentru artiști tineri și imigranți, politica se orienta către artiștii debutanți din cardul comunităților locale, iar subvențiile către instituțiile de artă și cultură trebuiau revizuite regulat. Pentru a asigura conformarea, aceste instituții erau obligate să semneze acorduri de performanță în ceea ce privește îndeplinirea obiectivelor de diversitate culturală în rândul angajaților

10 van Kerkhoven, Marianne, *The ongoing moment. Reflections on Image and Society*, March, 2009



Foto: Armel Roussel

și a conducerii. Pentru a stimula aceste instituții, subvenții adiționale au fost oferite pentru proiectele remarcabile.¹¹

Programele culturale românești au o cu totul altă perspectivă asupra suștinerii și dezvoltării culturii. Datorită schimbărilor politice, majoritatea instituțiilor culturale au fost ori închise, ori restructurate. Întreaga echipă de conducere a Institutului Cultural Român – care servea drept cea mai importantă instituție românească pentru promovarea dialogului intercultural în străinătate – a fost schimbată, iar împreună cu oamenii au fost schimbate și obiectivele instituției. ICR-ul s-a transformat peste noapte, din principala structură promotoare a dialogului intercultural, într-o instituție ce „promovează cultura și civilizația națională în România și în străinătate.”¹²

La începutul anului 2013, România încă depunea eforturi pentru a se adapta la legislația Uniunii Europene dar, din păcate, realitatea ne dovedește că:

1. Politicile culturale și finanțările de la stat aplică modelul unei finanțări naționaliste, prioritare fiind valorile naționale și tradiția;
2. Inovația, dialogul între culturi și inițiativa artiștilor debutanți nu este susținută;
3. Nu există nici o inițiativă de analizare și comparație cu politicile culturale adoptate de alte state europene.

Pe fondul acestor realități, cum pot artiștii români să percepă acest „dialog intercultural” și cum ne așteptăm ca el să existe, din moment ce mesajul nostru diplomatic este unul al ușilor închise? Concepțele de „națiune” și „național” s-au schimbat. Belgia, mai mult decât România, a acceptat și adaptat noua semnificație a statului modern. Identitatea națională este definită printr-un *cumulus* de culturi și limbi diferite. Poate că, în unele cazuri, cultura națională este deja definită prin prisma dialogului intercultural. Aceasta este și opinia lui Patrice Pavis, în eseul său despre teatrul intercultural de astăzi: „Nu mai credem într-o identitate națională autentică, într-o cultură ce aparține unei singure națiuni sau popor, ce ar fi întruchipată de un *intellectual* organic ce ar vorbi în numele acesteia. Astăzi trebuie să conceptualizăm apartenența națională și culturală în mod diferit, trebuie să scoatem la iveală inconsistențele, miturile, mistificarea acesteia. Pe scurt, trebuie să spălăm vinul nostru de țară și cultura «noi, noi, noi» cu niște apă postmodernă sau relativistă.”¹³

Pe de altă parte, în același discurs, Kerkhoven remarcă nevoie de individualism și diferențiere: „Lumea e

11 Cliche, D și Wiesand, A 2009, p. 15

12 <http://www.icr.ro/bucuresti/misiune-strategie-functiune/misiunea-icr.html> accesat 18.11.2013

13 Pavis, Patrice, *Intercultural Theatre Today*, 2010, p.14 traducerea autoarei

ca o hologramă spartă: fiecare fragment conține întregul. Locurile sunt relative. Dar exact din cauză că totul este atât de egal, de similar, că diferențierile și individualizare sunt din nou importante, câmpul de tensiune dintre local și global, universal și teritorial este omniprezent. Centrul și marginile, înăuntru și afară, ca să zicem asa, au schimbat locurile.”¹⁴

Și astfel ne apropiem de Utopie. Și, când zic Utopie, mă gândesc la cel puțin două posibilități: constructul socio-politic, unitate prin diversitate, iar în al doilea rând, „Utopia2”, compania de teatru a regizorului Armel Roussel, care rămâne singura speranță de a schimba ceva prin puterea exemplului aplicat în proiectul „Cities on Stage”.

În continuare, vom descrie atelierul din Bruxelles și etapele de lucru. Primele două săptămâni au fost folosite pentru documentarea proiectului, care a inclus: întâlniri cu „experti” și vizitarea obiectivelor turistice. Printre cele mai spectaculare evenimente, amintim: întâlnirea cu un urbanist, vizita la secția de poliție, vizitarea unui centru social care se ocupă de reintegrarea prostituatelor în societate, vizitarea parcului european „Mini Europe”, vizitarea expozițiilor din cadrul proiectului „United States Of Europe”, participarea la spectacole și evenimente în cadrul Kunstenfestivaldesarts. O componentă aparte a proiectului a fost implicarea unui grup de zece voluntari, de vârstă și profesiuni diferite, care au avut rolul de a ne oferi o perspectivă din interior asupra culturii și identității belgiene. Întâlnirile cu „cetătenii”¹⁵ ne-au oferit o perspectivă subiectivă și au contribuit la crearea unui sentiment de apartenență la cultura locală. În mod straniu, primul pas în apropierea de „cetăteni” a constat în expunerea și folosirea clișeelor ca bază pentru o apropiere interumană. Voluntarii au fost integrați în proiect, ca și ghizi turistici, consultanți artiștici și gazde primitoare. Rodul experienței lor poate fi vizualizat pe blogul voluntarilor¹⁶. Implicarea acestora în proiect a avut un sens dublu, urmărind pe de o parte domesticirea grupului de artiști internaționali, și pe de altă parte integrarea și activarea localnicilor voluntari într-un proiect artistic.

A doua etapă a proiectului a constat în construirea scenică a prezentării proiectului. Am lucrat timp de două săptămâni pe scena mică a Théâtre National de Bruxelles, fiind susținuți de tot personalul teatrului, mai mult, fiind implicați în dialoguri și evenimente cu organizatorii proiectului. Regizorul Armel Roussel ne-a încurajat să ne găsim fiecare vocea personală și propria poveste, vizavi de cele trăite. În final, echipa a fost formată din: Irina

14 van Kerkhoven, Marianne, *The Ongoing Moment. Reflections On Image And Society*. March, 2009, în traducerea autoarei

15 Așa au fost numiți de către organizatorii proiectului

16 <http://www.citoyensbruxellois.blogspot.be/>

Drăgănescu - actriță, Petronela Ionescu - dramaturg, Gabriel Sandu - actor, Vlad Udrescu - actor și Alexandra Pâzgu - dramaturg. Toți cei implicați în prezentare ne-am asumat roluri de performeri, fiecare ocupându-se de crearea unor momente scrise, imaginate și interpretate de fiecare autor în parte. Pentru o mai bună înțelegere a procesului de lucru, voi folosi propriul exemplu și fotografii din prezentările finale care au avut loc pe scena Teatrului Național din Bruxelles și în sala Studio a Teatrului Național Radu Stanca.

Prezentarea finală a avut loc în Sala Studio a Teatrului Național Radu Stanca Sibiu, în cadrul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, ediția 2013.

1. Începutul prezentării a constat în descrierea programului din primele două săptămâni. Ne-am împărțit evenimentele pe zile, fiecare am prezentat *highlight-urile* zilei cu infiltrări de păreri personale

2. Desfăsurare:

Fiecare am contribuit la conținutul prezentării finale prin povesti, inserții și momente personale.

State of Art, un fragment: „I am sorry that art has been institutionalized and that we have to act as artistic functioneers. I am sorry that being an artist, means for a lot of people to make money out of art. I am sorry that art is regarded as an object and that some people make loads of money from it. I am sorry I am not one of them.

I am sorry that we were not thought to think alone and to act. We were thought to listen, to copy and to execute. Maybe the times are changing, but we need to change with them. I am sorry for those of you who think differently. Democracy must mean something else for each one of us. I am sorry for this.

I am sorry to say this, but FUCK YOU ALL! I want to delete all of you from my memory, all those of you who think you know better, but you are also immortalized with fear, you don't do anything just criticize. Maybe you should be in my place and have a discourse about how wrong I am saying all of this."



3. Corul

Momentele personale au fost intercalate cu intervenții ale corului, o voce colectivă, un text compus din colajul răspunsurilor noastre la chestionare formulate de Armel Roussel

3a Political chorus

Pentru a exemplifica cum am lucrat la compunerea momentelor comune, am completat cu toții o serie de întrebări redate aici:

What do you remember about Romania in your childhood?

2. How was the Romania of your childhood? What has changed?

3. What do your parents teach you about Romania?

4. What did your parents told you about Ceaușescu?

5. Do you remember the first time you heard about the European Community?

6. What did you expect in 2007, with Romania's entry in the EU?

7. What changes have you seen before/after 2007 for Romanians?

8. Is there any East and West for you? What are the differences?

9. What do you expect from Romania in the next years?

10. Do you feel you can be an agent of change? Why?

11. Where do you see yourself in 10 years?

12. What makes you cry in Romania?

13. What makes you laugh in Romania?

14. What makes you cry in Belgium?

15. What makes you laugh in Belgium?

Răspunsurile noastre la aceste întrebări au fost combinate și au compus conținutul textului rostit de cor:

Political chorus

I need to believe in politicians, that they will change the country

I need to believe in solidarity.

I need to be able to say thank you for what you are doing for us.

I need new heroes, men I can believe in, a positive national enthusiasm

Thank you for having learned the history's lessons.

And for having deduced a thought from it

With discernment on what is good and what is bad for people.

Thank you for creating a new pattern

Thank you for not being under the Europe's thumb.

Thank you for not creating a society where poor people are very poor and rich people are very rich.

Thank you for believing in culture, in education, in research and in art.

Thank you for not letting religion determine all what we are.

Thank you for appreciating me.

Thank you for my identity.

Thank you for telling me that I exist, that I have the right to exist and that I am alive.

Because sometimes, I doubt it.

I live in a permanent half-asleep-half awake state
In the soft center of myself

Low enough to sleep standing,
High enough not to be able to close my eyes.
In the medium, in the middle, the mediocre.
If it's not going very badly
Then it must go well.

Too busy thinking about myself
About survival,
To still have energy
To revolt, to rebel.
To try to change minds.

Is Europe going to save me?
Or will it bury me?
Will transcending borders
Make us feel free?
Will we have more time to think?
Or will we have to fight even harder?
Being competitive.
Is Europe going to give me
Enough to live the life I dream of,
Developing my skills
Without having to think about my rent.

This is a bad start here
In this European workshop.
Because I'm not paid for it.
The fact is we only do research
For this, we do not receive a salary.
In Theatre today
It has to be called "production"
If you want to get any money.
The difference between an internship
And a workshop no longer applies.

*It's called Cities on Stage
And this is my life I play
It's called Moving Cities
And I'm still trying to move.
A star in the heart.
A star in the head.
Two stars in my hands.
Two stars in my eyes.
A s-target in the future
A starting-blocked in the past
Two stars in the thumbs
A star in the stomach
A star held to my throat
Twelve stars are born.
And I still don't exist.*

BIBLIOGRAFIE

CLICHE, D and WIESAND, A 2009. *Achieving Intercultural Dialogue through the Arts and Culture? Concepts, Policies, Programmes, Practices*, D'Art Topics in Arts Policy, No. 39.

International Federation of Arts Councils and Culture Agencies, Sydney, www.ifacca.org/topic/intercultural-dialogue-cultural-diversity accesat 31.01.2013

PATAPIEVICI, Horia-Roman, Discurs la Viena, *Avantajele și dezavantajele înapoierii. O perspectivă provocatoare asupra imaginii României*, martie 2010

PAVIS, Patrice, *Intercultural Theatre Today*, 2010

VAN KERKHOVEN, Marianne, *The Ongoing Moment. Reflections On Image And Society*. March, 2009

Surse online

Arhiva pentru platforma de dialog între actorii și oameni de teatru din Belgia: <http://www.comedien.be/yoannblanc>, accesat 03.02.2013

Pagina proiectului „Cities on Stage”: <http://www.citiesonstage.eu/>, accesat 03.02.2013

Teatrul Național din Bruxelles, <http://www.theatrenational.be/en/176/> accesat 28.01.2013

Site-ul Institutului Cultural Român: <http://www.icr.ro/bucuresti/misiune-strategie-functionare/misiunea-icr.html>, accesat 28.01.2013

Compania de teatru a lui Armel Roussel: <http://www.utopia2.be/welcome/index.php>, accesat 27.02.2013

<http://www.jstr.org/project/images/02%20Pavis.pdf>, accesat 1.02.2013

Blogul voluntarilor din proiect: <http://www.citoyensbruxellois.blogspot.be/> accesat 18.11.2013

Alexandra Pâzgu (born 1985, Sibiu) is a dramaturgy theoretician and practitioner. Since 2009 she is a collaborative assistant in the Theatre Department of the Arts and Letters College at Lucian Blaga University, Sibiu. Currently she is teaching seminars From *Text to Scenic Imagery*, *The Theory and Practice of Spectacle* and *Playwriting*. Starting 2012 she enrolled as a PhD student at the Theatre and Television College at Babeș-Bolyai University in Cluj-Napoca, with a transdisciplinary research focused on contemporary dramaturgy as artistic based research. She graduated from the Dramatic Writing Master at U.A.T in Tg. Mureș with honours. Her play *In the Air* has been rewarded “Play of the year” in 2011 and her play “The H(eden) Garden” won “The best collective production” and “The best spectacle” at the Young Actor’s Gala, in Mangalia, 2011. Currently, she is continuing her research as a PhD student at the Philosophy Faculty at Vienna University.

Institutional Affiliation and Contact: Lucian Blaga” University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts, Department of Drama and Theatre Studies. 5-7 Victoriei Blvd, 550024, Sibiu, Romania, alexandrapazgu@yahoo.com

Bogdan Georgescu

ARTA ACTIVĂ. O IPOTEZĂ

Abstract: Active art is the form of art generated by the meeting of the members of a community with the artists who propose the possibly of representation through community actions and artistic products. The main thing in an active art process is the attention to each other, the need of being together with other people, the diminishing of any kind of differences, of instincts generated by ego and the need of annihilation of the hierarchies and of the urge for power. All these aim to reveal the work of art in each of us and the harmonization in relation to the other and with the elements that create the identity of the community one is part of.

Keywords: theatre, community, art, observation, image

Următorul studiu este un fragment din teza de doctorat Teatrul comunitar și arta activă, susținută în iunie 2013 la Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică I.L. Caragiale București. Coordonator științific – prof. univ. dr. Ludmila Patlanjoglu

Artă activă este forma de artă generată de întâlnirea dintre membrii unei comunități și artiștii care propun comunității respective posibilitatea de reprezentare prin acțiuni comunitare și produse artistice. *Arta activă* este forma de artă care are ca resursă dorința de a fi împreună cu alți oameni, de a schimba povești și experiențe, curiozitatea și nevoia de a descoperi mereu noi mijloace, noi tehnici și perspective. *Arta activă* pornește din observație și intuiție. Oricine poate crea și are dreptul de a se reprezenta prin artă, scopul artiștilor implicați fiind sprijinul, încurajarea și punerea la dispoziție a tehniciilor cunoscute de ei acelor oameni care aleg să se implice. Important pentru *arta activă* în acest tip de proces creativ este grija unuia față de celălalt, dorința de a fi împreună cu ceilalți și estomparea diferențelor de orice fel, a pornirilor generate de orgoliu, anihilarea nevoii de a crea ierarhii și a nevoii de putere. Toate acestea au scopul de a dezvălui opera de artă din fiecare om implicat și armonizarea lui în relație cu ceilalți și cu elementele ce dau identitate comunității de care aparține.

Stabilind ca ipoteză de pornire această definiție a *artei active*, lucrarea își propune să analizeze această posibilitate a artei de a reconstrui o comunitate pe principii creative, de a o reinventa printr-un proces de retrocedare activă a propriei identități, a propriilor valori și repere, prin filtrul creativ al artei și, cu precădere, al teatrului.

O definiție comun acceptată a cuvântului comunitate este derivată din limba franceză *communauté*, derivată din latină *communitas* (cum, „cu / împreună” + munus, „cadou”), un termen larg pentru grupuri care împărtășesc valori comune sau pentru o societate organizată. De la apariția internetului, conceptul de comunitate nu mai are limite geografice, acum oamenii se pot aduna practic într-o comunitate *online* și pot împărtăși interesul comun, indiferent de localizarea fizică.

În termeni biologici, o comunitate este un grup de organisme care interacționează prin partajarea unui mediu populat. În comunitățile umane sunt împărtășite intenții, credințe, resurse, preferințe, nevoi, riscuri, precum și un număr de alte condiții care pot fi prezente și comune, afectând identitatea participanților și gradul lor de coerență.

În sociologie, conceptul de comunitate a dus la dezbateri importante. Sociologii sunt încă departe de a ajunge la un acord privind o definiție a termenului. În mod tradițional o „comunitate” a fost definită ca un grup de oameni care trăiesc și interacționează într-un spațiu comun. Cuvântul este adesea folosit pentru a desemna un grup care este organizat în jurul unor valori comune și este asociat cu coeziunea socială într-o locație geografică partajată, în general, în unități sociale mai mari decât o gospodărie.

