

ISSN 2285 – 9969  
ISSN-L 2285 – 9969

▪ Zeitschrift für Theaterstudien

# *DramArt*

▪ Journal of Theatre Studies

▪ Revistă de studii teatrale

Volumul 1 | 2012

Universitatea de Vest din Timișoara

Facultatea de Muzică, Departamentul: Muzică - Artele Spectacolului-Actorie  
(limba română și germană)

West-Universität Temeswar, Musikhochschule, Department: Musik – darstellende Kunst,  
Schauspiel (Rumänische und Deutsche Sprache) ▪ West-University of Timisoara, Faculty of  
Music, Department: Music – Drama, Acting (Romanian and German language)

 Editura Universității de Vest

*Redactor șef / Redaktionsleiter / Chief Editor:*

Dr. Eleonora Ringler-Pascu (Universitatea de Vest din Timișoara)

*Colegiul de redacție / Redaktionskollegium / Editorial Board:*

Dr. Violeta Zonte (Universitatea de Vest din Timișoara)

Dr. Daniela Magiaru

Dr. Alina Mazilu

Drd. Silviu Văcărescu (Universitatea de Vest din Timișoara)

*Colegiul științific / Wissenschaftlicher Beirat / Scientific Board:*

Prof.- univ. Thomas Buts (Folkwang Universität Essen)

Prof.- univ. dr. Sorin Crișan (Universitatea de Arte din Târgu-Mureș)

Prof.- univ. Peter Ender (Zürcher Hochschule der Künste, Zürich)

Prof.- univ. Florin Fieroiu (UNATC București)

Conf.- univ. dr. Maria Adriana Hausvater (Universitatea de Vest din Timișoara / Teatrul Național Timișoara)

Prof.- univ. dr. Veronique Liard (Université de Bourgogne, Dijon)

Mag. Eva Tacha-Breitling (Konservatorium Wien Privatuniversität)

Prof.- univ. dr. Cornel Ungureanu (Uniunea Scriitorilor din România – Filiala Timișoara)

Prof.- univ. dr. Bogdan Ulmu (Universitatea de Arte „George Enescu“ Iași)

Prof.- univ. Nikolaus Wolcz (Columbia University New York)

**Adresa de contact / Kontaktadresse / Adress for contact:**

Universitatea de Vest din Timișoara, Facultatea de Muzică

Departamentul: Muzică - Artele Spectacolului - Actorie (limba română și germană )

Bd. Piața Libertății 1 RO-300077 Timișoara

Tel. / Fax.: 0040-256-592654

E-mail: [dramarttm@yahoo.ro](mailto:dramarttm@yahoo.ro)

## Cuprins / Inhaltsverzeichnis / Contents

### 1. Studii teoretice / Theoretische Studien / Theoretical Studies

#### 1.1. *Textul dramatic și dimensiunea scenică*

*Der dramatische Text und die szenische Bühnendimension / The Dramatic Text and the Scenic Dimension*

##### **Anne Kathrin Marquardt**

Ein deutscher Shakespeare in Frankreich: deutsche und französische Pressestimmen zu Thomas Ostermeiers *Othello* und *Maß für Maß* Inszenierungen

Un Shakespeare german în Franța: presa germană și franceză despre viziunea regizorală a lui Thomas Ostermeier în *Othello* și *Măsură pentru măsură* / A German Shakespeare in France: German and French Press Reviews about Thomas Ostermeier's of Productions *Othello* and *Measure for Measure*

##### **Marion George**

Jean Anouilh's Theater im Lichte unserer Erfahrung

Teatrul lui Jean Anouilh în percepția noastră / Jean Anouilh's Theatre in Our Perception

##### **Dragoș Carasevici**

Bertolt Brechts *Die Heilige Johanna der Schlachthöfe* in Giorgio Strehlers Vision: eine Lektion über das epische Theater

*Ioana d'Arc a abatoarelor* de Bertolt Brecht în viziunea lui Giorgio Strehler: o lecție despre teatrul epic / Bertolt Brechts's *Jean D'Arc of the Slaughterhouse* in the Vision of Giorgio Strehler: a Lesson about the Epic Theatre

##### **Eleonora Ringler-Pascu**

H. C. Artmanns poetisches Theater

Teatrul poetic al lui H. C. Artmann / H. C. Artmann's Poetic Theatre

**Claudia Dimiu**

Un nume nou în dramaturgia românească

Ein neuer Name in der rumänischen Dramaturgie / A New Name in the Romanian Dramaturgy

**Daniela Magiaru**

Despre cultura râsului bine drămuț

Über eine gut durchdachte Lachkultur / About the Careful Laughing Culture

**1.2. Interferențe în receptarea artelor**

**Interferenzen in der Rezeption der Künste / Interferences in the Reception of Arts**

**Silviu Văcărescu**

Dubla identificare în film ca politică de receptare psihanalitică - *Omul cu aparatul de filmat* de Dziga Vertov

Doppelidentifikation im Film als psychoanalytische Rezeptionspolitik – *Der Mann mit der Filmkamera* von Dziga Vertov / The Double Identification in Film as a Way of Psychoanalyzing Reception - *The Man with a Movie Camera* by Dziga Vertov

**Anda Cadariu**

Spre o dimensiune antropologic-culturală a teatrului

Zu einer anthropologisch-kulturellen Dimension des Theaters / Towards a Cultural-Anthropological Dimension of Theatre

**1.3. Arta actorului**

**Schauspielkunst / Performing Arts**

**Mariana Șarba**

Arta actorului în teatrul muzical

Schauspielkunst im Musiktheater / Acting Performance in Music Theatre

**Otilia Huzum**

Limbaj corporal și limbaj verbal în arta actorului

Körpersprache und gesprochene Sprache in der darstellenden Kunst / Body Language and Verbal Language in the Art of Acting

## 2. Critică de teatru / Theaterkritik / Theatre Review

### Irina Wolf

Tschechow, hautnah erlebt

Cehov de aproape / Close up Cehov

## 3. Recenzii / Rezensionen / Reviews

### Daniela Magiaru:

Un repertoir al fragmentarului: George Banu, *Trilogia îndepărtării: Odihna, noaptea, uitarea*

Ein Repertoire des Fragments: George Banu, *Trilogie der Entfremdung: das Ruhen, die Nacht, das Vergessen* / A Repertoire of the Fragment: George Banu, *Trilogy of the Enstrangement: Resting, Night, Forgetting*

### Daniela Magiaru:

Travelling circular. Luc Bondy: *Sărbătoarea clipei. Dialoguri cu George Banu*

Travelling Circular. Luc Bondy: *Das Fest des Augenblicks. Dialoge mit George Banu* / Travelling Circular. Luc Bondy: *The Feast of the Moment. Dialogues with George Banu*

**Eleonora Ringler-Pascu:** Neueste dokumentierte Geschichte des Deutschen Staatstheaters Temeswar. Horst Fassel: *Das Deutsche Staatstheater Temeswar (1953-2003). Vom überregionalen Identitätsträger zum Experimentellen Theater.*

Cea mai recentă istorie documentată a Teatrului German de Stat din Timișoara. Horst Fassel: *Teatrul de Stat German din Timișoara (1953-2003). De la purtătorul identității supraregionale la teatru experimental* / The Newest Documentary History of the German State Theatre from Timișoara. Horst Fassel: *The German State Theatre from Timișoara (1953-2003). From the Supraregional Identity Bearer towards Experimental Theatre*

### Notă:

Întreaga responsabilitate pentru acuratețea suportului empiric, analizelor și interpretărilor științifice, precum și pentru corectitudinea datelor bibliografice revin autorilor.



**1.**

**Studii teoretice**

**Theoretische Studien**

**Theoretical Studies**

**1.1**

*Textul dramatic și dimensiunea scenică*

*Der dramatische Text und die szenische Bühnendimension*

*The Dramatic Text and the Scenic Dimension*





Ein deutscher Shakespeare in Frankreich: deutsche und  
französische Pressestimmen zu Thomas Ostermeiers  
*Othello* und *Maß für Maß*-Inszenierungen  
A German Shakespeare in France: German and French  
Press Reviews of Thomas Ostermeier's Stagings of *Othello*  
and *Measure for Measure*

ANNE-KATHRIN MARQUARDT  
(Université Le Havre)

**Abstract**

The paper compares German and French press reviews of two productions by the German director Thomas Ostermeier. It deals with his stagings of William Shakespeare's *Othello* (2010) and *Measure for Measure* (2011), which were shown both in Germany and France. Reactions in these countries differed widely and the paper endeavours to explain these differences.

**Keywords:** Thomas Ostermeier, William Shakespeare, *Othello*, *Measure for Measure*, Schaubühne, Press, French-German comparison

Thomas Ostermeier (geboren 1968) gilt als einer der erfolgreichsten Theaterregisseure Europas. Bei der Biennale in Venedig erhielt er 2011 den Goldenen Löwen für sein Lebenswerk – im Alter von nur 43 Jahren. Seit einigen Jahren interessiert sich der Star-Regisseur auch für William Shakespeare, zuerst mit einer Inszenierung des *Sommernachtstraums* (2006), dann mit dem Welterfolg *Hamlet* (2008).