În proiecte de *teatrul comunitar și artă activă*, o comunitate se definește în funcție de subiectul proiectului și de problemele dezbatute. Astfel, criteriile de tip

geografic, de tip sociologic, biologic, etnic (sau oricare criteriu măsurabil statistic) devin secundare în raport cu principalul criteriu, acela al participării în proiect. O comunitate poate fi astfel considerată comunitatea participantilor în proiect, alături de ceilalți oameni care au o contribuție fie în soluționarea problemelor cu care respectiva comunitate se confruntă, fie chiar în calitate de generatori ai problemelor.

Bazat pe strategii și tehnici de construcție comunitară și schimbare socială prin teatru, retrocedare activă și educație creativă, prin *re-articularea* conceptului artistotelian de *mimesis* ca act de imitare a procesului creativ al naturii și nu de imitare a naturii, *arta activă* este forma de artă prin care sunt generate simultan procese creative, sociale, educaționale. Aducerea împreună a diferitelor elemente componente intuite, descoperite, prin combinarea lor, în dialog și schimb, poate duce la generarea naturală și spontană a unui proces creativ colectiv, nedeterminat și organizat.

„(...) sunt de bună credință, sunt obiectiv. Eu sunt artist, creator de personaje: personajele mele nu pot minti, nu pot fi decât ceea ce sunt. Ar vrea să mintă, însă nu pot să o facă cu adevărat: căci dacă mint, lumea își dă seama;

căci ar trebui să mintă cu știrea și în văzul publicului. Arta nu minte. Arta este adevărată. (Chiar și minciuna în artă este revelatoare. La ideolog, ea maschează complexele acestuia). Opera de artă nu este răsfrângerea, *imaginea lumii*; ci ea este conform cu *imaginea lumii*.¹

Un principiu fundamental în acest proces de construcție comunitară este cel al *estompării diferențelor* dintre membrii comunității implicați în proiect, prin relevarea elementelor comune, care îi adună împreună, care îi mobilizează ca și comunitate și relevarea resurselor comune de care dispun pentru realizarea acestei construcții comunitare.

Pentru a crea o imagine și mai clară, vom utiliza ca exemplu comunitatea Rahova Uranus, o comunitate din centrul Bucureștiului, confruntată cu probleme majore de spațiu locativ, din cauza procesului de gentrificare puternic în zonă (gentrificare este un termen provenit din urbanism și care se referă la procesul de renovare și regenerare urbană a unor zone defavorizate din perimetrul urban). În proiectul de *artă activă* desfășurat în zonă, am încercat în primă fază să cunoaștem cât mai mulți oameni

¹ Ionesco, Eugène, *Note și contranote*, Editura Humanitas, București 1992, p 232



Kickstart Limanu 2010. - Foto Bogdan Georgescu

din zonă, înainte de a defini o comunitate. În acest caz, am folosit ca definiție a comunității identitatea ei spațială. Însă, inclusiv în zona Rahova Uranus, un perimetru nu foarte mare al cartierului Rahova din București, există mai multe comunități – comunitatea romă, comunitatea celor evacuați, comunitatea celor ce vând flori sau lucrează în piața de flori *George Coșbuc*, comunitatea noilor investitori veniți în perimetru respectiv. Toate aceste micro-comunități aveau în comun, cu excepția celei antreprenoriale, lipsa oricărei atenții din partea autorităților locale și naționale. Am ales astfel definirea comunității printr-un termen inclusiv, chiar dacă în mod particular nu se confruntau toți cu aceeași problemă. Doar că, prin acest demers, sănsele grupurilor comunitare de a avea vizibilitate și de a-ți face auzite problemele creșteau teoretic.

În alt caz, al studenților care participă la activități cultural educaționale în cadrul Casei de Cultură a Studenților din Timișoara (proiect realizat în 2008, cu sprijinul Teatrului Național *Mihai Eminescu* din Timișoara), am ales definirea comunității strict pe problema cu care această comunitate se confrunta – *Evacuarea Casei Studenților din Timișoara*². Astfel, numele proiectului sesiza și anunța problema, și, de asemenea, constituia un criteriu de articulare a comunității implicate

2 Proiect de artă activă și teatru comunitar ce punea în dezbatere retrocedarea sediului Casei Studenților din Timișoara către Biserica Romano Catolică și importanța găsirii unui alt spațiu.

în demersul nostru de *teatru comunitar* și *artă activă*.

Pornind de la aceste exemple și principii, în cazul unui proiect de *teatru comunitar* și *artă activă* este esențială, pentru funcționarea lui, definirea criteriului de *perimetrare* a comunității implicate. În primul rând, astfel fel sunt adunați împreună cei afectați direct de problema adusă în discuție prin proiect. În al doilea rând se articulează o imagine clară a problemei cu care comunitatea se confruntă și pe care o atacăm apoi, în procesul de lucru și de construcție a proiectului artistic comunitar, împreună cu membrii comunității implicate.

De cele mai multe ori, artiștii activi în astfel de demersuri nu sunt neapărat membri ai comunităților respective. Ei capătă, prin intervenția lor în aceste comunități, funcția de catalizator, de element exterior ușor de reperat de către oricine din comunitate. Însă această poziție de plecare se modifică prin fiecare interacțiune cu comunitatea. Procesul de lucru prin artă cu o comunitate funcționează în momentul în care se naște un tip de solidaritate între artiștii implicați, care aleg să realizeze un astfel de proiect și membrii comunității. Revenind la principiul *estompării diferențelor*, acest principiu se aplică și în această situație, solidaritatea menționată mai devreme putându-se realiza prin descoperirea de interese comune, de valori și principii comune, de condiții de viață similare, de priorități comune între artiștii implicați și membrii comunității. Ulterior acestui proces de



ROGVAIV - 2011. Foto Radu Bălan

cunoaștere și familiarizare, solidaritatea între membrii comunității și artiști se realizează în jurul proiectului artistic pe care îl negociază împreună și-l propun ca scop al întâlnirii, alături de toate celelalte acțiuni comunitare, sociale sau de intervenție publică, realizate pe parcursul procesului de lucru.

Joseph Jacotot este un profesor francez care, la începutul secolului XIX, a destabilizat lumea academică prin afirmația că o persoană ignorantă poate învăța o altă persoană ignorantă lucruri pe care chiar ea nu le știe, proclamând egalitatea inteligențelor, făcând astfel un apel la emanciparea intelectuală împotriva principiului învățăturii dobândite printr-un proces de instruire a claselor sociale inferioare. Modelul și filosofia pe care s-a bazat procesul de lucru al lui Jacotot sunt repere esențiale în lucrul cu o comunitate. Artistul implicat într-un astfel de proces este exact în situația lui Jacotot, informațiile pe care le detine, înainte de a lucra propriu-zis cu comunitatea, sunt limitate și, de cele mai multe ori, filtrate imparțial. Gradul de ignoranță în raport cu identitatea acelei comunități este foarte ridicat, în aceeași măsură cu gradul de ignoranță al comunității în raport cu identitatea lui artistică și tehnicele pe care le detine artistul respectiv. Astfel, stabilirea unui just nivel de egalitate, pornirea unui dialog de pe poziții egale, angrenate doar de dorința de cunoaștere, de a lucra împreună, pot duce la o reală dezvoltare atât a comunității, cât și a artiștilor implicați – un veritabil proces de emancipare, atâtă timp cât raporturile sunt păstrate just, cu maximă onestitate și umor.

„Problema lui nu era instruirea: instruim recruții pe care-i înrolăm, subalternii care trebuie să poată înțelege ordinele, poporul pe care vrem să-l guvernăm - în manieră progresistă, adică fără vreun drept divin și conform grilei unice a capacitaților. Problema lui era emanciparea: ca orice om să-și poată recunoaște demnitatea umană, să capete conștiința capacitații sale intelectuale și să hotărască în privința utilizării ei.”³

Proiectele de *teatru comunitar și artă activă* au ca scop principal dezvoltarea capacitații de reprezentare individuală – a membrilor comunității și a artiștilor implicați, dar mult mai important, prin puterea generată de rețeaua creată, reprezentarea comunității la toate nivelurile de expunere. Această capacitate de reprezentare poate recupera demnitatea umană, încrederea în puterea de a face ceva, de a conta pentru cineva, de a demonstra că fiecare poate fi mai mult decât este percepțut de către ceilalți. Nu mă refer aici la o demonstrație de talente nedescoperite, ci la schimbul de informații și resurse între

membrii acestor comunități, puși în situații în care, din varii motive, nu au mai fost puși înciodată. Pe de o parte, este un proces de autodescoperire a acestor oameni implicați, pe de altă parte, un proces de cunoaștere și apreciere prin lucrul împreună și schimburile realizate. Însă nu doar capacitatea de reprezentare și reabilitarea acesteia sunt scopurile unui demers comunitar. Există comunități care nu au probleme în a se reprezenta și a-și susține pozițiile și valorile. În astfel de situații, în momentul în care există probleme în acest tip de comunități, care pot fi abordate și prin proiecte de *artă activă*, ceea ce se creează extrem de valoros într-un astfel de demers este un spațiu neutru – convenția de joc / artă / frumos generează posibilitatea unei neutralități active – în care problemele comunității să fie aduse în discuție și negociate.

Un alt principiu esențial în demersul comunitar este cel al *interdisciplinarității*. Revenind la *ignoranța* artistului menționată mai sus, acesta se expune într-o comunitate fără a avea suficientă informație, oricâtă ar fi ea. Principiul *interdisciplinarității* este o armă legală în mâna artistului. Nestabilind dinainte reprezentarea (ca formă) produsului final al procesului de lucru cu comunitatea implicată, este de ajutor o abordare interdisciplinară. Pentru a fi mai precis, voi apela din nou la un exemplu trăit în comunitatea Rahova Uranus. În 2007 ne-am propus realizarea unui atelier de teatru pentru copiii din Rahova Uranus. Văzuseră spectacolele și își doreau și ei foarte mult să facă teatru. Am început atelierul, însă, în momentul în care am făcut exerciții de ritm și muzică, toți copii nu au mai vrut să facă altceva decât muzică. Am invitat în proiect muzicieni și de-aici s-a născut un alt proiect numit *Biluna Jam Session* – concerte cu copii împreună cu muzicieni profesioniști. Artiștii de teatru s-au retras din această activitate și au continuat lucrul cu comunitatea pe celelalte activități ale proiectului în desfășurare.

Un alt avantaj real al expunerii comunității la un proces interdisciplinar de creație și construcție comunitară este cel al multitudinii de perspective și abordări, posibilitate de a încerca tipuri de construcție estetice diferite și selectarea, împreună cu comunitatea, a celor care sunt potrivite în reprezentarea lor cât mai justă, cât mai adeverată, fără a edulcora sau a cosmetiza imaginea ei. În plus, artiști din diferite zone de limbaj artistic au pregătiri diferite, dispun de mijloace și de abordări diferite, întâlnirea lor și procesul de negociere dintre artiști creând o perspectivă mult mai nuanțată și mai bogată a comunității reprezentate.

„A fi spectator este un lucru rău. A fi spectator înseamnă să te uiți la un spectacol, iar a te uita este un lucru rău din două motive. Primul, a privi este un proces

³ Rancière, Jacques, *The ignorant schoolmaster – Five lessons in intellectual emancipation*, p 8

considerat a fi opus celui de a cunoaște. Înseamnă a sta în fața unei manifestări fără a cunoaște condițiile care au produs acea manifestare sau a realității care operează în spatele ei. Cel de-al doilea motiv – *a privi* este opusul lui *a acționa*. Cel care privește spectacolul rămâne încrmenit în scaunul său, lipsindu-i orice putere de intervenție. A fi spectator înseamnă a fi pasiv. Spectatorul este separat de posibilitatea de a cunoaște, la fel cum este separat și de posibilitatea de a acționa.⁴

Principiul *participativității* este un alt concept esențial în construcția unui proiect de artă comunitară și *teatru comunitar*. Iar participativitatea menționată se reflectă în fiecare nivel al procesului – de la documentare și cunoașterea reciprocă a celor implicați, până la subiectul ales pentru spectacol de teatru și la tehnica teatrală utilizată pentru construcția de teatru. Legat de spectacol, *participativitatea* nu se referă la interactivitate, chiar dacă și aceasta poate fi o formă de implicare, ci la o construcție participativă, în care tuturor celor prezenți li se dă posibilitatea să participe – de la nivel de înțelegere până la nivel de acțiune sau orice altă formă de implicare activă.

„Adevăratul sens al teatrului trebuie să se bazeze pe puterea de a acționa. Teatrul trebuie adus înapoi la esența lui adevărată, contrarul a ceea ce cunoaștem ca teatru de cele mai multe ori. Ceea ce ar trebui să se construască, în acest sens, ar fi un teatru fără spectator, un teatru în care spectatorii nu vor mai fi spectatori, unde participanții vor învăța lucruri, în loc să fie prizonierii unor imagini, să devină participanți activi într-un spectacol colectiv, în loc să fie privitori pasivi. (...) Cuvântul „teatru” rămâne numele ideii posibilități existenți unei comunități ca un organism viu. Este purtător al ideii comunități ca prezență în sine, opus ideii de reprezentare distanță.”⁵

Un alt principiu fundamental în construirea și dezvoltarea unei metode de lucru de *artă activă* și *teatru comunitar*, adaptat pe specificul fiecărei comunități în care un astfel de proiect are loc, este cel al *transparentizării* metodei de lucru, al punerii la dispoziție deschis, pe principii *Open Source* – *Sursă Liberă/Deschisă*, transparent, a tehnicilor de lucru și a metodei utilizate. Acest principiu are mai multe aspecte – în primul rând *transparentizarea* plasează metoda într-un spațiu de dezbatere și *feedback*, dându-i astfel posibilitatea de a se dezvolta cu fiecare proiect, de a câștiga noi elemente, de a chestiona și îmbunătăți elementele deja utilizate. Pe de altă parte, sănsele sustenabilității demersului cresc în momentul în care acest principiu este aplicat, în sensul în care membrii comunității pot continua activitățile și după finalizarea intervenției punctuale a artiștilor.

4 Rancière, Jacques, *The Emancipated Spectator*, p 271

5 Rancière, Jacques, *The Emancipated Spectator*, p 272

„Elevul maestrului ignorant învață ceea ce maestrul lui nu știe, maestrul cerându-i să caute și să raporteze tot ce descoperă în căutarea sa, în timp ce maestrul are grija ca el să caute cu adevărat. Astfel, elevul învață ca efect al măiestriei maestrului, și nu prin prisma cunoștințelor maestrului.”⁶

Tot astfel se întâmplă și în procesul de lucru cu o comunitate, doar că rolurile de elev și maestru sunt în permanență deținute de toți cei implicați, artiști și membrii ai comunității, într-o structură non-ierarhică, bazată pe dorința de cunoaștere și de expresie creativă, într-un schimb generos, deschis, transparent. Generozitatea provine din dorința unei dezvoltări în primul rând colective care, inevitabil, devine și dezvoltare individuală.

„Așadar, în loc de o dezbatere asupra unei societăți care tinde spre piață sau spre stat, care discută dreptul de a detine mijloacele de producție sau dacă societatea ar trebui să le controleze, liberalism sau socialism, dreapta sau stânga, dezbaterea este astăzi în pragul unui set de probleme complet nou: rețea (comunitate) sau ierarhie, relații umane concrete sau organizații anonime. Generozitate sau bani.”⁷

În ultima vreme, introducerea în diferite aplicații de finanțare (naționale și internaționale) a termenelor de artă comunitară și a cerinței de a lucra cu o comunitate, cu scopul activării sociale, a determinat mulți artiști și organizații să-și modifice limbajul utilizat, să-l înlocuiască, pentru a se încadra în noua terminologie promovată. Este o formă de ipocrizie care ocolește implicarea reală. Confuzia generată de lipsa promovării conceptelor reale de artă comunitară determină catalogarea unor proiecte de artă folclorică sau etnică drept proiecte comunitare.

Există o etică specifică acestui mod de lucru. Comunitatea implicată în proiect trebuie activată ca rețea, asumând participarea și parcurgând un proces de conștientizare a propriei structuri și componență. Revenind la principiul *estompării diferențelor* și a potențării lucrurilor care ne aduc împreună, delimitarea și prezentarea în specificul lor a acestor comunități, construite pe principii etnice sau pe orice alt criteriu diferențiativ, unidirecționalează procesul de cercetare comunitară, refuzând din start descoperirea nuanțelor generate de intersecția diferențelor aspecte ale unei comunități, de la cele etnice, până la cele de venit lunar. Orice diferență care blochează mobilizarea în jurul unui proiect de *artă activă* / artă comunitară trebuie estompată

6 Rancière, Jacques, *The Emancipated Spectator*, p 272

7 Norrestrand, Tor, *Omul Generos – a-i ajuta pe alții este cel mai sexy lucru pe care îl poți face*, Editura Publica, București 2008, p 238

ca o dezvoltare a comunității să poată avea loc.

Necesitatea proiectelor de *teatru comunitar* și direct implicate social este din ce în ce mai ridicată. Principalele motive sunt mutațiile modurilor de practicare a meserilor contemporane, ce pot fi realizate chiar și fără interacțiunea directă cu o altă persoană și izolarea cauzată de comunicarea tot mai frecventă prin mediul virtual. Aceste procese, care conduc la încapsularea individului, pot fi contracarate prin caracteristica specifică artei teatrului – *interacțiunea directă*.

Artistul interesat de *arta activă* și *teatrul comunitar* trebuie să își acorde timpul necesar explorării tehniciilor de lucru și a tipurilor de teatralizare, de construcție a narăriilor, a chestionării frământărilor și problemelor cu care se confruntă direct în cadrul unor proiecte de tip laborator: rezidențe, ateliere, cursuri.

A fi *bine* tu cu tine, ca artist, înainte de a-ți propune să-i ajuți pe ceilalți, este o condiție vitală în acest tip de demers. Este necesară o minimă siguranță pentru a putea da cu adevărat *ceva* celorlalți, pentru a putea fi cu adevărat prezent și atent la fiecare detaliu. Distanța de reflexie și de interpretare, pentru ca instrumentele artistice utilizate să poată fi articulate cu maximă intensitate, este obligatorie. Pregătit, artistul se poate implica în proiecte comunitare, însă exclusiv cu scopul reprezentării respectivei comunități și nu pentru exploatarea problemelor ei, pentru a-și expune narcisist personalitatea.

Un risc major de compromitere a oricărui demers comunitar sau implicat social îl reprezintă parteneriatul sau asocierea cu orice tip de direcție politică – de stânga, de dreapta, de centru – transformând percepția publică asupra demersului din proiect artistic în propagandă politică. Orice formă de artă este politică, în sensul în care negociază poziții și idei. Și astfel, implicit, devine propagandă – chiar dacă aceasta se referă doar la promovarea unei idei, a unor valori sau principii. Conotațiile negative asociate termenelor de *artă politică* și *propagandă* în urma epocii comuniste sunt ușor de înțeles. Însă, dincolo de acest aspect, de valorile etice și de conștiința artistică a fiecărui, când libertatea de expresie, umorul și distanța sunt îngrădite și secundare *cauzei* ideologice, proiectul pierde orice fel de legătură cu *arta*.

În acest sens, Eugène Ionesco nota:

„O operă de artă nu poate repeta o ideologie căci, în cazul acesta, ea ar fi o ideologie, n-ar mai fi o operă de artă, adică o creație autonomă, un univers independent trăindu-și propria viață, după propriile legi. Vreau să spun că o operă teatrală, de pildă, este ea însăși o explorare, trebuind să ajungă prin propriile sale mijloace la descoperirea anumitor realități, a anumitor evidențe fundamentale, ce se dezvăluie de la sine, în mersul

acestei gândiri creațoare care este scrisul, evidențe intime (ceea ce nu împiedică întâlnirea cu evidențele intime ale celorlalți, ceea ce face ca singurătatea să sfârșească sau să poată sfârși prin a se identifica cu comunitatea), evidențe intime neașteptate în punctul de plecare și care sunt surprinzătoare pentru autorul însuși și adesea mai ales pentru autorul însuși.”⁸

După proiecte duse la bun sfârșit, după dezamăgiri sau așteptări neonorate, cred cu tărie în necesitatea proceselor creative în comunități. Ele trebuie să fie libere, nesupuse *pieței* și banului și fără presiunea *educării*, care conține riscul de a deveni în orice moment *re-educare*, și, deci, pedeapsă. Cred în *generozitate*, chiar și *ofensivă*. Cred în dorința de a fi împreună cu ceilalți, cu grija unul pentru celălalt. Cred în anihilarea pornirilor generate de orgoliu, a nevoii de a crea ierarhii din setea de putere. Totul pentru transformarea vieții de zi cu zi într-o operă de artă colectivă.

BIBLIOGRAFIE:

Ionesco, Eugène, *Note și contranote*, Editura Humanitas, București, 1992

Norretranders, Tor, *Omul Generos – a-i ajuta pe alții este cel mai sexy lucru pe care îl poți face*, Editura Publica, București, 2008

Rancière, Jacques, *The Emancipated Spectator*, Verso Books, 2009

Rancière, Jacques, *The Ignorant Schoolmaster – Five Lessons in Intellectual Emancipation*, Stanford University Press, 1991

⁸ Ionesco, Eugène. *Note și contranote*, Editura Humanitas, București 1992, p 102

Bogdan Georgescu is a both dramatist and stage director. He authored projects for the Active Art Company and Community Theatre entitled: *Countryside Tour*, *The People's House*, *The Unwritten Theatre from the Gutter*. He is the author of *Romania! I kiss you*, *The People's House*, *For The Win*, ROGVAIV, *Triple Point*. He coordinated workshops on dramatic writing and community theatre in Romania, Moldova, Serbia, Slovenia, USA. Awards : The ROGVAIV award for the best performance, The Festival for Romanian Dramaturgy, Timișoara, 2012; The award for the youngest artist – *Romania ! I kiss you* (along with David Schwartz), The Kontakt Torun Festival, Poland, 2012; Irish Embassy Award for an Emerging Playwright – *The People's House*, 2011 ; The „Great Expectations“ award offered by AICT for Community Theatre, 2010, winner of the dramAcum2 competition for D.W. 2004.

Institutional Affiliation and Contact: National University of Theatre and Film I.L. Caragiale, Matei Voievod Street, 75-77, Bucharest, Romania. email: bogdan.georgescu@gmail.com

Marcella Trifu

LE MOTIF DE LA DÉROUTE DANS LA *HACHE* DE LARRY TREMBLAY

Abstract: The rowdy character is very common for the contemporary theatre in Quebec. In *La Hache*, written by the contemporary dramatist from Quebec Larry Tremblay, some very exposed the diverse characteristics are exposed (obsessions, extravagance, excessive talkativeness, excess, lucidity, grotesque, grotesque, disillusionment). The paper will prove that readers and audiences are about to see how this character - enriched with contemporary theatrical aesthetics - is jostling with the styles of acting.

Keywords: francophone, contemporary theatre, aesthetics, character, disoriented, violence, disillusionment

Séminaire international d'été à Avignon. « Esthétique du théâtre contemporain »
12-21 juillet 2010 sous la direction de Gilbert David

« *L'homme ne vaut pas mieux qu'un mannequin dans la vitrine d'un grand magasin qu'un chien contemple avec effroi.* »¹

Dans l'univers de Larry Tremblay, on débroussaille des mots, on découpe, on tranche dans la matière. *La hache*, le premier des trois récits que l'auteur regroupe sous le titre *Piercing*, est en effet encadré par cet objet qui passe des mains de l'élève à celles du professeur et inversement. Entre cet espace délimité par la hache, il y a trois moments forts. : tout d'abord la fuite du professeur qui met le feu à sa maison, ensuite la destruction d'une sculpture représentant un ange (sorte d'acte de vandalisme) et enfin la révélation: le professeur vient rendre « la copie » qu'il lui a été remise par l'étudiant. Il s'agit d'une hache.

Ces trois moments forts de la pièce pourraient correspondre à trois actes dans la dramaturgie classique.

Mais il n'est, à première vue, nullement question de dramaturgie, puisque dans l'édition Gallimard, les trois textes publiés sous le titre *Piercing*, dont *La hache*, sont regroupés par Larry Tremblay sous l'appellation « récits ». Le texte présente d'emblée une ambiguïté générique qui pose problème. L'auteur ne le destinait en effet pas à la scène, pourtant il l'a adapté au théâtre de Quat'Sous à Montréal en 2006.

Il serait ainsi particulièrement intéressant de se demander dans quelle mesure le théâtre pose la question de la réalisation de la littérature, tout en demeurant littérature. Comme l'écrit Catherine Mavrikakis, « le passage de la nouvelle *La hache* à la pièce *La hache* porte en soi le problème du passage à l'acte, mais ici le passage à l'acte est conçu comme simulacre du passage à l'acte, comme théâtre [...] »². Dans le récit, le professeur remet la hache à l'étudiant et lui demande de le tuer mais la demande de mise à mort est de l'ordre du non assouvi.

1 Tremblay, Larry, *op. cit.*, p. 42

2 Mavrikakis, Catherine, « Couper dans le vif: interruptions et transmissions dans *La hache* », dans *Le corps déjoué, figures du théâtre de Larry Tremblay*, Belgique, Lansman, 2009, p. 71

Dans la pièce, par contre, le spectateur voit l'étudiant prendre la hache. Au moment où l'étudiant s'apprête à abattre le professeur, le spectateur est plongé dans le noir. La demande de mise à mort semble ainsi, dans la mise en scène, avoir plus d'écho auprès du meurtrier. Le doute cependant quant à cette fin, demeure: l'étudiant tue-t-il vraiment le professeur? Tout porte à le croire, mais l'acte de mise à mort n'est pas donné à voir. Il demeure cependant présent dans l'imaginaire du spectateur, nourri lors de la représentation par un dispositif scénique particulier: l'ombre de l'étudiant longe le mur au moment où il s'apprête à tuer le professeur avec sa hache.

L'intention du professeur est ainsi parfaitement claire: inviter son étudiant à le tuer. Cette façon qu'ont les personnages de Tremblay d'annoncer leurs intentions plongent le lecteur/spectateur dans la déroute et la confusion. Déroute du lecteur, du spectateur, déroute du personnage également, qui se lance dès le début du récit dans un long monologue absurde sur les vaches. Je dois vous avouer que moi-même j'étais non seulement déroutée mais littéralement assommée par ce texte. Vous l'avez compris, le début de ce texte n'était pas ma tasse de thé. Mais à la fin, tout se tient, tout coïncide, tout fait sens.

Je propose donc ici l'esquisse d'une réflexion autour du motif de la déroute, puisqu'il me semble qu'il y a quelque chose d'intéressant à explorer, en relation avec la figure de l'énergumène.

Il me semble qu'il serait pertinent de se demander comment s'articule ce motif de la déroute à la figure de l'énergumène. Quelles formes esthétiques adopte cette figure ? Dans quelle mesure est-elle un facteur de théâtralité ?

Je vous propose ainsi trois aspects essentiels de cette déroute, « un système D » qui m'a permis de me « débrouiller » avec le texte : D comme démembrément, D comme destruction, et enfin D comme désenchantement.

De nombreuses images de démembrément visent à exprimer la déroute du sujet. Ces images deviennent de l'ordre de l'obsession et du fantasme dans l'esprit du professeur. Elles permettent ainsi de le rattacher à la figure de l'énergumène. En effet, la tendance obsessionnelle constitue une des caractéristiques de l'énergumène.

La première de ces images que j'étudierai ici est celle de la hache. Cette hache, dans la pièce éponyme de Larry Tremblay, est l'objet qui lie l'étudiant au professeur, mais pas seulement cela. C'est également et surtout la cause directe de la déroute du sujet (le professeur reçoit de la part de son étudiant une hache à la place d'une copie).

Ce qui est particulièrement intéressant, c'est que celle-ci constitue à la fois l'objet par lequel le récit prend forme et la solution radicale pour mettre fin à cette déroute (le professeur demande à l'étudiant à la fin de la pièce de le tuer à la hache, c'est-à-dire le démembrer). Cet objet insolite, appartenant davantage à l'univers du conte, permet ainsi au récit de se constituer. Le récit représente le parcours que fait cet objet à l'intérieur de l'esprit du professeur. C'est évidemment un parcours obsessionnel.

« Ta hache. Je ne dors pas depuis des jours. Je n'arrive pas à fermer les yeux. Elle s'est glissée dans ma pensée. Elle a pris toute la place. Elle travaille dans mon cerveau. Elle s'agit, siffle, frappe. Elle m'empêche de fermer les yeux. Elle me force à voir, tu comprends ! »³

Comme l'écrit Hervé Guay, « cette hache produit en somme un véritable travail de démembrément intérieur qui conduit ensuite à la nécessité d'un démembrément extérieur pour soulager la souffrance ainsi causée. »⁴

Dans cette image obsessionnelle de la hache qui traduit la déroute mentale du professeur, il serait également intéressant de souligner que la hache s'inscrit dans la peau même du potentiel meurtrier, de l'étudiant. Pour le professeur, celui-ci sent littéralement la hache: « Je détecte une odeur d'acier qui s'échappe de ta peau »⁵ Le meurtrier se confond ainsi avec l'arme du meurtre: « Tu es un pur, fait du même métal que ta hache. Fait de milliers de mots de métal qui se tiennent entre eux comme une foule hargneuse [...] »⁶

La deuxième image du démembrément que j'analyserai est celle de l'ange. Deux figures d'anges sont présentes dans le récit. La première est celle d'un ange décapité. Dans son errance dans la ville, le professeur tombe par hasard sur une statue dans un parc représentant un ange. Dans un premier temps, il s'identifie à cet ange, aussi nu et pitoyable que lui. Mais ensuite il finit par le décapiter. L'ange décapité devient ainsi la métaphore obsessionnelle de ce qu'il aimerait devenir à la fin de la pièce: un corps décapité par la hache de son étudiant.

« L'ange. Je l'ai affronté. Cette pâle statue luisant dans la ténèbre n'avait aucune chance avec moi. Je lui ai cassé la tête. Puis avec sa propre tête, je lui ai cassé les ailes. Un acte de vandalisme. Pas sérieux pour mon âge. Mais je l'ai fait. »⁷

L'autre figure est celle de l'ange exterminateur, métaphore par laquelle le professeur s'adresse à l'étudiant:

³ Tremblay, Larry, *op.cit.* p.56

⁴ Guay, Hervé, « Motifs du démembrément et déroute du sujet dans La hache », dans *Le corps déjoué, figures du théâtre de Larry Tremblay*, Belgique, Lansman, 2009, p. 57

⁵ Tremblay, Larry, *op. cit.* p. 43

⁶ *Ibid.*, p. 59

⁷ *Ibid.*, p. 30

« Tu es l'ange né des entrailles du poète: l'ange exterminateur. Qui méprise la vie. Comme moi je l'ai méprisée. »⁸

La déroute du sujet s'exprime ainsi à travers des images obsessives telles que la hache ou l'ange. Elles permettent de rattacher ainsi le professeur à la figure de l'énergumène. Cette déroute est également d'ordre sexuel. Comme le souligne Catherine Mavrikakis⁹, la dimension masochiste et sadique du professeur est évidente dans la pièce. « J'ai trop mal et, en même temps, trop de plaisir. Et ça, c'est dangereux. »¹⁰ confie-t-il à son étudiant. Quelques lignes plus loin, il l'invite à lui faire mal avec ses bottes qui deviennent fétiche, comme la hache, puisqu'elles permettent de faire jouir le professeur masochiste. « Tu n'as pas envie maintenant de me jeter dehors, de m'écraser la tête avec le talon dur de tes bottes? »¹¹ Le professeur est mû par un profond désir de démembrément. Il « désire être tranché par le désir. »¹² et espère avoir trouvé celui qui va lui faire mal, jusqu'à le démembrer. Il s'adresse ainsi

8 *Ibid.*, p. 59

9 Mavrikakis, Catherine, *op. cit.* p. 72

10 Tremblay, Larry, *op. cit.*, p. 37

11 *Ibid.*, p. 38

12 *Ibid.*, p. 70

à l'étudiant: « Si je posais mes lèvres sur les tiennes, le tranchant de ton sourire me couperait peut-être jusqu'au sang. »¹³ La représentation scénique illustre également cette idée. Le spectateur voit le professeur se déshabiller, poser son cou sur l'estrade et l'offrir à la hache de l'étudiant.

La déroute du personnage s'exprime également par des images de destruction récurrentes, telles que celle des vaches folles abattues. La parole de l'enseignant semble se disloquer et abandonner sa fonction de communication pour se cristalliser dans d'interminables logorrhées.

Cette tendance à la logorrhée rattache le professeur à la figure de l'énergumène. L'image des vaches est présente dès l'incipit. Le terme revient six fois dans la bouche du professeur à la seule première page du récit :

« Tu sais à quoi je pensais en venant ici? Je pensais aux vaches. On les assomme, on en fait des tas, on met le feu dedans. On appelle ça de la destruction. »¹⁴

13 Tremblay, Larry, *op. cit.*, p. 43

14 Tremblay, Larry, *op. cit.* p. 9. On retrouve également cette image à la page 16 et 17.



A la fin de la pièce, le professeur finit par se confondre avec la vache: « Je suis une vache malade, contaminée, impure, dangereuse »¹⁵ La représentation scénique traduit, quant à elle, dès son début, l'assimilation du professeur au bovin: les meuglements, les yeux globuleux, écarquillés du comédien, mis en évidence par le très gros plan de la caméra lors de la captation. Cette image obsessive de la destruction des vaches qui hante l'esprit du professeur attache celui-ci à la figure de l'énergumène. Cette figure s'inscrit dans le texte par des caractéristiques formelles et langagières particulières. L'écriture de Larry Tremblay foisonne en effet en figures de répétition. Une figure intéressante à relever ici, particulièrement frappante dans l'incipit du récit, est celle de la dérivation, qui consiste à employer plusieurs formes grammaticales du même mot: « On détruit les vaches »¹⁶, « cette furie *destructrice* »¹⁷, « cette *destruction* hystérique mais civilisatrice »¹⁸. Cette variation langagière autour de l'idée de destruction traduit ainsi l'obsession du personnage, propre à la figure de l'énergumène.

Une deuxième image de la destruction traduit la déroute du professeur. Il s'agit de la métaphore des « cheveux brûlés de mes enfants ». C'est une image qui inquiète et déroute le spectateur car l'enseignant nous apprend avoir mis le feu à sa maison et donc à ses enfants. Mais on découvre vers la moitié du texte, qu'il s'agit là d'une métaphore qu'il utilise pour désigner les pages du livre qu'il a écrit et qu'il a fait brûler.