Dieser Beitrag interessiert sich für die zwei jüngsten Shakespeare-Inszenierungen Ostermeiers: *Othello* (Premiere am 6. August 2010 in Epidauros während des *Hellenic Festival*) und *Maß für Maß* (Premiere am 17. August 2011 bei den Salzburger Festspielen). Beide Inszenierungen kamen später an Ostermeiers Stammtheater nach Berlin, der Schaubühne (*Othello* feierte am 9. Oktober 2010 Berlin-Premiere und *Maß für Maß* am 17. September 2011) und wurden ebenfalls in Frankreich gezeigt, auf deutsch mit französischer Übertitelung. *Othello* war vom 16. bis 27. März 2011 am Théâtre

Les Gémeaux in der Stadt Sceaux in der Nähe von Paris zu sehen, dann vom 3. bis 5. November 2011 am Théâtre National de Bretagne in Rennes im Rahmen des Festivals *Mettre en Scène*, und wieder am 3. und 4. Februar 2012 am Théâtre National de Toulouse. *Maß für Maß* wurde vom 4. bis 14. April 2012 am renommierten Théâtre de l'Odéon in Paris präsentiert.<sup>1</sup> Am 1. April 2012 gab die „*Berliner Morgenpost*“ bekannt, Thomas Ostermeier habe für diese Inszenierung den Friedrich-Luft-Preis der Zeitung bekommen.<sup>2</sup>

Es handelt sich also um einen deutsch-französischen Kulturtransfer, der sich durch das Medium eines nicht so sehr als britisch, sondern eher als Weltkulturerbe angesehenen Autoren vollzieht. Dieser Kulturtransfer soll hier anhand einiger Pressestimmen aus beiden Ländern nachvollzogen werden. Es geht also nicht darum, die Inszenierungen per se zu analysieren oder künstlerisch zu bewerten. Vielmehr geht es darum, einen Schritt zurück zu treten, um Urteile über die Inszenierungen aus zwei verschiedenen Kulturräumen zu analysieren und zu konfrontieren: Denn diese gehen auffallend auseinander. Beide Produktionen werden in Frankreich hoch gelobt – man spricht z.B. von einem „wunderbaren, elektrisierten, hypnotischen, wilden *Othello*“<sup>3</sup> – während die deutschen Meinungen zu *Maß für Maß* uneins sind und zu *Othello* durchgehend negativ, bis hin zum Verriss als „fadem Tragödchenbrei, auf Sparflamme gekocht“<sup>4</sup>.

Ein erster wichtiger Faktor, der die Unterschiede in der Rezeption erklären kann, ist natürlich der Kontext der Inszenierung. In der deutschen Presse ist es üblich, einen Journalisten zur Weltpremiere ins Ausland zu schicken, sodass spätere Artikel zur Berlin-Premiere davon beeinflusst werden. Für die deutsche Bewertung des *Othello* war also die Uraufführung in Griechenland entscheidend. Die Atmosphäre in Epidauros wird von der deutschen Presse ausführlich thematisiert, um die „erhabene Stimmung“<sup>5</sup> des Ortes zu erläutern. Der Kontrast zur

---

<sup>1</sup> Für weitere Angaben zu Tourdaten, für Fotos und Videos der Inszenierungen, siehe die Webseite der Schaubühne: <http://www.schaubuehne.de>. Zum jetzigen Zeitpunkt (April 2012) sind dies die einzigen bekannten Termine in Frankreich.

<sup>2</sup> Stefan Kirschner, *Thomas Ostermeier wird mit Friedrich-Luft-Preis geehrt*, „*Berliner Morgenpost*“, 01.04.2012. <http://www.morgenpost.de/kultur/article106142815/Thomas-Ostermeier-wird-mit-Friedrich-Luft-Preis-geehrt.html>

<sup>3</sup> „un *Othello* magnifique, électrique, hypnotique, sauvage“, Fabienne Darge, *L'Othello sauvage de Thomas Ostermeier*. „*Le Monde*“, 22.03.2011. Alle Übersetzungen von A.-K. Marquardt.

<sup>4</sup> Reinhard Wengierek, *Tragödchenbrei an Zikaden*. „*Die Welt*“, 09.08.2010. <http://www.welt.de/die-welt/kultur/article8899437/Tragoedchenbrei-an-Zikaden.html>

<sup>5</sup> Hartmut Krug, *Othello in Griechenland*, „*Deutschlandfunk*“, 08.08.2010. <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/kulturheute/1243850/>

Inszenierung selbst wird aufgebaut, die an dieser klassischen Stätte nicht bestehen könne. Es scheint fast so, als sei der Ruf der Inszenierung bereits in Griechenland ruiniert, und später in Berlin nicht mehr zu retten gewesen. Für die französische Rezeption hingegen ist dieser Kontext völlig unwichtig: Er wird nie erwähnt und beeinflusst die Aufnahme nicht.

Auch bei *Maß für Maß* spielt die Uraufführung im Rahmen der Salzburger Festspiele eine große Rolle für die deutsche Presse, die die Produktion mit Nicolas Stemanns *Faust* vergleicht, der dort ebenfalls Premiere hatte – nicht unbedingt zum Vorteil Ostermeiers<sup>6</sup>. Diese Bewertungen werden dann auf die Berliner Premiere übertragen. Ganz anders in Frankreich, wo vergangene Produktionen der Schaubühne entscheidend sind. Hier erinnert man sich an Henrik Ibsens *Nora* (besonders 2004 beim renommierten Festival d'Avignon, aber auch anderswo in Frankreich), Lars Noréns *Dämonen* (2010 in Paris und 2011 in Lyon) und Shakespeares *Hamlet* (2008 in Avignon und anderswo in Frankreich), alle in der Regie von Thomas Ostermeier.

Besonders prägend war Molières *Der Menschenfeind* (*Le Misanthrope*), in der Regie von Ivo van Hove mit dem Ensemble der Schaubühne. Das Stück wurde vom 27. März bis zum 1. April 2012 in den Ateliers Berthier, einer Nebenbühne des Théâtre de l'Odéon, gezeigt, also nur Tage vor *Maß für Maß* und quasi im gleichen Theater. *Der Menschenfeind*, in Frankreich als nationales Kulturgut angesehen, wurde dort als erfrischend radikale Neuerfindung des Klassikers gefeiert. Explizit wird die Verbindung zu *Maß für Maß* hergestellt, das nach der positiven Erfahrung mit Molière mit großer Spannung und Vorschusslorbeeren erwartet wurde: „Wenn Sie es noch nicht getan haben, kaufen Sie Karten: Man wird sich darum reißen“ oder auch „Wir haben die Produktion nicht gesehen, aber allein die Anwesenheit [von Voss und Eidingen] verspricht vieles“<sup>7</sup>. Für die französische Kritik scheint also das Etikett

<sup>6</sup> Dirk Pilz, *Der Mensch, das Schwein*, „Berliner Zeitung“, 19.08.2011. <http://www.berlinerzeitung.de/archiv/selig-sind-die-hoffenden--thomas-ostermeier-hat-bei-den-salzbürger-festspielen--mass-fuer-mass--inszeniert-der-mensch--das-schwein,10810590,10949402.html> und Uwe Matheiss, *Frische „Hasen“ aus dem Osten*. „TAZ“, 22.08.2011. <http://www.taz.de/Salzbürger-Festspiele-!76684/>

<sup>7</sup> „si ce n'est fait, réservez vos places: elles vont s'arracher“, Brigitte Salino, *Un Molière formidablement trash*, „Le Monde“, 29.03.2012. [http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/03/29/un-moliere-formidablement-trash\\_1677660\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/03/29/un-moliere-formidablement-trash_1677660_3246.html) und „Nous n'avons pas vu le spectacle, mais la seule présence de ces acteurs vaut toutes les promesses“, Brigitte Salino, *Shakespeare se germanise*, „M le magazine du Monde“, 30.03.2012. [http://www.lemonde.fr/style/article/2012/03/30/shakespeare-se-germanise\\_1677320\\_1575563.html](http://www.lemonde.fr/style/article/2012/03/30/shakespeare-se-germanise_1677320_1575563.html)

„Schaubühne“ entscheidend zu sein (obwohl es verschiedene Regisseure sind) und die Präsenz in beiden Produktionen eines Stars des deutschen Theaters, Lars Eidinger, als Alceste bzw. Angelo.

Der mit Tabus brechende Umgang mit der Tradition erscheint in Frankreich als „typisch deutsch“, als fremd und gerade deswegen als interessantes und innovatives Angebot. Man stellt fest, dass sich Shakespeare „germanisiert“, feiert einen „Shakespeare aus Berlin“ und nennt Ostermeier „einen Großen der deutschen Bühne“<sup>8</sup>. Deutsch-französische Differenzen lassen sich allerdings nicht nur durch Kontexte erklären. Auch die unterschiedliche Aufnahme spezifisch theatralischer Elemente, wie Bühnenbild oder Schauspiel, sagt etwas über unterschiedliche Theatertraditionen und Sichtweisen aus.