« Je parlais de ces enfants froissables et jetables, ces quatre-vingt-dix-sept pages si rapidement envolées en fumée. »¹⁹

L'extravagance de la figure de l'enseignant se manifeste dans ses divagations. Sa parole métaphorique dont le sens échappe au lecteur/spectateur ainsi que ses traits caricaturaux le rattachent également à la figure de l'énergumène.

L'enseignant est, dès le début de l'œuvre, présenté comme un maître désenchanté, un anti-modèle. Il méprise ses élèves qu'il qualifie de « monstrueux ancêtres remplis de poison et d'idées sanguinaires »²⁰. Son désenchantement se manifeste tout d'abord par une perte de croyances dans l'enseignement de la littérature: « je pensais qu'enseigner la littérature à des jeunes

constitue la chose la plus lamentable [...] Toi, tu le sais que la littérature est morte, que l'art n'a plus de sens. »²¹ La figure de l'enseignant oscille cependant entre tragique et grotesque. La représentation rend compte de la subtilité de cette figure du maître présentée parfois de manière satirique.

« Tu n'imagines pas à quel point entrer dans une classe me demande un effort. Je pense à des choses effroyables: donner mon cours avec une ceinture d'explosifs autour de la taille. Faire tout sauter en citant Dostoïevski. Crever au milieu de mes étudiants, en hurlant « Vive la littérature! » Tu vois la scène? Mes entrailles qui éclaboussent la classe... des innocents assassinés...une tragédie moderne...Mais pour quelle cause? Pour libérer la littérature? La littérature ne mérite pas autant. »²²

Le désenchantement du maître se manifeste également par sa révolte contre l'absurdité de la condition et l'existence humaines. Il fait preuve de mégalomanie, se considère un illuminé, tentant désespérément d'échapper à sa piètre condition humaine. Il s'autoqualifie d'homme exceptionnel »²³, de « phare »²⁴, de « météore »²⁵, d'«énigme »²⁶, de «génie »²⁷.

Parfois, il fait cependant preuve de lucidité. Comme l'écrit Alain-Michel Rocheleau, sa pensée se cristallise dans « des aphorismes grimaçants »²⁸:

« L'homme ne vaut pas mieux qu'un mannequin dans la vitrine d'un grand magasin qu'un chien contemple avec effroi. »²⁹

Cette dimension hybride de la figure du maître, qui se dessine ainsi entre tragique et grotesque, exagération, excès, extravagance et lucidité, l'assimile également à la figure de l'énergumène.

La figure du maître, centrale dans cette pièce de Larry Tremblay, ne peut être étudiée sans être mise en relation avec le discours monologal, qui scande la pièce toute entière. Un seul personnage, le maître, monopolise la parole, alors que l'étudiant se limite à une présence sur scène muette, inquiétante, mais bien réelle. Le discours monologal constitue une caractéristique de l'écriture contemporaine au Québec. Dans l'univers de Larry Tremblay, celui-ci présente des caractéristiques qui lui sont propres: l'absence d'action, la dépsychologisation des personnages, la remise en question du langage comme

21 *Ibid.*

22 *Ibid.*, p. 24

23 *Ibid.*, p.22

24 *Ibid.*

25 *Ibid.*

26 *Ibid.*

27 *Ibid.*

28 Rocheleau, Alain-Michel, « Oblique II », dans *Le corps déjoué, figures du théâtre de Larry Tremblay*, Belgique, Lansman, 2009, p. 77

29 *Ibid.*,p. 42

15 *Ibid.*, p. 63

16 *Ibid.*, p. 9

17 *Ibid.*, p. 10

18 *Ibid.*

19 *Ibid.*, p. 33

20 *Ibid.*, p. 14

mode de communication. La spécificité des œuvres de Larry Tremblay réside également dans le rapport qu'entretient son écriture avec le sentiment de déroute identitaire ambiant qui obsède les personnages. La parenté entre *La Hache* et *The Dragonfly of Chicoutimi* est flagrante. Comme le professeur de *La hache*, Gaston Talbot, se laisse avaler par un plus puissant que lui.

Ainsi, j'ai tenté ici de montrer comment le motif de la déroute s'articule à la figure de l'énergumène. Cette réflexion m'a permis de dégager les principales formes, aspects formels et langagiers de cette figure. L'énergumène chez Larry Tremblay présente des caractéristiques extrêmement diverses, qui en font un personnage hybride: obsession, extravagance, logorrhée, excès, lucidité, grotesque, désenchantement. Toutes ces caractéristiques se traduisent par des aspects langagiers particuliers: répétitions, métaphores, figure de la dérivation. Mais ce qui me semble particulièrement intéressant dans cette figure de l'énergumène c'est de voir comment se construit une figure qui enrichit l'esthétique théâtrale en bousculant les manières de jouer. Le rôle du théâtre contemporain ne serait-ce pas finalement de bousculer nos habitudes, nous décoiffer, nous extirper de notre confort? Comme l'écrivait Kafka : « si le livre que nous lisons ne nous réveille pas d'un coup de poing sur le crâne, à quoi bon le lire ? »

BIBLIOGRAPHIE

1. Œuvres de Larry Tremblay

Tremblay, Larry, *La hache*, dans *Piercing*, Paris, Gallimard, 2006, 165 p.

Tremblay, Larry, *The Dragonfly of Chicoutimi*, Montréal, Les Herbes rouges, 1995, 65 p.

2. Articles et ouvrages critiques

GUAY, Hervé, « Motifs du démembrément et déroute du sujet dans *La hache* », dans *Le corps déjoué, figures du théâtre de Larry Tremblay*, Belgique, Lansman, 2009, p. 55-63.

MAVRIKAKIS, Catherine, « Couper dans le vif: interruptions et transmissions dans *La hache* », dans *Le corps déjoué, figures du théâtre de Larry Tremblay*, Belgique, Lansman, 2009, p. 65-74.

ROCHELEAU, Alain-Michel, « Oblique II », dans *Le corps déjoué, figures du théâtre de Larry Tremblay*, Belgique, Lansman, 2009, p. 75-79.

Marcella Trifu is a PhD student, in her 4th year (France/Québec: Université de Paris IV Sorbonne / Université de Montréal joint PhD studies program) She teaches at the department of Literature in French Language at the University of Montréal. She also taught courses at the University of British Columbia, Vancouver in Canada and in Mexico at TEC University from Monterrey. She is preparing a thesis entitled Balzac and the European Cinema. She is interested mainly in the film adaptation of Balzac's novels in Europe, and also in the adaptation of Balzac's novels in theatre and animation.

Institutional Affiliation and Contact: Département de Littératures de langue française, Université de Montréal, Pavillon Lionel-Groulx, C. P. 6128, succursale Centre-ville, Montréal (Québec), H3C 3J7, CANADA, email: marcella.trifu@umontreal.ca

Raluca Blaga

OCOLIND DOGMELE: LARS VON TRIER: *DANCER IN THE DARK*

Abstract: A controversial film director, with a creative style placed at the border between geniality and imposture, Lars von Trier is a “destroyer” of norms, imposes his own manner which combines inside ecuations, elements like tragedy and melodrama. As an avangardist, always with one step ahead the art cinema, he creates codes of images through manoeuvres of tones and colours which compose the theatrical consistency of the movie (image, music and events). One of his outstanding pieces is *Dancer in the dark* oriented toward a “tragic music hall” style (Gavin Smith), a demonstration of what the tragic contemporary character means for Lars von Trier.

Keywords: Lars von Trier, *Dancer in the Dark*, melodrama, tragic, catharsis, music-hall

In 1995, doi regizori, Lars von Trier și Thomas Vinterberg, își pun semnătura pe unul dintre cele mai controversate manifeste din domeniul cinematografiei: *Dogma 95*. Stabilind clar granițele de acțiune ale noilor produse cinematografice, înscriind demersul lor sub semnul unei „acțiuni de salvare”¹, cei doi regizori depun și un jurământ de castitate, jurământ compus din zece porunci. Cei doi își jură unul altuia și, apoi, lumii cinematografice, că vor filma doar în decorul locațiilor alese, că sunetul din viitoarele producții cinematografice va fi doar cel curat, real, că nu vor apela la stative pentru a fixa camerele destinate înregistrării imaginilor, că nu vor apela la artificii în ceea ce privește lumina și filtrele aferente, că nu vor contribui la creșterea numărului filmelor de gen și că numele lor nu va apărea pe generic. Câțiva ani mai târziu și cu câteva filme în plus la activ, Lars von Trier apare în universul cinematografic ca acel regizor semnatăr al jurământului de la Copenhaga care și-a încălcăt propriile dogme. Așa cum afirmă și Jan Simons, este „greu de imaginat ce tip de filme aveau în

minte autorii Manifestului și a celor zece porunci (...).”²

Lars von Trier, fie că este percepță ca unul dintre autorii manifestului *Dogma 95*, fie că este percepță ca un copil teribil al cinematografiei actuale, care afirmă că este un nazist în cadrul ceremoniilor oficiale organizate la Festivalul de Film de la Cannes 2011, este unul dintre acei regizori pentru care dogmele cinematografiei, fie chiar și cele proprii, sunt făcute pentru a fi demontate. Cinematografia sa a stat dintotdeauna sub semnul întrebării și al criticii, iar spectatorii nu au știut care dintre etichetele de „geniu” sau „impostor” să i-o atribuie. Cititorii *Guardian Arts Diary* au stabilit, în urma unui vot, că Lars von Trier este „60,3% geniu și 39,7% impostor.”³

Filmele semnate de Lars von Trier sunt un amestec cu gust dulce-amăruie în care ingrediente precum melodrama, *music-hall*-ul, *horror*-ul sunt asezionate cu condimente precum tragicul, grotescul și ironia, pentru a da naștere unor „torturi” cinematografice cu unul sau mai multe etaje, în funcție de straturile de „lectură” ale spectatorului.

² Simons, Jan, *Playing the Waves. Lars von Trier's Game Cinema*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2007, p. 11.

³ Badley, Linda, *Lars von Trier*, University of Illinois Press, [s.l.], 2011, p. 1.

Dancer in the Dark, câștigător al premiului Palme d'Or (Cannes, 2000), se înscrie în linia produselor cinematografice marca von Trier în care regulile clasice de construcție ale unui gen cinematografic sunt răsturnate (în cazul de față *music-hall*-ul), rezultând un lung-metraj în care tragicul poate fi observat la întâlnirea sa cu arta cinematografică, cu toate că este încapsulat într-o poveste cu accente de melodramă.

La fel cum a procedat și în cel mai recent film al său, *Antichrist*, și în *Dancer in the Dark*, Lars von Trier apelează la coperți introductory. Dacă în *Antichrist* avem de a face cu un *intro* filmat alb-negru, în *slow-motion*, având drept fundal sonor *Lascia ch'io pianga*, în contrast cu fondul de idei următor, în *Dancer in the Dark*, coperta care deschide filmul este un melanj de pete colorate care se multiplică, generând imaginea unui tablou avangardist. Doar în acest *intro*, culorile folosite de regizor sunt percepute de spectator la adevărata lor intensitate. Odată închisă coperta introductory, spectatorul intră în lumea cu tușe

cafenii-închise în care trăiește Selma Ježková, pentru că, în final, coperta ce încheie filmul să înlocuiască tabloul avangardist cu un fundal complet negru.

Dancer in the Dark este povestea Selmei Ježková, o imigrantă din Cehoslovacia, care a venit pe pământul american pentru a-și împlini un vis: operația fiului ei. Selma suferă de o boală genetică în urma cărei va ajunge, în scurt timp, să-și piardă vederea. Fiul ei, Gene, va avea parte de aceeași soartă dacă visul ei nu se va împlini. Selma și-a găsit un loc al ei pe terenul pus la dispoziție de Bill și Linda Huston, el polițist, ea casnică. Pentru a strâng bani în vederea operației, Tânără imigrantă lucrează din greu într-o fabrică. America nu îi oferă doar posibilitatea operației, ci și contactul direct cu spațiul cultural care a dat naștere *music-hall*-ului, una dintre pasiunile ei. Însă visul american nu poate fi atins: Bill – un moștenitor al unei averi nu atât de consistente pe căt crede soția lui, este cel căruia Selma îi dezvăluie secretul lui. Însă, destinatarul secretului se transformă în jefuitorul banilor destinați



Breaking the Waves, la Teatrul Național Radu Stanca din Sibiu
Foto: Măhăla Ghenescu

operăiei. Confruntarea dintre cei doi se sfârșește cu moartea polițistului, iar pentru Selma statul american pregătește pedeapsa cu moartea prin spânzurare.

Într-un interviu acordat lui Gavin Smith în 2000, Lars von Trier recunoaște: „mă aflu într-o perioadă a existenței în care sunt chiar fascinat de melodramă (...).”⁴ Din dorința de a rememora oarecum amintiri din trecutul copilăriei sale, în special tablourile de Crăciun în care copilul Lars Trier (pe atunci fără prepoziția aristocratică „von” pe care și-o atribuie în anii studenției) privea la *music-hall*-urile cu Gene Kelly, se naște povestea cu accente melodramatice a imigrantei Selma. La fel cum procedase și în *Breaking the Waves*, și în acest film Lars von Trier mizează pe povestea unei protagoniste, întrucât genul feminin, susține regizorul danez, este cel care își ia idealul de mâna și sfârșește odată cu el. Tot ca sursă de inspirație, regizorul danez aduce în discuție și o poveste care îl fascinase în

4 Lumholdt, Jan, *Lars von Trier: Interviews*, University Press of Mississippi, [s.l.], 2003, p. 147.

copilărie, *Gold Heart* - povestea unei fetițe care, ajunsă în mijlocul naturii, își dă totul animalelor.

A opta pentru un protagonist de genul feminin, chiar dacă este vorba de rațiuni pe alocuri cu accente misogine, trădează fascinația masculinului în ceea ce privește acerbitatea cu care femeia luptă până la capăt pentru idealul ei. Această fascinație este contabilizată și de Olga Taxidou, care recunoaște în ea „una dintre marile obsesii ale formei tragice.”⁵ Pornind la drum cu dorința de a explora melodrama, Lars von Trier depășește granițele acestui gen, atingând sfera de acțiune a tragicului.

Peter Brook ne amintește că termenul melodramă desemna inițial „drama acompaniată de muzică.”⁶ Lars von Trier este conștient de această asociere și mizează tocmai pe caracteristicile pe care melodrama le comportă,

5 Taxidou, Olga, *Tragedy, Modernity and Mourning*, p. 9.

6 Brook, Peter, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, Yale University Press, New Haven and London, 1995, p. 14.



amestecându-le cu cele ale unui film de gen: în cazul acesta *music-hall*-ul. Doar că rețeta gândită de Trier dă naștere unui nou gen cinematografic, inexistent până atunci. Această nouă formă este numită de Gavin Smith „*music-hall tragic*.⁷ Același Gavin Smith observă că Lars von Trier nu simulează doar crearea unui *music-hall*, ci și construiește o „*Americă simulată*.⁸ Acțiunea filmului se petrece în statul Washington, însă locațiile unde s-a filmat sunt suedeze și daneze, iar în distribuția filmului regăsim actori americanii, islandezii, suedezi, francezi, germani. Prin urmare, Lars von Trier demontea încă o dată construcția și ideea de *music-hall* tipic american, hollywoodian.

Peste *story*-ul cu influențe mai mult sau mai puțin melodramatice, Trier așează un număr de opt *song*-uri. Nici unul dintre acestea nu constituie, în sine, melodii în adevăratul sens al cuvântului. *Song*-urile sunt mai mult recitate decât cântate. Asemenea partiturilor de care avea parte corul din tragedia greacă, *song*-urile incluse de Lars von Trier și „cântate” de Björk (Selma Ježková) conțin în ele și comentarii cu privire la adevărul și realitatea acțiunii pe care o întrerup și în mijlocul căreia se insinueză. Dacă pentru povestea melodramatică sunt construite cinematografic imagini, apelându-se la lumini care dau naștere unei lumi în nuanțe cafenii-închise, atunci când vine vorba de *aparté*-urile muzicale, filtrele de lumină pentru care optează regizorul amintesc de intensitatea culorilor prezenta în *intro*-ul filmului. Astfel, regizorul obține exact ceea ce își dorește: un cocktail în care s-au combinat „afecție și *song*-uri”.⁹

Camera de filmat, operată cu ajutorul măini și nu a unui obiect menit să o fixeze, contribuie și ea la desprinderea filmului din tiparele clasice ale *music-hall*-ului, dar și a melodramei transpuze cinematografic. Tehnica folosirii camerei de filmat în acest mod ia de mână ochiul și sufletul spectatorului, ajutându-l să percepă, ca într-o ședință de hipnoză, lumea pe care ar trebui să o atingă tragediile în viziunea aristotelică, se instaurează odată cu această modalitate de filmare. Dacă privim *catharsis*-ul prin lentilele pe care ni le pune la dispoziție Anne Ubersfeld, ne dăm seama că Lars von Trier reușește să creeze tocmai acea iluzie teatrală (aici iluzie cinematografică) pe care Ubersfeld o denumește *catharsis*: „la fel cum visele pot oarecum să împlinească

7 Smith, Gavin, *Dance in the Dark* în: Jan Lumholdt, *Lars von Trier: Interviews*, University Press of Mississippi, [s.l.], 2003, p. 144.

8 *Ibidem*, p. 146.

9 Hjort, Mette, Bondebjerg, Ib, *The Danish Directors Dialogues on a Contemporary National Cinema*, Translation by Mette Hjort, Intellect, Bristol, 2000, p. 223.

dorințele celor ce visează prin construirea unei fantezii, tot astfel construirea unei realități concrete, care este, totuși, inserția negată în realitate, poate să elibereze spectatorul.¹⁰

La construcția iluziei-vis de care are parte spectatorul contribuie și violența abia detectată pe care regizorul o inserează în miezul poveștii. Susan Sontag, analizând plăcerea de a privi la suferința celor din jur, ne pune în față o statistică îngrijorătoare: „apetitul pentru imagini care prezintă trupuri în suferință este la fel de puternic ca dorința de a privi nuduri”.¹¹ Lars von Trier pare să fie conștient de aceste statistici atunci când alege să ne ofere privirii nu trupul ciuruit de gloanțe și mutilat de violență, ci acel trup care ține arma și operează asasinatul. Impactul vizual crește exponential odată cu întâlnirea feței transfigurate de crima comisă.

Conflictelor regizorului cu protagonista filmului său au ținut prima pagină a ziarelor în timpul filmărilor la *Dancer in the Dark*, iar aceasta nu este o surpriză din partea celui care nu crede în dimensiunea psihologică a materialului cu care lucrează (în acest caz actorul). Cu toate acestea, von Trier a reușit să construiască, împreună cu Björk, un personaj cu adevărat tragic. Lipsa machiajului, perechea de ochelari hidroși, frumusețea Cathrinei Deneuve (prietenă Selmei) – toate acestea adaugă încă un strat la construcția personalității exterioare și interioare a eroinei.

Vina tragică pe care o poartă Selma este recunoscută de spectator abia în finalul filmului. Pe parcursul celor mai bine de două ore, spectatorul se atașează de parcursul existențial al protagonistei, rezonând cu ea, simțind mila, frica, panica, neputința pe care Selma le trăiește. Visul, idealul pentru care ea acceptă să își dea și viața, este parte din cutia ce conține adevăruri morale supreme.

Sacrificiul matern se așează deasupra oricăror principii. Întreaga poveste cinematografică se învârte în jurul acestei jertfe. Cu toate acestea, lentila care ne oferă acces în această lume nu surprinde nici măcar o urmă de afecțiune între mamă și copil. Lipsa afecțiunii materne contrastă cu idealul pentru care luptă protagonista. Refuzându-și șansa de a avea parte de un recurs și de o posibilă anulare a sentinței capitale, Selma îi refuză totodată fiului ei șansa de a beneficia de prezența maternă pe parcursul vieții. Sacrificiul pe care eroina îl acceptă duce, în final, la materializarea idealului cu care s-a pornit la luptă – operația lui Gene este o reușită, iar Selma, înainte de a-și împlini pedeapsa, pipăie ochelarii

10 Ubersfeld, Anne, *Reading theatre*, translated by Frank Collins, edited and with a foreword by Paul Perron and Patrick Debbèche, University of Toronto Press, Toronto, 1999, p. 25.

11 Sontag, Susan, *Privind la suferința celuilalt*, traducere din engleză de Laura Cruceru, Humanitas, București, 2011, p. 43.

de care fiul său nu va mai avea nevoie niciodată. Abil manipulator, Lars von Trier conduce spectatorul exact acolo unde își dorește: în acel loc în care sentimentele contradictorii se amestecă în sufletul privitorului, care o condamnă, dar și o achită pe protagonistă.

Lars von Trier reușește, cu *Dancer in the Dark*, să răstoarne canoanele unui gen cinematografic, să mixeze genuri, dând naștere unei noi forme: *music-hall*-ul cu accente tragice. Putem afirma, odată cu Alex Leo Șerban, că, intrați în lumea filmelor lui von Trier, am pătruns în „universul provocator al celui mai abil manipulator de imagini de la Hitchcock încocă!”¹²

12 Alex Leo Șerban, *Breaking the Rules - Dancer in the Dark*, disponibil la: <http://agenda.liternet.ro/articol/4576/Alex-Leo-Serban/Breaking-the-Rules-Dancer-in-the-Dark.html>

BIBLIOGRAFIE

- <http://agenda.liternet.ro/articol/4578/Comunicat-de-presa/Manifest-Dogma-95.html>
<http://agenda.liternet.ro/articol/4576/Alex-Leo-Serban/Breaking-the-Rules-Dancer-in-the-Dark.html>
Badley, Linda, *Lars von Trier*, University of Illinois Press, [s.l.], 2011
Brooks, Peter, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, Yale University Press, New Haven and London, 1995
Hjort, Mette, Bondebjerg, Ib, *The Danish Directors Dialogues on a Contemporary National Cinema*, Translation by Mette Hjort, Intellect, Bristol, 2000
Lumholdt, Jan, *Lars von Trier: Interviews*, University Press of Mississippi, [s.l.], 2003
Simons, Jan, *Playing the Waves. Lars von Trier's Game Cinema*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2007
Smith, Gavin, *Dance in the Dark* în: Jan Lumholdt, *Lars von Trier: Interviews*, University Press of Mississippi, [s.l.], 2003
Sontag, Susan, *Privind la suferința celuilalt*, traducere din engleză de Laura Cruceru, Humanitas, București, 2011
Ubersfeld, Anne, *Reading theatre*, translated by Frank Collins, edited and with a foreword by Paul Perron and Patrick Debbèche, University of Toronto Press, Toronto, 1999

Raluca Blaga graduated the University of Theatrical Art, Târgu Mureș with a degree in theatrology. She also graduated the University Petru-Maior, with a degree in Mathematics-Informatics. After graduation, in 2006, becomes part of the team of the independent theatrical company Theatre '74. As a programme manager, along with Theatre 74, she creates shows performed on the stage of the theatre Bastionul Măcelarilor, and also participates in national and international theatrical festivals. Starting with 2009, she is literary secretary of the Studio Theatre of University of Theatrical Art Târgu Mureș. 2012 is the year when she completes her PhD thesis entitled „The debate on tragic in contemporary dramaturgy”, and, starting with the university year 2012/2013 becomes associate professor at the University of Theatrical Art, Târgu Mureș.

Institutional Affiliation and Contact: University of Arts, Târgu Mureș, 6, Kötéles Sámuel str., 550057, Târgu Mureș. Email: raluca@uat.ro

Mirona Tatu

EXILUL SAU IZGONIREA DUHULUI SFÂNT

- interpretare în cheie creștină a filmului lui Andrei Zviaghințev -

Abstract: Summary: The absence of communication between spouses and the estrangement of man from God bring to a tragedy that disintegrates the family. It is the story of "The Banishment", a movie Andrey Zvyagintsev, built on several levels of meanings and symbols, leading to biblical references and deep Christian understandings. The aim of this study is to unravel the cinematographical language of the Russian film director, correlated with the Orthodox Christian spirituality, to which it subordinates according to the great tradition of Russian cinematography of Christian structure, from Andrey Tarkovski till nowadays.

Keywords: family, communication, adultery, abortion, crisis, confession, sacred, profanation, possessiveness

Andoilea film al regizorului rus Andrei Zviaghințev, *Exilul*, din anul 2007, are la bază aceeași temă a depărtării omului de Dumnezeu, a situației omului în afara protecției divine prin neascultare, cu repercușiuni tragice asupra individului, asupra familiei și cosmosului întreg, precum am văzut deja în primul său film, *Întoarcerea* (2006). Acolo, tatăl revine în universul familiei, dar este primit diferit de cei doi fii: băiatul cel mare se bucură și-și adoră tatăl, pe când băiatul cel mic e plin de resentimente și răzvrătire, pentru absența îndelungată a tatălui, precum și pentru atitudinea autoritară a acestuia, pe care nu o înțelege și nu o poate suporta. Încercând să se sinucidă prin înecare în apa unui lac, mezinul este salvat de tatăl său, care, însă, moare, plătind cu propria-i viață neascultarea copilului. Filmul a fost descifrat ca o parabolă a venirii Mântuitorului pe pământ, cu aflarea unei părți a omenirii bucuroasă de venirea Sa, dar cu o altă parte a omenirii nerecunosătoare, ba chiar ostilă Fiului lui Dumnezeu: „Întru ale Sale a venit, dar ai Săi L-au primit” (Ioan 1, 11). Pentru această a doua parte

din omenire, cea neascultătoare și sinucigașă, își dă viața Mântuitorul, transmițând mesajul Său de iubire, care este și mesajul Tatălui: „Căci Dumnezeu aşa a iubit lumea, încât pe Fiul Său Cel Unul-Născut L-a dat ca oricine crede în El să nu piară, ci să aibă viață veșnică” (Ioan 3, 16) sau „Întru aceasta s-a arătat dragostea lui Dumnezeu către noi, că pe Fiul Său cel Unul Născut L-a trimis în lume, ca prin El viață să avem” (1 Ioan 4, 9).

Exilul pune două „coperți” poveștii sale: coperta de început ne înfățișează imaginea unui pom înverzit, singuratic, într-un peisaj ce trimite cu gândul la Eden. Ar putea fi asociat simbolic cu pomul vietii, pe lângă care trece, într-o goană nebună, un automobil. Vedem că șoferul, de fapt, ieșe din acest spațiu ancestral, edenic și se îndreaptă cu toată viteza spre un oraș mare, dominat de hale industriale, ziduri și clădiri înnegrite, coșuri care fumegă, străzi pustii care se intersectează doar cu trenuri de marfă. Este o imagine-șoc, în contrast puternic cu cea precedentă, este un spațiu alienat și alienant, un spațiu al tenebrelor. Dacă, în imaginea paradisiacă de la început, cerul era luminat, aici, în orașul sufocat de industria grea, plouă torențial. Muzica gravă, cu fundal de ison de orgă,



potențează începutul acesta sumbru al poveștii. Șoferul, Mark, este rănit grav la mâna stângă, pe care s-a încheiat sângele. Aflăm astfel și motivul grabei sale. Cel spre care se grăbește, vom descoperi mai târziu, este fratele său, Alexander (Alex), protagonistul filmului. La cererea fără drept de apel a fratelui său, Alex îl „operează” pe Mark, extrăgându-i un glonț din braț. Deducem din relația celor doi frați și din dialogul lor succint, că Mark are o profesie dubioasă sau desfășoară o activitate ilegală, de care nu vrea să afle autoritățile, dar nici familia lui Alex. Acest indiciu va fi întărit de mai multe ori în film, fără a fi niciodată explicit. Cele mai elocvente, în acest sens, sunt sfaturile pe care Mark îi le dă fratelui său (să-și omoare soția) dar și afirmația soției lui Alex, Vera, care este la curent cu activitățile de tip mafiot ale celor doi frați. Acest mod de a nu da indicii clare despre profesile și activitățile personajelor sale principale este o caracteristică stilistică a regizorului rus, care vrea prin aceasta să ridice valoarea personajelor la nivelul prototipului uman general valabil. E ca și cum ar spune o legendă sau o poveste de demult, care ar începe cu cuvintele: „A fost odată un om, care avea o nevastă și doi copii. Acest om avea și un frate...”.

În secvențele care urmează, familia lui Alex părăsește orașul și se mută temporar la țară, în casa părintească a lui Alex. Am putea crede, pornind de la acest prim strat de semnificații, că titlul filmului se referă la acest tip de auto-exilare - la ieșirea dintr-un tărâm al întunericului și suferinței și întoarcerea într-un tărâm ancestral, paradisiac, nepărat, liniștit, revenirea în acel spațiu sacru originar, menționat de Mircea Eliade¹, saturat de Ființă, în care omul se „rebrânsează” la viață, la real, la puterea proprie prezenței divine. Impresia aceasta, de revenire la origini, este susținută și de elementele de decor (costume, recuzită), care plasează acțiunea filmului într-un trecut apropiat zilelor noastre, dar, în același timp, nedefinit. Ar putea fi anii '80, anii '90, cândva imediat după Perestroika? Nu contează. Pentru că, de fapt, ne situăm într-un *illo tempore*, care dă valoare de universalitate acestei tragedii omenești: într-un timp mitic, într-un spațiu sacru, a avut loc o crimă, care a desacralizat spațiul și l-a despărțit pe om de Dumnezeu. Ce mai e de remarcat, este lipsa televizorului din toate spațiile interioare. În nici una

¹ Eliade, Mircea. *Sacru și profan*, Humanitas, București, 1992, pag. 14, 23.

din casele personajelor filmului nu vedem acest obiect al manipulării conștiințelor, aproape nelipsit din zilele noastre. Credem că și acest aspect, aparent minor, dar cu importanță sa aparte, contribuie la ideea de *illo tempore* a poveștii.

Întoarcerea în Eden a familiei personajelor principale are următoarele caracteristici: imaginea își recapătă luminozitatea, oamenii se integrează perfect în natură și în spațiul sacralizat al vechii mori (casa părintească a lui Alex) iar impresia generală este că avem de-a face cu o familie fericită și armonioasă: familia lui Alex și a Verei, doi oameni frumoși, binecuvântați cu doi copii, la fel de frumoși. Cei doi părinti muncesc cot la cot pentru reînsuflarea casei bătrânești, își spală împreună copiii, merg cu toții la plimbare în livada cu nuci, cinează împreună. Însă, mici semnale că ceva se petrece sub această aparență a Binelui ne sunt date prin privirile grăitoare ale Verei, în compartimentul de tren, când Alex și copiii dorm iar, mai apoi, la episodul pregătirii cinei, când Vera are un moment de întristare, provocat de discuția cu Eva, fiica ei, apoi se duce pe prispa și plângе. Vera îi cere Evei, pe care o alintă cu apelativul „iepuraș”, să-i aducă un măr pentru

salată. Eva refuză pe motiv că nu este chemată pe numele ei. Mai apoi refuză să mânânce mere. Are personalitate, voință proprie, este conștientă de propria valoare. De ce acest dialog între mamă și fiică? Vom descoperi sensul lui ascuns pe măsură ce decriptăm straturile de semnificații ale filmului. Eva, botezată astfel de chiar mama ei, trimite prin numele ei la Eva, strămoașa omenirii. Eva semnifică „viață” iar numele băiatului – Kir – semnifică „Domn”. Două nume simbolice, raportate la cele două sexe: femeia zămislește prunci, perpetuează neamul omenesc, deci este izvor al vieții iar bărbatul este pus „domn”, stăpân, de către Dumnezeu peste toată zidirea. Copiii repetă rolurile pe care părintii le au sau, în acest caz, ar trebui să le aibă. Însă, Vera tocmai de această perspectivă se teme: ca băiatul ei, Kir, să calce pe urmele tatălui și, mai ales, ale unchiului său, Mark și să devină mafiot, ucigaș de oameni. De acest destin îngrozitor vrea ea să-și păzească acum copilul din pântece: să nu perpetueze neamul lui Cain. Dar nici să ajungă un om cu sufletul uscat din pricina lipsei de iubire și considerație față de semenii. „Nu vreau să dau naștere morții!”, va spune Vera, în teribila ei confesiune față de Robert, prietenul de familie care



a salvat-o de la prima tentativă de sinucidere (minutul 2:16:47 din film). Eva, fetița, refuză să se mai atingă de măr, fructul pomului cunoștinței binelui și a răului din Edenul pierdut, ca simbol al căderii în păcat și ale aducerii morții în lume, pentru că ea, ca copil, aparține încă unei vârste a inocenței, unei lumi neînținute și pentru că, în mod simbolic, și-a însușit lecția strămoșei.

Despre acest motiv al întristării Verei vom afla abia spre sfârșitul filmului, când se introduce o lungă secvență de *flash-back*. Deocamdată, noi, spectatorii, ne aflăm în aceeași postură cu Alex, care vede că ceva se întâmplă, dar nu caută înțelesuri mai adânci, nu intuiește furtuna care pândește la orizont. Alex o surprinde pe Vera plângând, iar ea nu poate să-i dea imediat o explicație. Acest fel de-a fi al ei, discret, timid și temător, îi este, din păcate, fatal. Este un prim semnal că „ceva este putred” în... Paradis: o imposibilitate a comunicării. Alex pleacă de lângă Vera spunând „înțeleg”. De fapt, vom vedea că n-are habar de ceea ce se petrece în sufletul femeii. De remarcat este privirea lui plină de dragoste, aplecată asupra Verei, care își strânge fetița la piept și plângе. Acesta ar fi putut fi un moment fructuos, de restabilire a comunicării, de refacere

a legăturii de iubire dintre soți, într-o firească continuitate cu momentele de armonie de până atunci. Alex și-a arătat aici disponibilitatea de a afla și o atitudine grijulie față de soție. Vera a ratat ocazia. De fapt, ea o va amâna pentru momentul de după cină, care nu mai este unul benefic. Cheia interpretării ne-o dă imaginea filmului, care devine ternă, întunecată, în tonuri dominante de gri, lipsită de luminozitatea din timpul zilei. Atmosfera devine sumbră, apăsătoare și rău prevestitoare.