Jan Pappelbaums Bühnenbild zu *Othello* präsentiert sich folgendermaßen: Die Schauspieler, die fast die ganze Zeit auf der Bühne bleiben, sitzen auf Plastikstühlen in einem flachen, mit Wasser gefüllten Becken, das von Neon-Leuchten, in verschiebbare Projektionsflächen im Hintergrund eingebaut, zum Schimmern gebracht wird. Der deutschen Kritik gibt das Anlass zu allerlei Wortspielen: „Ostermeier strandet mit seinem *Othello*“<sup>9</sup>. Besonders Desdemonas „Röcheltod“, wie mehrere die Endszene beschreiben, wirke mit ihrem „Wassergeplatsche“ nur „unfreiwillig komisch“<sup>10</sup>. Zusammenfassend: „Eine hübsche, aber nicht sonderlich originelle oder gar treffliche Optik, die obendrein durch den Wechsel von ‚Wasser weg‘ und ‚Wasser marsch‘ sinnfrei verändert wird.“<sup>11</sup>

Für die Franzosen allerdings ist das *Othello*-Bühnenbild alles andere als „sinnfrei“. Es ist nicht nur Sinnbild für Venedig und Zypern, wo das Stück

---

Siehe auch: Philippe Chevilley, *Un détonant Shakespeare berlinois*, „Les Echos“, 05.04.2012. <http://www.lesechos.fr/culture-loisirs/sorties/spectacles/0201995786131-un-detonant-shakespeare-berlinois-310043.php>

<sup>8</sup> „Shakespeare se germanise“, „M le magazine du Monde“, 30.03.2012; „un grand de la scène allemande“, in: „Shakespeare berlinois“, „Les Echos“, 05.04.2012.

<sup>9</sup> Katrin Pauly, *Ostermeier strandet mit seinem Othello*, „Berliner Morgenpost“, 11.10.2010. <http://www.morgenpost.de/kultur/article1420339/Ostermeier-strandet-mit-seinem-Othello.html>

Die Zeitung schreibt weiter, es würden „inszenatorisch keine großen emotionalen Wellen mehr geschlagen“, und die Inszenierung „plätscher[e] [...] nur dahin“. Auch andere können nicht widerstehen: „Thomas Ostermeier geht mit Shakespeares *Othello* in Griechenland baden“, „Die Welt“, 09.08.2010.

<sup>10</sup> „Deutschlandfunk“, 08.08.2010.

<sup>11</sup> „Die Welt“, 09.08.2010.

spielt, sondern es wird auch zur tiefgründigen Metapher. Viele sind an ein amerikanisches Militärlager während des Golf-Krieges<sup>12</sup>, in Bagdad<sup>13</sup> erinnert, wo Männer im schwülen zypriotischen Klima miteinander klarkommen müssen: „Die anfänglich gedämpfte Atmosphäre weicht der gereizten Stimmung einer Kriegskampagne, wo die Leidenschaften geschürt, wo der kleinste Verdacht zur Paranoia wird. Diesem Teufel von einem Jago steht der ideale Nährboden zur Verfügung, um den Geist des maurischen Generals ins Wanken zu bringen.“<sup>14</sup>

Die sinnliche und beklemmende Atmosphäre dieser dunklen Bühne sei ebenfalls eine Metapher der Schwärze der Seele und der Tiefe der Intrigen<sup>15</sup>; andere sehen hier, wenn auch mit Fragezeichen, eine Anspielung auf den Mutterleib, aus dem die Figuren gewaltsam entrissen würden<sup>16</sup>. Über solche symbolischen Lesarten kann man in Deutschland indes nur spotten: „Das mag metaphorisch ‚Mittelmeer‘ bedeuten oder, etwas diffuser: ‚Überschwemmung der Herzen‘“<sup>17</sup>.

Über den Einsatz und die Leistung der Schauspieler gehen die Meinungen ebenfalls weit auseinander, womit zugleich die politische Dimension des *Othello* angesprochen wäre. „*Le Monde*“<sup>18</sup> erinnert an die Tradition, die nur weiße Schauspieler in der Titelrolle zuließ (z.B. Orson Welles oder Anthony Hopkins) und somit die Implikationen für Rassismus und soziale Ausgrenzung außen vor ließ. Ostermeier entscheidet sich ebenfalls für einen weißen Schauspieler, Sebastian Nakajew, zeigt aber, dass er sich des Problems bewusst ist in einem ersten, stummen Tableau vor dem eigentlichen Stück als eine Art Exposition. Othello zieht sich nackt aus und sein Körper wird von Desdemona mit schwarzer Farbe bemalt. Später wirkt der Maure nicht ganz zuhause in

---

<sup>12</sup> Philippe Chevilley, *Jalousie en eaux sombres*, „*Les Echos*“, 21.03.2011. [archives.lesechos.fr/archives/2011/LesEchos/20894-82-ECH.htm](http://archives.lesechos.fr/archives/2011/LesEchos/20894-82-ECH.htm)

<sup>13</sup> Jack Dion. *Noir c'est noir*. „*Marianne*“. 23.03.2011. [http://www.marianne2.fr/Noir-c-est-noir\\_a204199.html](http://www.marianne2.fr/Noir-c-est-noir_a204199.html)

<sup>14</sup> „L'ambiance feutrée du début fait place à l'humeur à vif d'une campagne guerrière où les passions s'exacerbent, où le moindre soupçon vire à la paranoïa. Ce diable de Iago dispose du terreau idéal pour ébranler le mental du général maure.“, „*Les Echos*“, 21.03.2011.

<sup>15</sup> „les régions insondables de l'âme“, „*Le Monde*“, 22.03.2011.

<sup>16</sup> „Métaphore du ventre maternel, de l'amour qui protège et dont on est condamné à s'arracher?“, Fabienne Pascaud, *Amours et désamours*, „*Télérama*“, 19.03.2011. <http://www.telerama.fr/art/amours-et-desamours,66808.php>

<sup>17</sup> „*Die Welt*“. 09.08.2010.

<sup>18</sup> „*Le Monde*“. 22.03.2011.

Venedig – eine Schwäche, die im Kontrast zur imposanten Statur Nakajews steht. Die französische Kritik sieht hier eine genial inszenierte und gespielte Überanpassung an die Konventionen Venedigs, die den Außenseiter als solchen erkennbar macht in einer Gesellschaft, die sich zwar offen gibt, jedoch rassistisch geblieben ist. „Le Monde“ interpretiert: „Schwarz in den Augen der anderen, der, der sich doch innen als weiß empfindet“<sup>19</sup>. „Marianne“ geht noch weiter: „Sebastian Nakajew [ist] ein Doppelgänger Marlon Brandos in *Endstation Sehnsucht*, sowohl plump als auch rührend, albern und integer, verliebt und eifersüchtig [...]. Othello ist der Schwarze schlechthin, was Jagos Andeutungen über ihn, in denen man die abstoßendsten rassistischen Klischees findet, noch gewichtiger macht.“<sup>20</sup>

Für die deutsche Kritik hingegen geht die Rechnung nicht auf. Über das stumme Eingangstableau schreibt die „Berliner Morgenpost“: „Mehr als eine verschmierte Kriegsbemalung kommt dabei nicht heraus. Für die Thematik des Fremden interessiert sich Ostermeier nicht weiter.“<sup>21</sup> „Die Welt“ resümiert: „[Othello] plumpst schwerfällig als tumber Tor durchs intrigante Geschehen“<sup>22</sup>.

Die deutsche Presse vermag kein überzeugendes Gesamtkonzept zu erkennen, was zu dem Eindruck geführt habe, dass sich kein durchgehender Spielrhythmus entwickeln könne. Man kritisiert den „Abend, der zunehmend schwerfälliger wird, weil ihm letztlich doch ein überzeugendes Gesamtkonzept fehlt“<sup>23</sup>, und moniert „immer tiefere Spannungslöcher“ in einer Arbeit die „inszenatorisch noch unfertig“<sup>24</sup> wirke. Auch hier sehen es die Franzosen ganz anders. „Ouest France“ meint, es sei „unmöglich, sich loszureißen“<sup>25</sup>.

---

<sup>19</sup> „Noir dans le regard des autres, lui qui se vit comme blanc à l'intérieur“, „Le Monde“, 22.03.2011.

<sup>20</sup> „Sebastian Nakajew, sosie de Marlon Brando dans *Un tramway nommé désir*, à la fois rustre et émouvant, falot et intègre, amoureux et jaloux [...]. Othello est, le black, ce qui rend encore plus lourdes les allusions de Iago à son égard, où l'on retrouve les clichés racistes les plus salaces.“, „Marianne“, 23.03.2011.

<sup>21</sup> „Berliner Morgenpost“, 11.10.2010.

<sup>22</sup> „Die Welt“, 09.08.2010.

<sup>23</sup> „Berliner Morgenpost“, 11.10.2010.

<sup>24</sup> „Deutschlandfunk“, 08.08.2010.

<sup>25</sup> „impossible de décrocher“, Benoit Le Breton, *L'élégance d'Ostermeier éclabousse Othello*, „Ouest France“, 05.11.2011. [http://www.ouest-france.fr/actu/actuLocale\\_-L-elegance-d-Ostermeier-eclabousse-Othello-\\_35238-avd-20111105-61611456\\_actuLocale.htm](http://www.ouest-france.fr/actu/actuLocale_-L-elegance-d-Ostermeier-eclabousse-Othello-_35238-avd-20111105-61611456_actuLocale.htm)

Während Desdemona (Eva Meckbach) kaum Erwähnung findet, ist die Figur, die sich am deutlichsten hervorzutun scheint, Stefan Sterns Jago, der als Showmaster mit Mikrofon die Intrige unermüdlich vorantreibt: Das shakespearesche Thema des Theaters im Theater kommt in seiner Figur zum Ausdruck. Hier sind nun die deutschen Stimmen uneins. Manche können ihm nichts abgewinnen, denn er habe eine „allzu zappelige gestisch-mimische Überdeutlichkeit“<sup>26</sup> an sich und wirke wie eine „geschwätzig Hexe“<sup>27</sup>. Bei anderen gilt er jedoch als das Einzige, was die Inszenierung zu retten vermag. Für die „TAZ“ ist er ein „Normalo der Facebook-Generation ohne jede Dämonie, seine Brutalität wurzelt in der geheimnislosen Untiefe eines Nichtcharakters“<sup>28</sup>; viele verwenden den Begriff der „Banalität des Bösen“<sup>29</sup>. In diesem Punkt treffen sich deutsche und französische Meinungen. „*Les Echos*“ beschreibt ihn als „kleinen blonden Jungen, dem man alles abkaufen würde“, „ein reiner Dämon, der das Böse um des Bösen Willen liebt, ein Terrorist des Absurden“<sup>30</sup>.

Jago wird nicht zuletzt durch Marius von Mayenburgs Neu-Übersetzung, eigens für diese Inszenierung geschrieben, in den Mittelpunkt gestellt, wie viele Pressestimmen angeben. Auf einige wirkt der Text „knackig cool“<sup>31</sup>; andere, vielleicht aus Sehnsucht nach shakespearescher Poesie, kritisieren jedoch „viel gespreiztes Gerede und läppischen Jargon“<sup>32</sup>. Auch in Frankreich<sup>33</sup> wird die

<sup>26</sup> „Deutschlandfunk“, 08.08.2010.

<sup>27</sup> „Die Welt“, 09.08.2010.

<sup>28</sup> Regine Müller, *Haltung in der Krise*, „TAZ“, 09.08.2010.

<http://www.taz.de/1/archiv/digitaz/artikel/?ressort=ku&dig=2010%2F08%2F09%2Fa0118&cHash=8d2b9cccae>

<sup>29</sup> „*Berliner Morgenpost*“, 11.10.2010. Andreas Schäfer, *Othello von Epidauros nach Berlin*, „*Tagesspiegel*“, 11.10.2010. <http://www.tagesspiegel.de/kultur/schaubuehne-othello-von-epidauros-nach-berlin-/1953546.html>

<sup>30</sup> „Blondinet à qui l'on donnerait le bon Dieu sans confession“, „un pur démon, qui aime le mal pour le mal, un terroriste de l'absurde“, „*Les Echos*“, 21.03.2011.

<sup>31</sup> „*Berliner Morgenpost*“, 11.10.2010.

<sup>32</sup> „Die Welt“, 09.08.2010.

<sup>33</sup> Die Schaubühne selbst besorgte die Übertitelung in französischen Theatern. Hierfür wurde die deutsche Übersetzung des Shakespeareschen Originals durch Marius von Mayenburg wiederum ins Französische übersetzt. Bei beiden Stücken wurde der freie Übersetzer Uli Menke, der oft mit Theatern für Übertitelungen zusammenarbeitet, mit der Transposition vom Deutschen ins Französische betreut. Für diese Informationen möchte ich mich bei Frau Agathe Bonnet vom Théâtre Les Gémeaux, Herrn Daniel Loayza vom Théâtre de l'Odéon und Frau Annika Frahm von der Schaubühne bedanken.

Übersetzung manchmal erwähnt, aber in anderer Funktion. Für „*Les Echos*“ „hebt sie allgegenwärtige Frauenfeindlichkeit und Rassismus hervor“<sup>34</sup>, und für „*Le Monde*“ ist sie von einer „meisterhaften Intelligenz“<sup>35</sup>.

Wie wurden nun das Bühnenbild, das Inszenierungskonzept und die Leistung der Schauspieler bei *Maß für Maß* in der Presse wahrgenommen? Jan Pappelbaums Bühne war recht einfach: Ein großer viereckiger Kasten mit Wänden, deren goldene Farbe gerade noch unter dem Schmutz erkennbar ist. Entlang den Wänden eine Bank, auf die die Schauspieler, von denen die meisten die ganze Zeit auf der Bühne sind, sich setzen können. Das Bühnenbild selbst wird von der Presse zwar beschrieben, aber recht wenig kommentiert. Es sind eher die Requisiten und inszenatorischen Einfälle Ostermeiers, die in den Vordergrund gestellt werden.

Angelo, der Puritaner, der die Stadt von der Sünde befreien soll, reinigt die Wände vom Dreck mit einem Wasserschlauch und trifft dabei auch öfter seine Mitmenschen. Die Symbolik ist für viele deutsche Kritiker zu offensichtlich: Es sei „reichlich platt“<sup>36</sup>, eine „überdeutliche Verdoppelung“<sup>37</sup>, und man spottet: „Achtung, noch ein Symbol“<sup>38</sup>. Sogar die deutsche Presse<sup>39</sup> sieht hier eine Anspielung auf den Franzosen Nicolas Sarkozy, der 2005, damals noch Innenminister, gesagt hatte, er wolle die französischen Vorstädte mit dem Kärcher (ein professionelles Reinigungsgerät einer Firma gleichen Namens) säubern.

Ebenfalls oft kommentiert in der deutschen Presse: Der Einsatz einer Schweinehälfte, die vom Kristalllüster hängt, von dem sich später auch Angelo Kopf nach unten baumeln lässt, in einer visuellen Parallele zwischen Tier und zum Schwein gewordenen Menschen. Auf dieser Schweinehälfte (die zu diesem Zeitpunkt am Boden liegt) versucht Angelo, Isabella zu vergewaltigen; am Ende des Stücks wird dem Tierkadaver der Kopf abgesägt. Dies führte sogar

---

<sup>34</sup> „fait ressortir la misogynie et le racisme ambiants“, „*Les Echos*“, 21.03.2011.

<sup>35</sup> „d'une intelligence magistrale“, „*Le Monde*“, 22.03.2011.

<sup>36</sup> Dirk Schümer, *Schwein für Schwein, nicht Maß für Maß*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung“, 19.08.2011.

<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/salzburgen-festspiele-schwein-fuer-schwein-nicht-mass-fuer-mass-11104925.html>

<sup>37</sup> Peter von Becker, *Macht und Monster*, „*Tagesspiegel*“, 19.09.2011.  
<http://www.tagesspiegel.de/kultur/theaterkritik-macht-und-monster/4621152.html>

<sup>38</sup> „*Berliner Zeitung*“, 19.08.2011.

<sup>39</sup> „*Tagesspiegel*“, 19.09.2011.



dazu, dass der Tierschutzverein Berlin-Vegan Dezember 2011 Anzeige gegen die Schaubühne erstattete, wie in der Berliner Lokalpresse<sup>40</sup> berichtet wurde. Auch hier fand die deutsche Presse die Symbolik oftmals zu vereindeutigend. Man spricht von einer „symboltriefenden Schweinehälfte“ und titelt *Der Mensch, das Schwein*<sup>41</sup> oder auch *Schwein für Schwein, nicht Maß für Maß*<sup>42</sup>. Ebenso wurde das Wortspiel am Ende der Inszenierung, in dem der Herzog Vincentio seinem Vertreter Angelo zuruft „Schwein gehabt!“, als platt aufgenommen.

Ostermeiers Gesamtinterpretation ist für die deutsche Presse vereinfachend. Das Stück werde „allzu simpel auf Comedy reduziert“ und Ostermeier „kratzt und wäscht [...] eifrig an der Oberfläche herum“<sup>43</sup>, während die „Buntheit seiner szenischen Einfälle [...] die Härte des Geschehens“<sup>44</sup> verschleierte. Der Regisseur mache es sich zu einfach mit seinem „Groschenheft-Shakespeare“, der „derart kleingerechnet“ werde, dass er zum „Dichter einer ehrpusseligen Haus- und Hofmoral“<sup>45</sup> verkomme. Die Jury des Friedrich-Luft-Preises ist also mit ihrer Bewertung durchaus nicht im Konsens mit der Mehrheit, wenn sie lobt: „Die mitunter drastischen Effekte erweisen sich als sinnvoll und in ihrer Metaphorik ebenso provokativ wie produktiv“<sup>46</sup>. Nur der „*Tagesspiegel*“ ist sich unsicher, bezeichnet die Effekte als „unnötige Blöße“, sieht aber auch – besonders in Angelos versuchter Vergewaltigung Isabellas – Anspielungen auf den Franzosen Dominique Strauss-Kahn, dem damaligen IWF-Direktor, der Mai 2011 wegen sexueller Belästigung in New York festgenommen wurde (im Artikel ist die Rede von „DSKalisation“), aber auch Hinweise auf „Scharia, Fundamentalismus, Hirnwäsche, viele moderne Monster“<sup>47</sup>.

---

<sup>40</sup> Konstantin Marrach, *Tierschützer klagen gegen Schaubühne*. „Berliner Zeitung“, 09.12.2011. <http://www.bz-berlin.de/kultur/buehne/tierschuetzer-klagen-gegen-schaubuehne-article1337643.html> und

*Nackt-Demo gegen Schweine-Massaker*, „Berliner Kurier“, 13.12.2011. <http://www.berliner-kurier.de/kiez-stadt/kunst-oder-sauerei--nackt-demo-gegen-schweine-massaker,7169128,11297740.html>

<sup>41</sup> „Berliner Zeitung“, 19.08.2011.