Un al doilea semnal îl transmite plimbarea familiei în livada din apropierea casei. De la Alex aflăm că, odinioară, curgea un pârâiaș pe acolo, care trecea pe sub casă (angrena mecanismele morii) și se revărsa în vale. Secarea pârâului, lipsa apei, ne dau încă un indiciu că această imagine aproape perfectă, a armoniei conjugale, este fisurată, că din mijlocul familiei lipsește tocmai apa de viață făcătoare a iubirii, ca simbol teocosmic baptismal. Ne dăm seama că avem de-a face cu un fals paradis, sau cu un paradis mutilat, un Eden din care nu mai curge râul Fison². Dar, și mai mult, aflăm că Alex nu cunoaște cauza secării pârâului și o pune pe seama lui Dumnezeu

2 *Cartea Facerii* 2, 10-11



(“Dumnezeu știe”, îi răspunde el lui Kir, băiatul său). E un fel de neasumare a propriei păcătoșenii și a eșecului relației conjugale. E ca și cum Adam ar spune că nu știe de ce a căzut toată creația, de ce a fost introdusă moartea în lume, devorarea speciilor între ele, bolile etc. E ca și cum Adam n-ar recunoaște că prin el, prin neascultarea sa, s-a făcut cauza apariției răului în univers.

Ar fi cazul aici să analizăm și semnificațiile numelor părinților copiilor, respectiv pe ale lui Alex și Vera. Alex e prescurtarea lui Alexandru. Personajul istoric cel mai cunoscut, la care trimit imediat numele, este cel al lui Alexandru cel Mare. Războinic, intelligent, frumos, însetat de glorie și putere, Alexandru Macedon ajunge la o vârstă destul de fragedă să cucerească aproape toată lumea civilizată cunoscută din vremea lui și să întemeieze un imperiu. Moare însă Tânăr, la numai 33 de ani, în plină ascensiune, în împrejurări controversate. Nu mai ajunge să-și consolideze imperiul, care se întindea pe trei continente, nu apucă să-și ducă la bun sfârșit menirea. Imperiul se destramă imediat după moartea sa, împărțit fiind între generalii săi. Alex are ceva din caracterul predecesorului său ilustru, însă raportat la microuniversul familial. Este un despot care își tratează membrii familiei „ca pe niște obiecte” (spovedania Verei față de Robert, la minutul 2:16:20) și nu se teme să pornească în necunoscut, să (re)cucerească un spațiu, altă dată familiar, să reîntemeieze cosmosul. Deci, este doar un „Alex”, adică o jumătate de „Alexandru”. Singurul care îl strigă în film pe numele întreg este bătrânelul morar Gheorghe, contemporan cu tatăl lui, apartinător al unui alt timp istoric, cu alte legi și cutume și reprezentant al unei lumi arhaice, în care valoarea omului se regăsește în divinitate. De altfel, Gheorghe perpetuează meseria tatălui lui Alex și al lui Mark: este morar, dar la o moară modernă, acționată electric, la care merg în vizită copiii, însăși de Alex. Și acest episod, al vizitei la moară, are semnificația lui: în acest univers ancestral al lumii lui Gheorghe trăiesc animale domestice (un măgăruș și un cățel), cu care imediat copiii interacționează, de care se simt atrași și care lipsesc din universul căminului lor. Vom regăsi animalul domestic, ca simbol al fericirii și armoniei familiale, în prezența pisoiului jucăuș din casa familiei lui Victor.

Vera este prescurtarea numelui Veronica – „adevărata icoană” sau „adevăratul chip”, din latină, deci am putea spune despre Vera că este „cea adevărata”. Vera ajunge la esența adevărului, la rostul ființei umane pe pământ și al vieții. Prezența ei alături de Alex și în sănul familiei poate fi comparată cu prezența Duhului Sfânt, care mărturisește Adevărul. Însă, comunicarea Adevărului nu este o treabă ușoară iar Vera se confruntă cu această

dificultate sfâșietoare, de a-i aduce la cunoștință soțului ei Adevărul, ce vrea Dumnezeu de la el, de la oameni, în general. Ea procedează asemenea vechilor prooroci din Sfânta Scriptură, care vorbeau, adeseori, în cimilituri contemporanilor săi, în formule greu de pătruns pentru niște miști neinițiate. Singurul față de care Vera își face impede crezul și căruia îi comunică integral durerea ei este Robert (în secvență cuprinsă între minutele 2:14:50 și 2:18:20), singurul personaj din film care are răbdarea să o asculte. Este drama tuturor proorocilor, marilor mistici și trători creștini, care nu găsesc cu ușurință ucenici dăruitori cu înțelepciune și darul ascultării, al înțelegerii, cărora să le poată fi comunicate minunăție de taine dumnezeiești. De cele mai multe ori, aceste taine adânci la care ajung săfinții, rămân necomunicate, pentru că se lovesc de zidul aroganței, autosuficienței, vanității și nerăbdării noastre.

După cină, Vera își face curaj (bea vin roșu - cu trimiterie la taina euharistică) și-i mărturisește lui Alex că este însărcinată. Adevărul nu mai poate fi ascuns, el se cere a fi rostit. Dar ceea ce Vera adaugă acestei vești are darul de a bulversa liniștea soțului ei, de a dinamita universul familiei. Vera îi spune că copilul nu este al lui și se oprește la aceste două propoziții. Nu continuă cu nici o explicație. Lasă să cadă greu, zdrobitor, acest adevăr mărturisit ca o formulă sibilinică. Este minutul 23:58 din lungimea totală de 151 de minute a filmului. Aproximativ, la o sesime de la debutul poveștii, se introduce conflictul. Restul de cinci părți care urmează până la finalul filmului, sunt dedicate rezolvării acestui conflict și explicitării adevărului. Din acest moment, tensiunea crește constant, concomitent cu zbuciumul bărbatului, devorat de demonul geloziei, chinuit de gândul răzbunării, de dorința de a-și omori soția. Fără a-i se aduce explicații suplimentare, nici din partea ei, nici din partea lui, spectatorul este lăsat, asemenea lui Alex, să credă că Vera a comis adulter și, prin aceasta, este atras de partea bărbatului „înșelat”. Alex nu întreabă nimic ca să afle mai multe detalii, semn că între cei doi relația nu este funcțională. Este o ispitire pe care autorul filmului ne-o face aici nouă, spectatorilor și, deopotrivă, lui Alex. Suntem intenționat lăsați să o judecăm pe Vera, prin prisma afirmației ei scandalioase și a reacției lui Alex. Morala va veni abia spre finalul filmului când, împreună cu Alex, aflăm tot adevărul și realizăm că nu e bine să judeci omul după aparențe, vorbe sau fapte desfășurate într-un anumit context, când nu ai tabloul întreg al vieții omului respectiv. Tablou, pe care, întreg, nu-l poate avea decât însuși Dumnezeu. Deci, în concluzie, nu e bine să judeci oricum pe nimeni, căci judecarea greșită și faptele care decurg de aici duc la moarte, provoacă drame sau chiar tragedii. Lovitura veștii este atât de năprasnică pentru Alex, încât îl alungă efectiv, din spațiul sacru al

casei și al familiei. Este, dacă vrem să o interpretăm așa, o a doua izgonire din Rai, un al doilea exil, căci substantivul „izgnanie” din limba rusă se mai traduce și prin „alungare, izgonire, prosciere”. Prin aceasta, titlul filmului capătă noi conotații. Vesta presupusului adulter al Verei îl exilează temporar pe Alex, în haos, unde bântuie dezorientat, cu mintea rătăcită, când pe drumul spre gară și înapoi, când pe marginea unei râpe, a unei prăpăstii. Revine muzica gravă de la începutul filmului, cu trimiteri la universul tenebrelor și al orașului totodată, orașul ca spațiu alienant, din care provine Alex. Literalmente, omul se află pe marginea prăpăstiei care duce spre Hades. În loc să se întoarcă spre tovarășa lui de viață, Alex caută soluții și răspunsuri în afara familiei, apelează la Mark, fratele său, personaj malefic, care-l întruchipează întrucâtva pe diavol, despre care se știe, că „de la început, a fost ucigațor de oameni”³.

Sfatul pe care î-l dă Mark ne dezvăluie mentalitatea în care au crescut și s-au format cei doi bărbați: aceea de a fi îndreptățiti să omoare pe cel sau pe cea care le-a adus vreo ofensă, sau eventual de a ierta, din aceeași atitudine de superioritate și despotism auto-asumat. Este o imagine a omului devenit un mic demiurg, care dispune după bunul lui plac de ființele și de natura din jur. Este omul plin de sine, de mândrie, de aroganță și slavă deșartă, care se bazează doar pe propriile sale puteri, neținând cont de prezența harului Duhului Sfânt și nefiind obișnuit cu ascultarea de Dumnezeu, cu împlinirea voii lui Dumnezeu. Prin sfatul său, în care îi indică lui Alex și locul din casă unde se află ascuns un revolver, Mark îl alungă pe Duhul Sfânt, iar Alex acceptă această izgonire. Din nou, se reiterează titlul filmului, ca un lait-motiv. Izgonit (sau auto-exilat) el însuși din mediul familiei sale, ucigaș fără scrupule, Mark are un trecut misterios și înnegurat: dispariția soției sale (ne punem întrebarea dacă nu cumva a omorât-o chiar el!) și despărțirea definitivă de copii, a căror lipsă nu-l afectează. Reproducem, spre exemplificare, o parte din dialogul din mașină dintre Alex, care solicită sfatul lui Mark, și acesta din urmă:

„Mark: Eu nu mi-am pierdut copiii. Pur și simplu, m-am obișnuit cu ideea că ei nu mai există.

Alex: Dar ei sunt în viață.

Mark: Și ce dacă?

Alex: Nu vrei să știi ce mai fac?

Mark: Nu.

Alex: Ștăpânește, nu?

Mark: Da. Asta e cartea pe care o joc.

Alex: Nu înțeleg.

Mark: Atunci, acceptă. E foarte simplu. Cap sau pajură.

[...]

Alex: Ești sigur?

Mark: Da. În ce privință?

Alex: Că nu te amăgești singur?

Mark (după ce-și aprinde țigara și-și ia un timp de gândire): - Nu.

Alex: Ștăpânește, nu?

Mark: Ștăpânește.

Este semnificativă pervertirea adevărului de către Mark, care se înscrie în aceeași descendență cu a „tatălui minciunii”. Adevărul este prea dureros, prea greu de a fi suportat și atunci omul se minte singur și ajunge, cu timpul, să credă în propria minciună. Rolul malefic jucat de Mark devine și mai evident când, după moartea Verei, Alex îl blestemă. E o blestemare a șarpei, care a dat sfatul cel viclean, aducător de moarte. „Mark miroase la fel cum miroase în casă” este remarca fiului lui Alex, Kir, pe drumul de întoarcere de la gară. Ne amintim că băiatul l-a întrebat pe tată, în prima zi a descinderii lor acolo, a ce miroase în casă. Desigur, ne putem imagina că era un miroase stătut, de casă veche, neaerisită, poate chiar cu iz de mucegai, iar Mark miroase a păcatul vechi de când lumea, păcatul ucigațor de suflet și de trup. Marc miroase a iad, a moarte.

Constatăm că și Alex e obișnuit cu minciuna: îl minte pe bătrânul Gheorghi, când spune că nu știe dacă Mark își vizitează copiii sau dacă și-a cunoscut nepoții. Gheorghi este la curent cu drama familiei celor doi frați și-l iscodește pe Alex: „Oamenii își vedeau de viață și totul părea în regulă, dar dintr-o dată... Nu știi niciodată ce te-așteaptă”. Vorbele bătrânelui, cu toate că se referă la trecut, au caracter profetic. Mai târziu, în aceeași zi, Alex îi minte pe musafiri, spunându-le că trebuie să meargă la gară pentru a se întâlni cu Robert, când, de fapt, are o întâlnire cu frațele său; pe Mark îl minte când se justifică de ce nu a ajuns la întâlnirea solicitată chiar de el. Pe Kir îl minte când îi spune că a sunat Mark, dar de fapt sunase Robert, iar după moartea Verei acceptă minciuna față de autoritățile îndreptățite să afle adevărul în privința morții femeii. Frațele său îl mituiește pe funcționarul de la morgă, pentru a împiedica autopsia și pentru a grăbi formalitățile de înmormântare. Chiar dacă are o atitudine pasivă față de această camuflare a adevărului morții soției sale, Alex se face, în continuare, părța la minciuna în care a trăit până atunci. A trăi în minciună este, mai ales aici, echivalent cu a „trăi” în moarte, a te sălășlui în tărâmul morților.

Imposibilitatea lui Alex de a comunica cu soția sa se relevă în mai multe momente care ar fi putut juca rolul decisiv de împăcare a soților și de lămurire a neînțelegerii care s-a strecut între ei. Acest eșec al comunicării dintre

ei este semnul clar al lipsei iubirii dintre soți, al răcirii relațiilor dintre ei și, implicit, al alungării Duhului Sfânt. Din nou, avem de-a face cu o izgonire. Vera încearcă de trei ori să-l lămurească pe Alex în privința paternității copilului și, de fiecare dată, este obstrucționată, a doua oară chiar violent: Alex îi dă o palmă puternică Verei, care o aruncă la podea. Este un punct culminant al rupturii dintre ei. Frica femeii față de bărbatul ei explică oarecum faptul că ea n-a îndrăznit mai insistent să facă lumină în această situație, pentru că altfel am fi tentați să credem că Vera a creat intenționat această neînțelegere, cu consecințe tragice. Alex se dovedește a avea un caracter coleric, pentru că, imediat după lovirea soției, are un moment de regret, o conștientizare a grozăviei purtării sale. De remarcat tranziția de la cadrul cu Alex, acoperindu-și ochii cu mâna pe care strălucește verigheta, într-o atitudine de regret a faptei sale violente, la cadrul imediat următor, cu Kir acoperindu-și privirea cu brațul, în timp

ce numără pentru jocul „de-a v-ați-ascunselea”. Se pune mereu o paralelă, dar și o linie de continuitate, între tată și fiu, între mamă și fiică, cu o conotație interrogativă: vor prelua copiii greșelile părintilor, vor duce ei mai departe această moștenire genetică nedesăvârșită?

Musafirii veniți la casa lui Alex și a Verei sunt două familii de localnici, vecni prieteni din copilărie de-al lui Alex, acum ajuși la rândul lor părinti. Familia lui Victor, cu trei fetițe pre-pubere și o soție, Liza, care discută cu Vera despre maternitate (dorința lui Victor de a avea și un fiu, nu doar fete), este o familie funcțională, chiar dacă tatăl se dovedește a fi alcoolic. Amăgit de băutură, Victor se ridică de la masa unde stătuse la povești cu Alex și se duce lângă Fayina, fetița lui cea mare și încearcă, fără succes, să stea în cap ca și ea. Prin „prosteala” lui, Victor arată că el n-a părăsit lumea inocentă și ludică a copilăriei, deci nu face parte din aceeași lume ucigașă ca și lui Alex. Liza o sfătuiește pe Vera să mai facă un copil, pe motiv



că numărul trei este cu noroc. De fapt, Liza îi „donează” anticipat Verei curajul de a se împotrivi acțiunii destructive a soțului ei, îi „reamintește” rolul de femeie în familie, respectiv de izvor de viață, de născătoare de prunci. Iar aluzia la cifra trei este, evident, și o aluzie la Sfânta Treime. Prin faptul că Liza și-a înțeles și asumat acest rol, chiar dacă are un bărbat bicicnic de dus în spate, familia ei este sub ocrotirea Sfântului Duh. În contra-partidă, în mod paradoxal, Alex, deși pare un om puternic și stăpân pe destinul său (un Alexandru Macedon pe jumătate), dur și intransigent, este, de fapt, un om slab și ușor de dărâmat, pentru că se scoate pe sine de sub scutul ocrotitor al Sfintei Treimi și se lasă pradă duhurilor răutății.

Din discuția din pădure dintre Kir și Flora, mezina familiei musafire, aflăm că disensiunile din familia fetei sunt minore. Este remarcabil acest moment de confesiune reciprocă între copii, cu privire la părinții lor. Am putea să atribuim copiilor conotația de îngeri păzitori care

s-au întrunit și-și povestesc unii altora necazurile pe care le au oamenii de care sunt răspunzători. Însă, vom vedea că, mai târziu, chiar acești doi copii „comploteză” o nouă întâlnire (ca a unor îndrăgoșați), care vine în armonie cu decizia lui Alex de a aduce în seara când copii sunt plecați de acasă pe medicii ginecologi, care o vor chiureta pe Vera. Din păcate, prin nevinovăția lor, copiii se fac indirect părtași la crima ce urmează să aibă loc în căminul familial, fiind absenți de acasă, deci fiind în imposibilitatea de a împiedica avortul și sinuciderea mamei. În chiar seara avortului, la momentul chiuretajului, copii se află la familia lui Victor și a Lizei, unde, împreună cu cele trei fetițe ale acestora, rezolvă un joc de puzzle uriaș, înfățișând celebrul tablou al lui Leonardo da Vinci, *Bunavestirea*. Din întreg tabloul, doar cele două personaje principale, Arhanghelul Gavriil și Maica Domnului sunt recompuse din piesele de puzzle, la restul decorului copiii continuând să lucreze împreună.