<sup>42</sup> „Frankfurter Allgemeine Zeitung“, 19.08.2011.

<sup>43</sup> „Frankfurter Allgemeine Zeitung“, 19.08.2011.

<sup>44</sup> Hartmut Krug, *Maß für Maß*, „Deutschlandfunk“, 18.08.2011.

<http://www.dradio.de/dlf/sendungen/kulturheute/1533017/>

<sup>45</sup> „Berliner Zeitung“, 19.08.2011.

<sup>46</sup> Die Jury wird zitiert in „Berliner Morgenpost“, 01.04.2012.

<sup>47</sup> „Tagesspiegel“, 19.09.2011.

Auf die französische Presse hingegen wirkte die Bühne eher wie eine öffentliche Badeanstalt<sup>48</sup>, und sie würdigt das „mal wieder geniale Bühnenbild von Jan Pappelbaum“<sup>49</sup>. Erwartungsgemäß unterstreichen fast alle französischen Artikel den Einsatz des Wasserschlauchs, der sie an Nicolas Sarkozys Kärcher erinnert. „*Le Monde*“ gibt zu bedenken: „Das ist das Schauspiel, das man unbedingt gesehen haben muss, während dieser seltsamen Wahlkampagne“<sup>50</sup>, denn eben dieser Sarkozy stand am 22. April 2012, also nur Tage nach der *Maß für Maß* Aufführung in Paris, zur Wiederwahl zum französischen Staatsoberhaupt. Besonders diese Sequenzen haben das Publikum begeistert<sup>51</sup>. Nur „*La Croix*“<sup>52</sup> findet den Schlauch/Kärcher etwas übertrieben.

An dem Einsatz der Schweinehälfte stoßen sich die Franzosen nicht. „*Le Monde*“ begeistert sich geradezu für „die verwesende Sau, die man während der ganzen Aufführung nicht mehr vergessen kann, aufgehängt am Kristalllüster, stinkend und todbringend, Eingeweide sichtbar – was für ein Bild!“<sup>53</sup>. Der Kadaver sei eine „frappierende und dramatisch fundierte Allegorie der Machtausübung“<sup>54</sup> oder symbolisiere „die Korruption, die entwürdigende Sexualität, das Verlangen nach blutiger Rache“<sup>55</sup>. „*Les Echos*“ resümiert: „Die Neuinterpretation dieser galligen Komödie, zwischen perverser Vaudeville und Politthriller, ist so glasklar, so geschliffen, dass man sich nicht einmal wundert über die Anachronismen [...], die Eigenartigkeit des Bühnenbildes [...] und die konzeptuelle Kühnheit. Ostermeiers Inszenierung bildet ein

---

<sup>48</sup> Patrick Sourd, *Mesure pour mesure mis en scène par Thomas Ostermeier: brillant*, „*Les Inrockuptibles*“, 04.04.2012. <http://www.lesinrocks.com/2012/04/04/arts-scenes/scenes/mesure-pour-mesure-mise-en-scene-par-thomas-ostermeier-brillant-11244294/> und Didier Méreuze, *Mesure pour mesure: humains, trop humains*, „*La Croix*“, 09.04.2012. [http://www.la-croix.com/Culture-Loisirs/Culture/Theatre/Mesure-pour-mesure-humains-trop-humains-\\_NG\\_-2012-04-09-788923](http://www.la-croix.com/Culture-Loisirs/Culture/Theatre/Mesure-pour-mesure-humains-trop-humains-_NG_-2012-04-09-788923)

<sup>49</sup> „le décor une fois de plus génial de Jan Pappelbaum“, Fabienne Darge, *Le poids de Shakespeare, le choc d'Ostermeier*, „*Le Monde*“, 06.04.2012.

<sup>50</sup> „Voilà le spectacle qu'il faut absolument voir, en cette étrange campagne présidentielle“, „*Le Monde*“, 06.04.2012.

<sup>51</sup> „*Le Monde*“, 06.04.2012.

<sup>52</sup> „*La Croix*“, 09.04.2012.

<sup>53</sup> „la charogne de truie qui hante la scène tout au long du spectacle, accrochée au lustre de cristal, fétide et mortifère, les entrailles à l'air – quelle image!“, „*Le Monde*“, 06.04.2012.

<sup>54</sup> „allégorie aussi frappante que dramaturgiquement fondée de l'exercice du pouvoir“, René Solis, *Dilemme de „Mass“*, „*Libération*“, 09.04.2012. [http://www.liberation.fr/theatre/2012/04/09/dilemme-de-mass\\_810533](http://www.liberation.fr/theatre/2012/04/09/dilemme-de-mass_810533)

<sup>55</sup> „La corruption, le sexe avili, le désir de vengeance sanguinaire“, „*Les Echos*“, 05.04.2012.

Ganzes, organisch, einzigartig, universell... das Stück trifft ins Schwarze, als ob es am Vortag geschrieben wurde. [...] Wenn das Theater sich ständig wiedererfindet, erneuert, überrascht, zum Lachen bringt und zum Nachdenken über das, was die Menschen schon immer gequält hat, das Verlangen und die Macht, wird Shakespeare durch seine Berliner Kur zu neuem Leben erweckt.<sup>56</sup> Auch „*La Croix*“ meint, die Inszenierung sei „extrem raffiniert“<sup>57</sup>; laut „*Le Monde*“ ist sie „wie immer bei [Ostermeier] getragen von einer großartigen Theaterenergie“ und von „seiner meisterhaften Intelligenz bei der Interpretation der Texte, seinem Gespür für den szenischen Raum und die Führung der Schauspieler“<sup>58</sup>. In Frankreich hat sich also der Ruf Ostermeiers als bedeutender Regisseur gefestigt.

Die schauspielerische Leistung wird allgemein von der deutschen Presse positiv bewertet. Der bekannte Theaterschauspieler Gert Voss als Herzog Vincentio wird fast überall in den höchsten Tönen für sein nuanciertes Spiel gelobt. Der Konsens über die anderen Darsteller ist: „Und sie behaupten sich alle, gegen oder mit dem Meisterspieler Gert Voss“<sup>59</sup>. Besonders Lars Eidinger als Angelo findet weitgehende Anerkennung; nur „Deutschlandfunk“ meint, er habe gegen Voss keine Chance und würde „im doppelten Sinne sein Opfer“<sup>60</sup>. Auch Jenny König spiele ihre Isabella „so anmutig zart wie zugleich energievoll“<sup>61</sup>; nur selten meint man, die ganz in weiß gekleidete Nonne erstarre zu einer „Pose sittenstrenger, blauäugiger Reinheit“<sup>62</sup>. Kaum erwähnt wird Bernardo Arias Porras als Mariana und als Claudio, den man als „rachitischen,

---

<sup>56</sup> „La relecture de cette comédie grinçante, entre vaudeville pervers et thriller politique, est tellement limpide, affûtée, qu'on ne se pose même plus la question des anachronismes [...], de l'étrangeté du décor [...] et des audaces conceptuelles. Le spectacle d'Ostermeier forme un tout, organique, singulier, universel... la pièce fait mouche, comme si elle avait été écrite la veille. [...] Quand le théâtre sans cesse se ré-invente, innove, surprend, fait rire et réfléchir sur ce qui obsède les hommes depuis toujours: le désir et le pouvoir... Shakespeare sort revivifié de sa cure berlinoise.“, „*Les Echos*“, 05.04.2012.

<sup>57</sup> „d'un raffinement extrême“, „*La Croix*“, 09.04.2012.

<sup>58</sup> „comme toujours chez lui, portée par une superbe énergie de théâtre“; „son intelligence magistrale dans la lecture des textes, son sens de l'espace scénique et de la direction d'acteurs“, „*Le Monde*“, 06.04.2012.

<sup>59</sup> „*Tagesspiegel*“, 19.09.2011.

<sup>60</sup> „*Deutschlandfunk*“, 18.08.2011.

<sup>61</sup> „*Tagesspiegel*“, 19.09.2011.

<sup>62</sup> „*Frankfurter Allgemeine Zeitung*“, 19.08.2011.

pubertierenden Lover<sup>63</sup> beschreibt, während „Deutschlandfunk“ die Parallelisierung der beiden Figuren „verschwurbelt gedacht [sic]“<sup>64</sup> findet. Nur „Die Welt“ findet diesen Einfall „glücklich“, da man an dieser Mariana erkennen könne: „Auch darin waltet Geist vom Geiste Shakespeares.“<sup>65</sup>

Nun ist es gerade Porras und seine Doppelrolle, die von der französischen Presse in den Vordergrund gestellt wird. „*Les Inrockuptibles*“ nennt es eine „unendlich poetische Idee“, denn „allein durch den Körper des unglaublichen Bernardo Arias Porras wird die missachtete Liebe zu einem seltsamen schlotternden Phantom, das durch das Stück geht, ohne auch nur ansatzweise zu verstehen, wie ihm geschieht“<sup>66</sup>. Auch die anderen Schauspieler werden durchweg positiv bewertet. Besonders hervorgehoben werden Voss und Eidinger „ein König und ein Prinz der deutschen Bühnen“<sup>67</sup>, deren Star-Status von vielen<sup>68</sup> unterstrichen wird. Auch hier erkennt man an recht verallgemeinernden Formulierungen, dass bereits existierende Reputationen gefestigt werden, sodass die einzelne Inszenierung nur noch als Bestätigung fungiert.

In Deutschland gehen die Meinungen stark auseinander, wenn es um die Neuübersetzung durch Marius von Mayenburg geht. Man spricht von einer „wunderbar klaren, neuen Übertragung“<sup>69</sup>, in der „das Treffende [...] aus dem Text herausgelesen, nicht draufgeladen“<sup>70</sup> sei. Die „TAZ“ allerdings kann sich nicht damit anfreunden, dass hier „Bitte“ auf „Titte“ reimt<sup>71</sup>, und andere kritisieren das „Neuschwachhochdeutsche“ mit „der Melodie der Tischvorlage einer Powerpointpräsentation“, das Sehnsucht nach „Blankversen und Schlegel-Tieck“<sup>72</sup> aufkommen lasse. In Frankreich, wo die Übersetzung wenig erwähnt wird, ist man wie immer begeistert. „*La Croix*“ lobt die „Shakespeareschen

<sup>63</sup> „Frankfurter Allgemeine Zeitung“, 19.08.2011.

<sup>64</sup> „Deutschlandfunk“, 18.08.2011.

<sup>65</sup> Ulrich Weinzierl, *Es lächelt der Abgrund*. „Die Welt“, 19.08.2011.

[http://www.welt.de/print/die\\_welt/kultur/article13553546/Es-laechelt-der-Abgrund.html](http://www.welt.de/print/die_welt/kultur/article13553546/Es-laechelt-der-Abgrund.html)

<sup>66</sup> „idée infiniment poétique“ ; „Ainsi, à travers le seul corps de l’incroyable Bernardo Arias Porras, l’amour malmené devient un étrange fantôme flageolant qui traverse toute la pièce sans comprendre un traître mot à ce qui lui arrive“, „*Les Inrockuptibles*“, 04.04.2012.

<sup>67</sup> „un roi et un prince des scènes allemandes“, „*Le Monde*“, 06.04.2012.

<sup>68</sup> „*Les Echos*“, 05.04.2012, „*M le magazine du Monde*“, 30.03.2012.

<sup>69</sup> „Deutschlandfunk“, 18.08.2011.

<sup>70</sup> „*Tagesspiegel*“, 19.09.2011.

<sup>71</sup> „TAZ“, 22.08.2011.

<sup>72</sup> „Frankfurter Allgemeine Zeitung“, 19.08.2011.

Spiele einer Sprache, ganz aus Zweideutigkeiten, Mise en abyme, Doppelsinn, Umschreibungen.“<sup>73</sup>

Hierin liegt vielleicht aber auch ein Schlüssel, um die Unterschiede zwischen deutscher und französischer Wahrnehmung zu analysieren. Für das französische Publikum war die Inszenierung wegen der Übertitelung wohl ein vorwiegend visuelles Erlebnis, was vielleicht eine sehr genaue Wahrnehmung des Bühnenbilds, der Atmosphäre und der Körpersprache der Schauspieler zur Folge hatte. Bei professionellen Kritikern kommt noch das französische Bildungsideal hinzu, das auf literarhistorisches Wissen, auf klassische Modelle, Symbole und Metaphern als Mittel der poetischen Weltdeutung setzt. Vor diesem Hintergrund ist die Bereitschaft der französischen Kritik groß, solchen Sinnangeboten wie denen Ostermeiers zu folgen.

In Deutschland hingegen sind Dekonstruktion und Zerschlagen von Tradition zu Konventionen des Regietheaters erstarrt. So hat man sich bereits an spektakuläre Provokationsakte gewöhnt und fragt nun nach deren Funktion innerhalb eines Gesamtkonzepts. Zugleich steht ein solches Sinnangebot im Verdacht, in ein vorkritisches Theater zurückzufallen. Dementsprechend die widersprüchliche Erwartungshaltung der Presse, die weder das Anbieten von neuen Inhalten noch das Ironisieren alter Muster als künstlerisch wertvollen Ansatz betrachten kann. Für die deutsche Kritik, so scheint es, ist fast jeder theatralische Akt „sinnfrei“.

Während also in Deutschland die letzten Götzenbilder abtransportiert werden, baut man in Frankreich neue Kirchen auf und betet „Shakespeare ist ein Gott, und Ostermeier sein Prophet.“<sup>74</sup>

---

<sup>73</sup> „les jeux shakespeariens d'un langage tout en ambiguïtés, mises en abîmes, double sens, périphrases“, *„La Croix“*, 09.04.2012.

<sup>74</sup> „Shakespeare est un dieu, et Ostermeier est son prophète“, *„Le Monde“*, 22.03.2011.



## Un Shakespeare german în Franța: opinii în presa germană și franceză despre *Othello* și *Măsură pentru măsură* în viziunea scenică a lui Thomas Ostermeier

ANNE-KATHRIN MARQUARDT  
(Universitatea Le Havre)

Thomas Ostermeier (născut în 1968) este considerat unul dintre cei mai de succes regizori de teatru ai Europei. La Bienala de la Veneția din 2011 i-a fost decernat Leul de Aur pentru întreaga carieră – la numai 43 de ani. Regizorul vedetă este interesat de câțiva ani de William Shakespeare, punând în scenă *Visul unei nopți de vară* (2006), urmat de succesul mondial *Hamlet* (2008). Prezenta lucrare are ca punct de interes cele mai noi spectacole cu piese de Shakespeare în viziunea regizorală a lui Ostermeier: *Othello* (premiera în 6 august 2010 la Epidauros cu ocazia *Hellenic Festival*) și *Măsură pentru măsură* (premiera în 17 august 2011 în cadrul festivalului *Salzburger Festspiele*). Ambele spectacole au fost prezentate ulterior la teatrul lui Ostermeier, la Schaubühne din Berlin (*Othello* a avut premiera la Berlin în 9 octombrie 2010, iar *Măsură pentru măsură* în 17 septembrie 2011) și apoi în Franța, în limba germană, cu supratitrare în franceză. *Othello* a putut fi vizionat între 16 și 27 martie 2011 la Théâtre Les Gémeaux în orașul Sceaux, în apropiere de Paris, iar din 3 până în 5 noiembrie 2011 a fost prezentat la Théâtre National de Bretagne din Rennes, în cadrul festivalului *Mettre en Scène*, și în 3 și 4 februarie 2012 la Théâtre National de Toulouse. *Măsură pentru măsură* s-a jucat între 4 și 14 aprilie 2012 la celebrul Théâtre de l'Odéon din Paris<sup>1</sup>. În 1 aprilie 2012, „*Berliner Morgenpost*” își anunța cititorii că Thomas Ostermeier a primit premiul Friedrich-Luft<sup>2</sup> din partea publicației pentru această punere în scenă.

---

<sup>1</sup> Pentru alte informații despre turnee, fotografii și înregistrări video ale montărilor vezi paginile web ale teatrului Schaubühne: <http://www.schaubuehne.de>. Până în prezent (aprilie 2012) sunt singurele programări cunoscute în Franța.

<sup>2</sup> Stefan Kirschner, *Thomas Ostermeier wird mit Friedrich-Luft-Preis geehrt*, „*Berliner Morgenpost*”, 01.04.2012. <http://www.morgenpost.de/kultur/article106142815/Thomas-Ostermeier-wird-mit-Friedrich-Luft-Preis-geehrt.html>.

Este vorba, așadar, de un transfer de cultură germano-francez, care are loc prin intermediul unui autor considerat nu doar britanic, ci universal. Acest transfer va fi urmărit în cele ce urmează, pe baza articolelor apărute în presa din ambele țări. Astfel, nu este vorba despre o analiză a producțiilor *per se*, sau despre o evaluare din punct de vedere artistic. Este vorba, mai degrabă, despre o distanțare aspra celor două spectacole, pentru a putea analiza și confrunța păreri din două spații culturale diferite: în Franța, ambele puneri în scenă au fost foarte apreciate – se vorbește, de exemplu, despre un „*Othello* minunat, electrizant, hipnotic, sălbatic”<sup>3</sup>, – pe când opiniile germane despre *Măsură pentru măsură* sunt împărțite, iar cele despre *Othello* eminamente negative, care merg până la expresii de genul „tragedioară fadă, gătită la flacăra ușoară”<sup>4</sup>.

Un prim factor important, care ar putea explica diferențele de receptare, este bineînțeles contextul punerii în scenă. În presa germană se obișnuiește delegarea unui jurnalist la o premieră mondială în străinătate, astfel că articolele despre premiera berlineză sunt influențate de acest lucru. Pentru evaluarea germană a piesei *Othello* premiera din Grecia a fost așadar decisivă. Atmosfera din Epidaurus este tematizată pe larg pentru a explica „atmosfera sublimă”<sup>5</sup> a locurilor. Este dezvoltat contrastul cu producția însăși, care nu poate exista în spațiul clasic. Se pare că reputația spectacolului a fost compromisă deja în Grecia, ca apoi, în Germania, să nu mai poată fi salvată. Pentru francesi, în schimb, contextul este total lipsit de importanță: nu este menționat deloc și nu influențează câtuși de puțin receptarea. Și la *Măsură pentru măsură* premiera din cadrul Salzburger Festspiele joacă un rol important pentru presa germană, care compară producția cu *Faust*–ul lui Nicolas Stemann, care a avut premiera în același loc – acest fapt care nu reprezintă neapărat un avantaj pentru Ostermeier<sup>6</sup>. Aprecierile sunt apoi transferate asupra premierei berlineze. Cu

<sup>3</sup> „un Othello magnifique, électrique, hypnotique, sauvage“, Fabienne Darge, *L'Othello sauvage de Thomas Ostermeier*. „Le Monde“, 22.03.2011. Toate traducerile aparțin autoarei A.-K. Marquardt.