Este un gest simbolic, de o adâncă semnificație: iată cum copiii pun în balanță judecării crimei ce se săvârșește alternativa dumnezeiască, a binevestirii Pruncului întrupat și, prin aceasta, a fiecărui prunc care urmează să vină pe lume. Este semnalul de alarmă pe care cei mai mici ai lui Dumnezeu, cei inocenți, curați cu inima și a căroră este împărăția cerurilor, îl trag pentru ucigașii de prunci, pentru cei care fac sau împing spre aborturi, mame, tață și medici deopotrivă. Este pentru a doua oară când copiii nu sunt alături de mama lor, să împiedice, în calitate de garanți ai vieții, moartea acesteia și a fratelui sau a surorii lor nenăscut(e). Am putea să deducem că autorul filmului i-a scos în mod intentionat pe copii, simboluri ale inocenței, dintr-un spațiu care urmează să fie desacralizat, un spațiu în care moartea alungă viața. Este minutul 1:21:47 din economia filmului. Ne apropiem de deznodământ.

Dar, să revenim la momentele când Vera și Alex mai au trei tentative de comunicare după declanșarea conflictului, două discuții ce nu sunt duse la bun sfârșit și una în care Alex îi comunică soției decizia sa. În prima dintre aceste discuții, situată la aproximativ o oră de la începutul filmului, Alex solicită un dialog serios, ca între soți. Amândoi stau la masă, față în față. Vera e însășimântată. O și spune, chiar de la începutul dialogului. Cu toate acestea, luptând cu spaimele care o sufocă, ea încearcă să-i atragă atenția lui Alex asupra pericolului în care se află el și în care îl poate trage și pe fiul său, pe Kir. Este abia începutul pledoariei ei și ne dăm seama că ar vrea să ajungă la miezul problemei. Din păcate, Alex e obtuz, ultragiat în mândria sa de mascul dominant și nu are răbdare să o asculte până la capăt. O întrerupe ori de câte ori Vera încearcă să-i vorbească despre copilul din pântece. E obosit, neatent și grăbit. Alex se situează de cealaltă parte a baricadei, o exclude pe Vera și pe pruncul nenăscut din viață sa și a celorlalți doi copii. S-a produs o schismă, o prăpastie între cei doi: pe un țărm se află Alex, aparent cu cei doi copii, Kir și Eva, iar pe celălalt țărm se află Vera cu pruncul din pântece. E ca și cum Alex a decis să divorțeze, să-și repudieze soția trădătoare, dar nu o face oficial. Reproducem o parte din dialog:

„Alex: Lasă-mă să-mi ajut fiul și fica. Lasă-mă să te ajut și pe tine.

Vera: Copilul acesta, Alex...

Alex: Nu mă interesează copilul tău. Vreau să știu ce ai de gând să faci cu el.

Vera (după o pauză mai lungă, în care își privește îngrozită bărbatul): Ne-am înstrăinat unul de celălalt. Ești un străin pentru mine. Așa ai fost întotdeauna și așa vei fi mereu.

Alex: Ce mai e și prostia asta?

Vera: Oare aşa trebuie să fie?... Oare aşa trebuie să fie?

Alex: Vera, nu vreau să țip la tine. Și nu vreau să-ți fac niciun rău. Nu vreau să te fac să suferi. Vreau doar să știu ce ai de gând. Ai încurcat-o, Vera. Mă înțelegi?

Vera: Ești obosit. Cum poți fi atât de obosit? (Alex râde nervos.) Dar tu ce ai de gând să faci?

Alex: Să mă culc. (Se ridică și pleacă, lăsând-o pe Vera singură la masă.)

Este un moment cheie, pentru că dacă Alex și-ar fi ascultat soția până ce ar fi terminat de expus ceea ce avea pe suflet (așa cum a ascultat-o Robert, pe care îl vom vedea mai târziu, în secvența de *flash-back*), dacă implicit ar fi respectat-o, tragedia nu s-ar mai fi produs. Amenințările lui, în loc să o liniștească pe femeie și să o facă să-și deschidă sufletul, să se deschidă față de el, au rolul de a o însășimânta și inhiba și mai mult. E o lipsă de tact și de tactică față de parteneră, evidențiată și prin modul abrupt și zeflemitor de a pune capăt acestei prime runde de dialog.

Dacă Alex a ales calea separării și mai accentuate, Vera aruncă punți peste prăpastie: dimineața, în patul conjugal, în care amândoi soții au dormit îmbrăcați cu hainele din ajun, Vera îl mângâie într-un gest de tandrețe pe Alex, pe obraz. E cu față foarte aproape de el. Alex deschide ochii. Ar putea să o sărute, ar putea să vadă în duioșia și supușenia femeiei sale cum Dumnezeu îi intinde încă o dată mâna. Dar Alex preferă să se ridice pe partea lui de pat, cu spatele la Vera. Simbolică întoarcere separată a celor doi soți, fiecare cu spatele la celalalt. Două vieți, două destine care nu se mai intersectează.

În secvența următoare, sună telefonul. Răspunde Alex. Auzim în receptor o muzică lină, apoi vedem o fructieră din care mâna unei fete ia un bob dintr-un ciorchine mare de struguri roșii – simbol euharistic, al viaței de vie care este Hristos dar și al plenitudinii vieții, a bucuriei de a trăi. Acest simbol euharistic este situat în mijlocul mesei și al casei. Cu alte cuvinte, Hristos se află pus la locul de cinstă, loc care îl se cuvine, în această mică Biserică, ce o constituie familia. Vedem interiorul unei case luminoase, frumos decorate, cu perdele prețioase, prin care se strecoară razele de soare. O descoperim pe Flora, mezina familiei lui Victor și Liza, ținând receptorul telefonului deasupra unui *pick-up*, pe care se învârte un disc cu muzică de Bach. Din sânul unei familii fericite, îndestulate, pornește acest mesaj ca o chemare spre împăcare. E mesajul de dragoste, pace, liniște și armonie, din partea lui Dumnezeu către un om atât de închis în nimicnicia sa. Desigur, Flora nu se aștepta să-i răspundă Alex. Cadoul muzical era pentru Kir, dar, prin acțiunea ei, Flora, îndrăgostită de Kir, se face involuntar solidară cu Vera, în tentativa lor (de fapt, a Duhului Sfânt) de a-i înmuia

inima lui Alex. Efectul se vede într-o aparentă împăcare cu ideea trădării Verei. Alex îi impune ca ei doi să joace pe mai departe rolurile de părinți, ca și până acum: „Bine, Vera. Pregătește-ne micul dejun. Vom continua să trăim împreună. Tu vei fi mama, iar eu, tatăl lor”. Dacă s-ar fi opriit aici și tot ar mai fi existat speranța unui nou început. Din nou, Vera tace și nu găsește resurse să reia dialogul, să facă odată și-odată lumină în capul și în sufletul soțului ei. Probabil se află încă sub impresia respingerii de care a avut parte cu câteva clipe mai devreme, în patul conjugal.

Asupra lui Robert, prieten de familie, planează suspiciunea trădării, de a se fi făcut părtaș la adulter cu Vera. Acest fapt îi este adus la cunoștință lui Alex de către fiul său, Kir, care povestește o întâmplare din trecutul apropiat, când Alex era plecat la muncă în străinătate. Vera i-a trimis pe copii la circ, împreună cu Nina, o prietenă, iar între timp l-a chemat pe Robert la ea. La întoarcerea copiilor de la circ, Robert încă se mai afla la ei în casă. Pe Kir l-a înfuriat în mod deosebit acest amănunt și îl urăște pe Robert. Observăm cum fiul interpretează în mod eronat faptele și se aseamănă la comportament și caracter cu tatăl său. Această informație, aşa cum este ea relatată de Kir, în contextul conflictului dintre Alex și Vera, are darul de a alimenta gelozia și furia lui Alex și de a-i oferi dovada trădării. Chiar și pe noi, pe spectatori, povestitorul filmului ne lasă să credem că Robert ar fi tatăl pruncului Verei, pentru că asistăm la o convorbire telefonică secretă dintre Vera și Robert. De fapt, discuția dintre ei e una pur prietenească, Robert încurajând-o pe Vera să aibă grijă de ea și de copii. Suntem atinși de același morb de suspiciune ca și Alex. Prin aceasta, realizatorul filmului vrea să ne demonstreze cât de ușor putem (ca și Alex) cădea victime aparențelor și mai vrea să ne facă să ne identificăm cu Alex, să-l simpatizăm și să-i dăm dreptate, să găsim justificată atitudinea lui.

Plimbarea familiei prin împrejurimi, până la cimitirul din deal, unde se află mormântul tatălui lui Alex, cu o cruce anonimă, neinscripționată tocmai din dorința bâtrânului, ne descoperă încă un indiciu despre genealogia lui Alex. E ca și cum tatăl său și bunicul copiilor lui nu ar avea numele scris în Cartea Vieții. E un creștin care nu și-a reactivat taina Botezului și și-a pierdut numele și identitatea. Încă un suflet damnat, care L-a alungat pe Duhul Sfânt. În drumul lor spre cimitir se întâlnesc cu o turmă de oi, care este mânată în sens opus direcției lor de deplasare. Acest amănunt poate părea nesemnificativ, însă, după cum ne-a obișnuit deja acest film, atât de bogat în sensuri și simboluri, nimic nu pare a fi lipsit de semnificație. Oile trimit la vorbele Mântuitorului referitoare la parabola Păstorului cel bun și

a oilor sale⁴. Iar mersul în direcție opusă cu oile semnifică faptul că familia lui Alex este mânată de acesta spre opusul Vieții, spre moarte. De fapt, chiar spre cimitir, spre casa morților, se îndreaptă cei patru. Alex este străinul la care face aluzie Domnul, străinul pe care Vera nu-l mai recunoaște. Plimbarea se încheie cu tentativa nereușită a lui Alex de a intra în bisericuță de la poalele cimitirului. Ușa Bisericii și implicit împărătiei lui Dumnezeu îi rămân închise, pentru că Alex, cu adevărat, nu caută să intre acolo. El a luat deja o decizie care îl situează în afara lui Dumnezeu, în „întunericul cel mai dinafără”⁵.

Alex a decis ca pruncul să fie expulzat. El îi comunică Verei hotărârea lui, invitând-o la o scurtă plimbare prin păduricea din apropierea casei. Felul în care e filmată această secvență ne trimește cu gândul la ispitirea Evei de către șarpe în grădina raiului. Vera înaintează printre copaci, iar Alex i se adreseză parcă din toate părțile, asediind-o cu persuasiunea lui. Este omniprezent. Abia ce l-a lăsat în urma ei, că dă peste el din nou, în fața sa. Această ubicuitate a lui Alex ne face să-l asemănamă diavolului și nu lui Adam, cum ar fi fost mai firesc. Și chiar lucru diavolesc face Alex, pentru că îi cere Verei să-l lepede pe prunc, să comită o crimă, care, pasă-mi-te, ar rezolva problema distanțării dintre ei, ar reface unitatea inițială: „Vreau să uit totul. Haide să scăpăm de el. Trebuie să-o facem, mă înțelegi? Există lucruri mai importante în viață. Totul va fi bine, Vera. O să-l luăm de la capăt. Vom încerca din nou”. Răspunsul Verei amintește de răspunsurile date de mucenicii creștini din primele veacuri ale Bisericii, când abia așteptau să fie dată la chinuri, să fie omorâți pentru Hristos: „Fă așa cum ai hotărât. Eu nu mai pot să aștept”. Și mai trimit la înseși cuvintele Mântuitorului adresate lui Iuda: „Ceea ce faci, fă mai curând”⁶. Ne aflăm la aproximativ jumătate din durata filmului.

Prin această operație de chiuretaj, iarăși, în mod simbolic, se expulzează, se alungă, se izgonește Viața din sânul familiei dar și din trupul femeii. Duhul Sfânt este alungat definitiv de la ei. Aici găsim cel mai profund înțeles al titlului filmului. Până în acest moment am avut diferite învelișuri de decriptat, prin care ni se dădeau indicii asupra ignorării repetitive a prezenței Duhului Sfânt și asupra diverselor tentative de alungare a Acesteia. Prin Vera și prin copii, prin prietenii familiei, am văzut cum Dumnezeu a încercat să-i mai acorde o sansă de

⁴ „Iar cel ce intră prin ușă este păstorul oilor. Acestuia, portarul îi deschide și oile ascultă de glasul lui, și oile sale le cheamă pe nume și le mânată afară. Și când le scoate afară pe toate ale sale, merge înaintea lor, și oile merg după el, căci cunosc glasul lui. Iar după un străin, ele nu vor merge ci vor fugi de la el, pentru că nu cunosc glasul străinilor”. (Ioan 10, 1-5).

⁵ Matei 8, 12 și 22, 13.

⁶ Ioan 15, 27.

întoarcere lui Alex.

Negăsind puterea de a se împotrivi bărbatului ei, Vera se face ascultătoare până la moarte de Alex, chiar dacă e o ascultare prost înțeleasă, în sensul că se face co-părtașă la crimă. Ea împlinește *ad literam* porunca Mântuitorului din predica de pe munte: „Nu vă împotriviți celui rău; iar cui te lovește peste obrazul drept, întoarce-i și pe celălalt”⁷. Odată cu pruncul ei nenăscut și avortat, Vera pierde izvorul de viață din ea. Ea nu mai dorește să trăiască și, până să-și dea seama Alex și cu Mark ce se întâmplă, Vera îngheță toate barbituricele lăsate pe noptieră de către unul din medicii ginecologi, fără ca noi, spectatorii, să vedem acest gest. Aflăm aceste detalii mai târziu, din relatarea medicului Gherman, prieten cu Mark, chemat să o resusciteze pe Vera.

Este foarte sugestiv felul în care s-a filmat această secvență a aducerii celor doi medici ginecologi și aşteptarea rezultatului operației lor: este seară, să intunecat, lumea tenebrelor pune stăpânire peste univers. Imaginea transmite răceală, distanțare față de personaje iar muzica amplifică sentimentul de angoasă. Este același lait-motiv muzical de la începutul filmului și reluat în momentele – cheie. Aparatul de filmat se află la o anumită distanță de casa în care intră Mark și cei doi medici ginecologi. Pe Vera n-o vedem deloc, dar bănuim că se află în dormitor. Din exterior îl vedem pe Mark șezând la masa din bucătărie și bând o cafea iar pe medici, în planul depărtat, îmbrăcându-și halatele și pregătindu-se de operație. Alex se plimbă în sus și-n jos pe prispa luminată de o lampă. Lumina lămpii pe prispă și întunericul beznă din jur creează impresia de ochi în interiorul căruia se mișcă Alex. Un ochi atoatevăzător... Tensiunea crește exponențial. În cadrul imediat următor vedem picioarele goale și ridicate ca într-o poziție de control ginecologic, ale unei fetițe, care stă pe spate într-un pat. Imaginea izbește, șochează, pentru că ne-am fi așteptat ca regizorul să ne introducă în „dormitorul crimei”, unde să o vedem în această poziție pe Vera, în timp ce este chiuretată. De fapt, este micuța Eva, care face năzbătii în dormitorul copiilor familiei, la care ea și Kir au rămas peste noapte. Regizorul se joacă cu nervii noștri, ai spectatorilor. Liza le pune pe fete la culcare, dar nu înainte de a împlini un obicei al familiei: înainte de a adormi, una dintre fete citește un fragment din Biblie. Acum este rândul Fridei, care citește tocmai imnul paulin al dragostei. Acest text scripturistic, citit din gura unui copil cu chip de înger, dă greutate și sens întregului film și pune pecetea osândei asupra lui Alex, a fratelui său Mark, dar și a celor care contribuie la înfăptuirea crimei avortului. Este o anticipare a Judecății de Apoi, când mărturia celor inocenți va atârna ca o

greutate imensă pe talerul faptelor rele, înclinând balanța spre osânda veșnică.

Primele semne de îndoială („Mark, crezi că am făcut ce trebuia?”) apar la Alex în momentul în care i se pare stranie liniștea din dormitor, lipsa oricărei reacții din partea Verei. Îl cere lui Mark să se ducă în dormitor, să se asigure că Vera e bine. Ajuns și el în dormitor, Alex rămâne singur la căpătâiul soției. Este încadrat în aşa fel încât să-l vedem doar pe el dar nu și pe Vera. Ni se comunică prin acest tip de limbaj cinematografic moartea femeii și sentimentele de singurătate, de regret și disperare care pun treptat stăpânire pe el. Alex își cere iertare față de Vera: este primul semn de smerenie din partea lui. Dar, chiar și în această smerenie, mai stăruie un sămbure de mândrie și de auto-îndreptățire: „Vera... Îmi pare nespus de rău... Nu mă face să-mi pară și mai rău... Știu că am făcut o greșeală... Ajută-mă, Vera!... Ajută-mă!”. În sfârșit, Alex își recunoaște slăbiciunea, neputința, părăsește poziția de putere și siguranță de sine, pe care a avut-o până acum, inima de piatră se sfarmă, se înmoie. Dar cu ce preț! Preț de sânge!...