<sup>4</sup> Reinhard Wengierek, *Tragödchenbrei an Zikaden*, „Die Welt“, 09.08.2010. <http://www.welt.de/die-welt/kultur/article8899437/Tragoedchenbrei-an-Zikaden.html>.

<sup>5</sup> Hartmut Krug, *Othello in Griechenland*, „Deutschlandfunk“, 08.08.2010. <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/kulturheute/1243850/>

<sup>6</sup> Dirk Pilz, *Der Mensch, das Schwein*, „Berliner Zeitung“, 19.08.2011. <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/selig-sind-die-hoffenden--thomas-ostermeier-hat-bei-den-salzburger-festspielen--mass-fuer-mass--inszeniert-der-mensch--das-schwein,10810590,10949402.html> și Uwe Mattheiss, *Frische „Hasen“ aus dem Osten*. „TAZ“, 22.08.2011. <http://www.taz.de/Salzburger-Festspiele-!176684/>



totul altfel se întâmplă în Franța, unde decisive sunt producțiile precedente ale teatrului Schaubühne. Aici se păstrează în memorie *Nora* lui Henrik Ibsen (prezentă în 2004 la renumitul Festival d'Avignon, dar și în alte spații din Franța), *Demonii* lui Lars Norén (în 2010 la Paris și în 2011 la Lyon) și *Hamlet*-ul shakespearian (în 2008 la Avignon și în alte spații din Franța), toate în regia lui Thomas Ostermeier. Deosebit de important a fost în acest sens *Mizantropul* lui Molière (*Le Misanthrope*), în regia lui Ivo van Hove, jucat de actorii teatrului Schaubühne. Spectacolul a fost prezentat între 27 martie și 1 aprilie 2012 la Ateliers Berthier, o scenă secundară a Théâtre de l'Odéon, deci doar cu câteva zile înainte de *Măsură pentru măsură* în același teatru. *Mizantropul*, considerat în Franța patrimoniu cultural național, a fost sărbătorit acolo ca o redescoperire radicală, o reîmprospătare a marelui clasic. Legătura cu *Măsură pentru măsură* se face explicit. După experiența pozitivă cu Molière, acesta a fost așteptat cu mari emoții și lauri anticipați: „Dacă n-ați cumpărat încă bilete, faceți-o acum: va fi moarte de om“ sau „Nu am văzut spectacolul, dar simula prezență [Voss și Eidinger] este foarte promițătoare“<sup>7</sup>. Pentru critica franceză, eticheta „Schaubühne“ pare determinantă (cu toate că e vorba de regizori diferiți), la fel și prezența în distribuția ambelor producții ale unui actor consacrat al scenei germane, Lars Eidinger, în rolurile Alceste, respectiv Angelo. Această abordare a tradiției prin încălcarea tabuurilor este privită în Franța drept „tipic germană“, străină și tocmai de aceea o propunere interesantă și inovatoare. Se constată că Shakespeare se „germanizează“, se sărbătorește „Shakespeare-ul din Berlin“ și Ostermeier este numit „un gigant al scenei germane“<sup>8</sup>. Diferențele franco-germane nu se pot explica însă doar prin contexte. Chiar și receptarea diferită a unor elemente specific teatrale, precum

<sup>7</sup> „si ce n'est fait, réservez vos places: elles vont s'arracher“, Brigitte Salino, *Un Molière formidablement trash*, „Le Monde“, 29.03.2012.

[http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/03/29/un-moliere-formidablement-trash\\_1677660\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/03/29/un-moliere-formidablement-trash_1677660_3246.html).

„Nous n'avons pas vu le spectacle, mais la seule présence de ces acteurs vaut toutes les promesses“, Brigitte Salino, *Shakespeare se germanise*, „M le magazine du Monde“, 30.03.2012.

[http://www.lemonde.fr/style/article/2012/03/30/shakespeare-se-germanise\\_1677320\\_1575563.html](http://www.lemonde.fr/style/article/2012/03/30/shakespeare-se-germanise_1677320_1575563.html).

Vezi deasemenea: Philippe Chevilley, *Un détonant Shakespeare berlinois*, „Les Echos“, 05.04.2012. <http://www.lesechos.fr/culture-loisirs/sorties/spectacles/0201995786131-un-detonant-shakespeare-berlinois-310043.php>

<sup>8</sup> *Shakespeare se germanise*, „M le magazine du Monde“, 30.03.2012; *Shakespeare berlinois*, „un grand de la scène allemande“, „Les Echos“, 05.04.2012.

decorul sau jocul actorilor, vorbește despre tradiții teatrale și puncte de vedere diferite.

Scenografia spectacolului *Othello*, semnată de Jan Pappelbaum, se prezintă astfel: actorii, care rămân aproape tot timpul pe scenă, stau pe scaune de plastic într-un bazin de mică adâncime, umplut cu apă și pus în valoare de corpuri de neon, ce compun planuri mobile de proiecție în fundal. Criticilor germani acest lucru le oferă ocazia de a utiliza tot felul de jocuri de cuvinte cu mar fi: „Ostermeier naufragiază cu *Othello* al său”<sup>9</sup>. Mai ales „moartea horcăită” a Desdemonei, cum descriu mai mulți scena de final, ar fi mai degrabă „de un comic involuntar”<sup>10</sup>, având efectul unui „plescăit de apă”. Pe scurt: „O optică drăguță, dar nu prea originală sau potrivită, care pe deasupra se modifică, fără sens, prin schimbarea ‚Apă dispari’ și ‚Apă marș’.”<sup>11</sup>

Pentru francezi însă, decorul din *Othello* e cu totul altfel decât „lipsit de sens”. Nu e doar simbolul Veneției și al Ciprului, unde se desfășoară acțiunea piesei, ci se transformă într-o metaforă de o mare profunzime. Numeroși sunt cei, cărora le amintește de o tabără militară americană din timpul războiului din Golf<sup>12</sup>, Bagdad<sup>13</sup>, unde soldații trebuiau să trăiască în bună înțelegere în zăpușeala climei cipriote: „Atmosfera inițial atenuată degenerază în starea de spirit iritată a unei campanii de război, unde pasiunile sunt alimentate permanent și cea mai mică suspiciune te face să devii paranoic. Acestui diavol pe nume Iago îi stă la dispoziție terenul propice în care să sădească sămânța îndoielii în sufletul generalului maur.”<sup>14</sup>

<sup>9</sup> Katrin Pauly, *Ostermeier strandet mit seinem Othello*, „*Berliner Morgenpost*”, 11.10.2010. <http://www.morgenpost.de/kultur/article1420339/Ostermeier-strandet-mit-seinem-Othello.html>.

Ziarul scrie în continuare că nu ar exista „valuri emoționale puternice” iar „montarea abia se târăște”. Iar alții nu pot să se abțină: „Thomas Ostermeier face baie cu Othello lui Shakespeare în Grecia”, „*Die Welt*”, 09.08.2010.

<sup>10</sup> „*Deutschlandfunk*”, 08.08.2010.

<sup>11</sup> „*Die Welt*”, 09.08.2010.

<sup>12</sup> Philippe Chevilley, *Jalousie en eaux sombres*, „*Les Echos*”, 21.03.2011. [archives.lesechos.fr/archives/2011/LesEchos/20894-82-ECH.htm](http://archives.lesechos.fr/archives/2011/LesEchos/20894-82-ECH.htm).

<sup>13</sup> Jack Dion, *Noir c'est noir*, „*Marianne*”, 23.03.2011. [http://www.marianne2.fr/Noir-c-est-noir\\_a204199.html](http://www.marianne2.fr/Noir-c-est-noir_a204199.html).

<sup>14</sup> „L’ambiance feutrée du début fait place à l’humeur à vif d’une campagne guerrière où les passions s’exacerbent, où le moindre soupçon vire à la paranoïa. Ce diable de Iago dispose du terreau idéal pour ébranler le mental du général maure.” „*Les Echos*”, 21.03.2011.