Disperat, Alex apelează din nou la ajutorul fratelui său. Mark îl cheamă pe doctorul Gherman, care constată moartea femeii. Imaginea cerului pe care se rotesc stoluri de ciori care cronicăsc întărește atmosfera sumbră, lugubră, de prezență a morții. Cosmosul este și el afectat de această dublă crimă. Doctorul Gherman îi propune lui Mark mușamalizarea morții Verei, prin chemarea unei ambulanțe și prin oferirea unei cauze de deces false: atac de cord. Mark are aici un moment de trezire din împietrirea inimii, când o compătim este pe cumnata sa: „Biata fată!”. Reacția lui Alex este violentă (sare și-l prinde de piept pe Mark) și descătușează plânsul eliberator. După care cade în apatie. Îl vedem din spate, dindărătul ferestrei negre, de la ușa care dă în dormitor, șezând nemîșcat, impasibil și urmărand pe altă fereastră, alcătuită din gemulețe, cu un desen de cruci ca niște zăbrele, transportarea trupului moartei în mașina ambulanței, acoperit de un cearșaf alb. Încadrarea bărbatului între două rânduri de „gratii”, negre și albe, îl plasează într-un virtual univers concentraționar. Alex este un criminal, iar casa, odiuoaără sacră, prin fosta ei activitate de morărit, de obținere și făinii din care se face pâinea (dar și prescurile și agnețul pentru Trupul Domnului – alt simbol euharistic întrinsec), devine o închisoare, un loc al damnării. Casa, ca microcosmos, dar chiar și înșuși cosmosul, îl izolează pe Alex, îl condamnă la penitență, îl alungă din sânul său. Iar faptul că Alex este văzut din spate, deci nu i se vede chipul, ne dezvăluie pierderea calității de „chip al Chipului”⁸ de către Alex.

8 Panayotis Nellas, în „Omul – animal îndumnezeit”, Editura Deisis, Sibiu, 1999, pag. 68.

Practic, Alex a căzut sub demnitatea sa umană, și-a negat destinul ontologic.

Alex crede cu tărie că și-a ucis soția, își regretă fapta și îl blestemă pe Mark, ceea ce îl distanțează, pentru prima dată în film, de celălalt autor moral al crimei. Este un prim pas spre vindecarea lui Alex. La scurt timp după blestem, abia ajuns acasă, Mark are un atac cerebral, în urma căruia paralizează pe jumătate. Este întins în patul în care mai deunăzi zăcuse Vera. Prin această metaforă, Mark preia ștafeta morții de la Vera. „Mirosul” lui Mark, miros al morții, ne este sugerat de bâzătul deranjant al muștelor din dormitor: muștele vin întotdeauna atrase de un cadavru iar Mark, deși mai este încă în viață, este un „mort viu”, deci un cadavru în devenire. Chemat la capul bolnavului, medicul Gherman îi dezvăluie lui Mark adevărata cauză a morții Verei: supradoza de anestezice. Vera s-a sinucis, iar asupra ei a fost găsită o scrisoare, scrisă pe spatele unor rezultate la un test de sarcină. Parcugând scrisoarea, Mark decide să nu-i spună adevărul fratelui său. Ne dăm seama că preferă ca Alex să credă în continuare că el este autorul moral al morții Verei, ca și cum operația de chiuretare ar fi dat greș, decât să afle noua față a adevărului. În drum spre patul în care urmează să doarmă, Alex se oprește în dreptul a două fotografii înrămate, pe perete: este o fotografie mai mare cu tatăl său și Gheorghe, ceva mai tineri, ca doi prieteni buni, ținându-se pe după umeri, iar pe fundal vedem moara. Din fotografia mai mică ne privește chipul bătrân și aspru, încruntat, al tatălui. E ca o interogație mută, ca un reproș venit de dincolo de zare.

În dimineața zilei următoare, bărbătii se pregătesc pentru înmormântarea Verei. Deși medicul Gherman îi interzice lui Mark să se ridice din pat, efortul fiindu-i fatal, Mark îl amenință pe doctor să-i facă o injecție puternică și să-l pună pe picioare. Acest gest de jertfă din partea lui Mark, care își riscă viața pentru a fi alături de fratele său Alex, la înmormântare, atenuază mult din povara răutății și păcătoșeniei lui Mark. Este fapta bună care poate să-l salveze pe Mark de la moartea veșnică. Apoi, într-un prim-plan lung, vedem un bătrân care fumează și privește gânditor spre ceva. Îl vedem sărind într-o groapă proaspăt săpată și cum își reîncepe săpatul. Este groparul iar cadrul precedent, cu privirea lui gânditor – acuzatoare, ne trimite rapid la groparul shakespearean și la celebra lui replică, despre sensul vieții și morții. Plecarea lui Alex și a lui Mark de acasă, suirea anevoieasă a lui Mark în mașină (cu punerea scrisorii Verei în torpedou), este însotită de tipătul cucuvelei – alt simbol al unei morți iminente. E ca și cum s-ar anunța o nouă moarte. Chiar așa și bănuim că se va întâmpla când, după înmormântarea Verei, Mark zace ca mort, pe bancheta din spate a propriei sale mașini

și va fi dus și el, la fel ca Vera, cu ambulanța.

Nevoia de răzbunare sau de clarificare îl provoacă pe Alex să-l caute pe singurul depozitar al adevărului: Robert, prietenul lor de familie. Alex ia revolverul din biroul de la mansardă și pleacă, lăsându-l pe Mark în grija doctorului. Vedem cum mașina lui Mark, la volanul căreia se află Alex, se petrece cu mașina Salvării, venită să-l ia pe Mark, complet paralizat de atacul cerebral (sau poate mort?). Doctorul Gherman pune la loc, peste ferestre, obloanele de lemn și încuie casa. Îmbrăcat în negru, pare un cioclu venit să înmormânteze casa.

Drumul lui Alex spre oraș este filmat aproape identic cu drumul de la începutul filmului, când Mark, rănit la braț, gonea de la țară spre oraș: aceeași cadre, încadraturi, aceeași ploaie care se dezlănțuie, aceeași muzică sumbră. Asta ne provoacă să punem o paralelă, o asemănare între cele două drumuri și cauze care au stat la originea lor: moartea cuiva. Ploaia umple părâiașul de la moară și vedem cum apa ajunge să curgă pe sub casă, printre roți de car rupte, unelte vechi și mecanismele dezmembrate ale morii. Aparatul de filmat glisează lent, într-o imagine de tip tarkovskian, peste aceste elemente din natură și se oprește în dreptul imaginii oglindite răsturnat a casei bătrânești, în apa unui iaz. Casa văzută cu acoperișul în jos întărește metafora de univers răsturnat, de ordine cosmică bulversată, stricată prin intervenția ucigașă a omului. Nu este singura reverență pe care Andrei Zviaghințev o face ilustrului său înaintăș și compatriot. Personajul Verei amintește izbitor de cel al mamei din *Oglinda / Zerkalo* (1974): aceeași coafură, cu părul blond și bogat, strâns într-un coc, la spate, aceeași luminozitate a privirii, aceeași conotație de întruchipare a prezenței divine în persoana sa. Prin frumusețea, delicatețea, discreția și sensibilitatea ei, Vera îl reprezintă pe Duhul Sfânt sau pe Duhul lui Hristos, care se apropie gingeș de om („iată, stau la ușă și bat”) și nu-l forțează în nici un chip, nu-l obligă să-l recunoască, să îl se predea. Ploaia are semnificație baptismală, de reînnoire a lumii, de curățire a universului, a locului blestemat și desacralizat, în care s-a săvârșit dubla crimă. Dumnezeu botează prin ploaie natura profanată prin crimele oamenilor urmași ai lui Cain.

Alex se duce la Robert hotărât să-l lichideze și să răzbune moartea Verei. Sună la ușă, dar Robert nu este acasă. Din nou, Alex bate la o ușă care îi rămâne închisă, la fel cum a încercat să pătrundă și în bisericuța din cimitir. Această repetiție a unei acțiuni similare, îl situează pe Robert în același plan ontologic cu Biserica și implicit cu Adevărul: Robert este prietenul care l-a ajutat pe Alex cu o slujbă în străinătate, a salvat-o pe Vera de la prima ei tentativă de sinucidere și i-a fost sufletește aproape, în

momentele ei de durere sufletească, preluând rolul de confesor, de duhovnic: Vera i s-a spovedit lui Robert, cum nu a reușit niciodată să o facă față de Alex. În torpedoul mașinii lui Mark, Alex dă peste scrisoarea Verei. Secvența de *flash-black* începe cu un moment tensionat, în care cei doi bărbăți stau la masă, față în față, într-o tăcere lungă, apăsătoare. Chipul și privirea lui Robert, către Alex, seamănă izbitor cu chipul și privirea tatălui din mica fotografie de pe perete. Aceeași întrebare mută, același reproș nerostit dar nu mai puțin greu. Din nou, regizorul se joacă cu nervii noștri: Robert se ridică de la masă și se duce la fereastră, unde privește afară. Îl vedem apoi din exterior, în prim-plan, privind prin geam spre ploaia care curge abundant. Zgomotul brusc și cvasi-bubuitor al ploii ne face să tresărim, ca la declanșarea unei împușcături. Alex ia scrisoarea Verei și o citește. Pe masă, lângă el, se află revolverul. Este o secvență lungă și așteptăm, din clipă în clipă, să se producă inevitabilul: împușcarea lui Robert. Între timp, sună telefonul. Robert se duce și răspunde, iar din acest moment se produce trecerea din timpul prezent la cel trecut (*flash-back-ul*), când, tot printr-un telefon, Vera l-a chemat pe Robert la ea acasă.

Aflăm, astfel, că Vera a avut o tentativă de sinucidere cu somnifere, iar Robert a salvat-o. Atunci, i-a cerut lui Robert să-i promită că nu va spune nimănui despre tentativa ei de sinucidere. Acest amănunt este important, pentru că, dacă Robert l-ar fi informat de pe atunci pe Alex despre depresia și disperarea soției sale, poate altul ar fi fost deznodământul. Apoi, mai suntem martori ai momentului când Vera primește scrisoarea cu testul de sarcină, când rezolvă cu înțelepciune un conflict între copii, când îi scrie plângând, lui Alex, scrisoarea de pe verso și când Robert vine a doua zi, după tentativa ei de sinucidere, la ea acasă, într-o vizită de încurajare.

Cei doi, Robert și Vera, au o scurtă plimbare pe cheiurile unui râu care străbate orașul. Discuția dintre ei, aparent banală, are o semnificație aparte: Robert povestește cum și-a pierdut cheile de la apartament și cum și-a amintit, după un pahar băut într-o crâșmă, numărul de telefon al proprietarului casei, de la care a făcut rost de un nou rând de chei. Vera îi răspunde că ea nu și-a pierdut niciodată cheile. Ce rost ar avea un asemenea dialog în economia filmului? Cheile sunt investite cu rolul de „obiect magic”; ele deschid uși, care altfel ar rămâne, probabil, veșnic închise. Pentru Vera, cheile către sufletul soțului sunt copiii lor: câtă vreme este mama pruncilor lui Alexander, ea are îndrăzneală către soțul ei, poate să-i ceară orice. Un bărbat poate să refuze cu ușurință cererile femeii sale, câtă vreme dragostea lui față de ea a scăzut simțitor sau a dispărut cu totul, dar nu și când aceasta face apel la el, în calitate de mamă a copiilor lui. De dragul

copiilor, Alex o va asculta pe Vera și poate ea va reuși să-l schimbe, în direcția cea bună. Faptul că Vera se știe din nou însărcinată îi dă o oarecare siguranță, că ar avea o cheie în plus, cu care să deschidă ceea ce pare momentan închis față de ea și copiii: sufletul, respectiv inima sau dragostea bărbatului ei. Este ultima ei speranță de a-l recăstiga pe Alex. În momentul în care este împinsă spre avort, Vera își pierde și această speranță și, odată cu ea, și sensul vieții.

Cât timp copiii sunt la circ, Vera se spovedește lui Robert și acesta este momentul când se dezleagă misterul întregii intrigi, a cuvintelor enigmatic ale Verei de la începutul filmului. Confesiunea Verei este declanșată de arătarea unor fotografii de familie lui Robert, fotografii vechi, alb-negru, însotite de explicații. Vera începe să plângă. La întrebarea lui Robert, cu privire la mobilul tentativei de sinucidere, Vera îi mărturisește că este însărcinată și nu poate să-i comunice nimic lui Alex. Reproducem mai jos dialogul cu Robert și monologul Verei, pentru a vedea cum, din aproape în aproape, se ajunge la miezul problemei și cum Vera dezvăluie un adevăr teologic fundamental: faptul că noi nu suntem ai noștri, ci ai lui Dumnezeu, că suntem ființe făcute să ne ajutăm reciproc spre mântuire, să trăim comuniunea iubirii.

„Vera: Sunt însărcinată.

Robert: Însărcinată?... Iartă-mă, dar copilul... Nu e al lui Alex?

Vera: Este și nu este copilul lui.

Robert (off): Ce vrei să spui?

Vera: Sigur că e copilul lui. Al cui să fie?... Dar nu e al lui pentru că, de fapt, copiii noștri nu sunt ai noștri. Adică nu sunt numai ai noștri. Așa cum nici noi nu suntem copiii părinților noștri. Înțelegi?... Mă trezesc în toiu nopții și nu mai pot să adorm. Îl ascult cum respiră. (Oftează) Ne iubește doar de dragul lui. Ca pe niște obiecte. Doamne, de ani de zile trăiesc așa!... De ce oare mă simt așa de singură? De ce nu mai vorbește cu mine, ca pe vremuri? Sau poate doar mi s-a părut că vorbea cu mine... Nu voi fi în stare să-i explic asta. Trebuie să fac ceva...

Robert: Vera...

Vera: Dacă mai continuă așa, relația noastră va muri. Nu vreau să dau naștere morții! (Din off) Putem trăi fără să murim. Există această posibilitate.

Robert: Ce posibilitate, Vera?

Vera (off): Nu știu, dar sigur există. și nu e posibil decât împreună, atunci când trăiești pentru celălalt. De unul singur e imposibil. N-are rost să mai continui. E un cerc vicios. (Din nou, la Prim-plan) Cum aş putea să-i explic asta, ca să înțeleagă ceea ce face?“

Ieșirea din *flash-back* se face simetric cu intrarea,

adică prin intermediul telefonului. Aparatul de filmat iese printr-un *traveling* lent, în urma lui Robert, din dormitorul unde a lăsat-o pe Vera plângând. Auzim rotirea discului de la telefon. Camera pătrunde în hol, se apropie de silueta unui bărbat văzut din spate, reflectată într-o oglindă. Este Alex vorbind la telefon cu Victor, comunicându-i că va trece în cursul zilei să-și ia copiii. Apoi, Alex ajunge cu fața spre obiectiv și se deplasează în sens opus lui Robert (*traveling* înapoi). Alex se oprește în cadrul ușii și contemplă dormitorul, cu patul conjugal sugestiv de gol. Imaginea dormitorului fără Vera transmite sentimentul singurătății, al derizoriului, al căminului distrus, reactualizează și certifică vorbele profetice ale Verei, cum că viața de unul singur e imposibilă, n-are sens, e inutilă. Bănuim, la finalul filmului, că acest adevăr ultim i-a fost împărtășit lui Alex de către Robert, care acum a putut rupe jurământul tăcerii față de Vera.

Coperta finală a filmului ne readuce în spațiul ancestral al naturii de la debutul filmului, cu pomul vieții în centru și cu drumul care șerpuiește pe lângă pom. Așezat pe marginea drumului, Alex contemplă peisajul, ascultă ciripitul păsărilor, zgomotul insectelor și al zefirului prin iarbă. Lumina blândă a însorării se așterne pe chipul său, acum senin și împăcat. Alex a înțeles, finalmente, unde a greșit și s-a reîmpăcat simbolic cu spațiul și universul pe care îl profanase. În timp ce bărbatul se ridică și pleacă cu mașina, lăsând un nor de praf în urma sa, aparatul de filmat se retrage printr-un *traveling* lateral amplu, care ne dezvăluie niște femei strângând fânul pe pășunea de lângă drum. Femeile încep să cânte în timp ce muncesc. O alta trece prin cadru cu un bebeluș în brațe. Cântecul femeilor pare o litanie, o incantație de iertare și purificare, amintește de corul antic și evocă mitologicul iar prezența pruncului restabilește ordinea firească din natură, armonia dintre om și cosmos. Este o lume arhaică, a lui *homo religiosus*, care și-a păstrat sensurile nealterate.

Un film extrem de bogat în semnificații, condensate pe straturi suprapuse, *Exilul* nu-și epuizează mulțimea de sensuri doar la o primă vizionare. Sensurile ies la iveală spre finalul secvențelor sau chiar spre finalul filmului, pentru că țesătura narativă e de așa natură, încât mai întâi ni se pun înainte niște enigme, niște teribile taine care urmează a fi dezvăluite abia odată evenimentele încheiate și faptele depășite. Sperăm că am reușit să descoperim o parte din frumusețea de înțelesuri profund creștine, biblice și patristice, care se ascund în alcătuirea complexă și rafinată a filmului, restul rămânând la îndemâna cititorilor, care vor viziona acest film, pentru a continua demersul nostru.

BIBLIOGRAFIE

- Biblia cu ilustrații*, Editura Litera, 2011.
Eliade, Mircea. *Sacru și profanul*. Humanitas, București, 1992.
Nellas, Panayotis. *Omul - animal îndumnezei*. Editura Deisis, Sibiu, 1999.

Mirona-Ioana Tatu is a teaching assistant with the Department of Drama and Theatre Studies at "Lucian Blaga" University of Sibiu, where she teaches Film Acting. She also activated as theatre instructor in several theatre amateur groups and summer camps for children and youth. She leads the Classics Cinema for Students program at "Lucian Blaga" University of Sibiu

Institutional Affiliation and Contact: "Lucian Blaga" University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts, Department of Drama and Theatre Studies. 5-7 Victoriei Blvd, 550024, Sibiu, Romania. email: mirona_ioana@yahoo.com