Atmosfera senzuală și apăsătoare a acestei scene întunecate ar fi, de asemenea, metafora întunecării sufletului și a adâncimii intrigilor<sup>15</sup>; alții văd aici, chiar cu un semn de întrebare, o aluzie la trupul matern, din care personajele sunt smulse cu forța.<sup>16</sup> Astfel de interpretări simbolice sunt batjocorite în Germania: „Metaforic poate însemna `Marea Mediterană` sau, ceva mai difuz: `Inundarea inimilor`”.<sup>17</sup>

Cu privire la implicarea și performanța actorilor, părerile sunt de asemenea foarte diferite, ocazie cu care intră în discuție și dimensiunea politică a lui *Othello*. „*Le Monde*”<sup>18</sup> amintește de tradiția conform căreia doar actorii albi aveau acces la rolul principal (de exemplu Orson Welles sau Anthony Hopkins), scoțând astfel în evidență implicațiile rasismului și ale excluderii sociale. Ostermeier se decide la rândul său pentru un actor alb, Sebastian Nakajew, tematizând însă problema printr-un prim tablou mut ce precede piesa propriu-zisă, ca un fel de expozițiune. Othello se dezbracă complet și corpul său este vopsit de către Desdemona cu culoare neagră. Mai apoi, maurul pare a nu se simți în largul său în Venetia – o slăbiciune care contrastează cu statura impunătoare a lui Nakajew. Critica franceză vede aici o supraadaptare la convențiile venețiene pusă în scenă și jucată genial, care identifică străinul ca atare într-o societate, ce se pretinde a fi deschisă, dar care rămâne totuși rasistă. „*Le Monde*” interpretează: „Negru în ochii celorlalți, acela care se simte alb în interior”<sup>19</sup>. „*Marianne*” merge chiar mai departe: „Sebastian Nakajew [este] o dublură a lui Marlon Brando în *Un tramvai numit dorință*, atât brut, cât și emoționant, stupid și integru, îndrăgostit și gelos [...]. Othello este reprezentarea negrului, ceea ce face ca aluziile lui Iago despre el, în care se regăsesc cele mai respingătoare clișee rasiste, să aibă și mai mare greutate.”<sup>20</sup>

<sup>15</sup> „les régions insondables de l'âme”, „*Le Monde*”, 22.03.2011.

<sup>16</sup> Métaphore du ventre maternel, de l'amour qui protège et dont on est condamné à s'arracher?”, Fabienne Pascaud, *Amours et désamours*, „*Télérama*”, 19.03.2011. <http://www.telerama.fr/art/amours-et-desamours,66808.php>.

<sup>17</sup> „*Die Welt*”, 09.08.2010.

<sup>18</sup> „*Le Monde*”, 22.03.2011.

<sup>19</sup> „Noir dans le regard des autres, lui qui se vit comme blanc à l'intérieur”, „*Le Monde*”, 22.03.2011.

<sup>20</sup> „Sebastian Nakajew, sosie de Marlon Brando dans *Un tramway nommé désir*, à la fois rustre et émouvant, falot et intègre, amoureux et jaloux [...]. Othello est, le black, ce qui rend encore plus lourdes les allusions de Iago à son égard, où l'on retrouve les clichés racistes les plus salaces.”, „*Marianne*”, 23.03.2011.

Pentru critica germană aceste lucruri nu sunt însă demne de luat în seamă. „*Berliner Morgenpost*“ scrie despre imaginea introductivă: „Nu e altceva decât o mâzgălitură în culorile războiului. Tematica străinului nu-l interesează pe Ostermeier câtuși de puțin.“<sup>21</sup> „*Die Welt*“ rezumă: „[Othello] se mișcă greoi, ca un nebun rătăcit, prin acțiunea intrigantă.“<sup>22</sup>.

Presa germană nu reușește să identifice niciun concept convingător de ansamblu, ceea ce ar fi condus la impresia că nu s-a putut dezvolta un ritm de joc susținut. Este criticată „seara, care devine din ce în ce mai greoaie, fiindcă în cele din urmă lipsește totuși un concept general convingător“<sup>23</sup>, și se reproșează existența „unor goluri din ce în ce mai adânci de tensiune“ într-o lucrare care dă impresia că ar fi „neterminată din punct de vedere al punerii în scenă“<sup>24</sup>. Și aici francezii văd lucrurile cu totul altfel. „Ouest France“ e de părere că e „imposibil să te desprinzi“<sup>25</sup>.

Pe lângă Desdemona (Eva Meckbach), o prezență ștearsă, personajul care iese cel mai clar în evidență este Iago, creat de Stefan Stern, care, în chip de maestru de ceremonii cu microfon, conduce neobosit dezvoltarea intrigii: se remarcă tema shakespeariană a teatrului în teatru. Opiniile germane sunt extrem de diferite cu privire la acest aspect. Unii nu pot desluși nimic, fiindcă are „o supraclaritate zvăpăiată în gesturi și mimică“<sup>26</sup> și dă impresia unei „vrăjitoare guralive“<sup>27</sup>. Pentru alții însă el este singurul care ar putea salva spectacolul. Pentru „*TAZ*“ este un „Normalo al generației Facebook, fără a fi demonic, brutalitatea sa avându-și rădăcinile în misteriosul superficial al unui noncaracter“<sup>28</sup>; mulți utilizează termenul de „banalitate a răului“<sup>29</sup>. În acest

<sup>21</sup> „*Berliner Morgenpost*“, 11.10.2010.

<sup>22</sup> „*Die Welt*“, 09.08.2010.

<sup>23</sup> „*Berliner Morgenpost*“, 11.10.2010.

<sup>24</sup> „*Deutschlandfunk*“, 08.08.2010.

<sup>25</sup> „impossible de décrocher“, Benoit Le Breton, *L'élégance d'Ostermeier éclabousse Othello*, „Ouest France“, 05.11.2011. [http://www.ouest-france.fr/actu/actuLocale\\_-L-elegance-d-Ostermeier-eclabousse-Othello-\\_35238-avd-20111105-61611456\\_actuLocale.htm](http://www.ouest-france.fr/actu/actuLocale_-L-elegance-d-Ostermeier-eclabousse-Othello-_35238-avd-20111105-61611456_actuLocale.htm).

<sup>26</sup> „*Deutschlandfunk*“, 08.08.2010.

<sup>27</sup> „*Die Welt*“, 09.08.2010.

<sup>28</sup> Regine Müller, *Haltung in der Krise*, „*TAZ*“, 09.08.2010.

<http://www.taz.de/1/archiv/digitaz/artikel/?ressort=ku&dig=2010%2F08%2F09%2Fa0118&cHash=8d2b9cccae>.

<sup>29</sup> „*Berliner Morgenpost*“, 11.10.2010, Andreas Schäfer, *Othello von Epidauros nach Berlin*, „Tagesspiegel“, 11.10.2010. <http://www.tagesspiegel.de/kultur/schaubuehne-othello-von-epidauros-nach-berlin-/1953546.html>

punct opiniile germane se întâlnesc cu cele franceze. „*Les Echos*“ îl descrie ca fiind „micul băiat blond, care-ți poate vinde orice“, „un demon pur, care iubește răul de dragul răului, un terorist al absurdului“<sup>30</sup>.

Așa cum afirmă numeroase voci din presă, Iago nu este amplasat întâmplător în centru de către traducerea nouă a lui Marius von Mayenburg, special realizată pentru această punere în scenă. Pentru unii textul este „crocant și cool“<sup>31</sup>; alții, suspinând probabil după poezia shakespeariană, critică - „multă vorbărie lăbărțată și jargon primitiv“<sup>32</sup>. Traducerea e menționată uneori și în Franța<sup>33</sup>, dar cu alt scop. Pentru cei de la „*Les Echos*“ ea „scoate în evidență misoginismul și rasismul care sunt omniprezente“<sup>34</sup>, iar pentru „*Le Monde*“ este „de o inteligență magistrală“<sup>35</sup>.

Cum au fost însă percepute în presă scenografia, conceptul punerii în scenă și prestația actorilor din spectacolul *Masură pentru Masură*? Scena lui Jan Pappelbaum a fost foarte simplă: o cutie mare pătrată cu pereți a căror culoare aurie abia dacă se mai poate desluși de sub murdărie. De-a lungul pereților o bancă pe care se pot așeza actorii, aflați tot timpul pe scenă. Decorul este descris de către presă, dar nu analizat. Sunt aduse mai degrabă în prim plan recuzita și ideile utilizate de Ostermeier în realizarea spectacolului.

Angelo, puritanul care ar trebui să curețe orașul de păcat, curăță pereții de murdărie cu un furtun cu apă și, în acest timp, îi mai nimerește și pe concetățenii săi. Pentru mulți critici germani simbolistica e prea evidentă: e „destul de plat“<sup>36</sup>, se spune, o „dublare exagerată“<sup>37</sup>, și în batjocură: „Atenție,

<sup>30</sup> „Blondinet à qui l'on donnerait le bon Dieu sans confession“, „un pur démon, qui aime le mal pour le mal, un terroriste de l'absurde“, „*Les Echos*“, 21.03.2011.

<sup>31</sup> „*Berliner Morgenpost*“, 11.10.2010.

<sup>32</sup> „*Die Welt*“, 09.08.2010.

<sup>33</sup> Teatrul Schaubühne a asigurat titrarea pentru teatrele franceze. Astfel s-a apelat la traducerea în limba germană a lui Marius von Mayenburg după originalul shakespearian, tradus ulterior în franceză. Pentru ambele piese a fost angajat traducătorul Uli Menke, care colaborează deseori cu teatre pentru titrări, pentru a realiza transpunerea din germană în franceză. Pentru această informație doresc să mulțumesc doamnei Agathe Bonnet de la Théâtre Les Gémeaux, domnului Daniel Loayza de la Théâtre de l'Odéon și doamnei Annika Frahm de la Schaubühne.

<sup>34</sup> „fait ressortir la misogynie et le racisme ambiants“, „*Les Echos*“, 21.03.2011.

<sup>35</sup> „d'une intelligence magistrale“, „*Le Monde*“, 22.03.2011.

<sup>36</sup> Dirk Schümer, *Schwein für Schwein, nicht Maß für Maß*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung“, 19.08.2011. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/salzbuerger-festspiele-schwein-fuer-schwein-nicht-mass-fuer-mass-11104925.html>.

încă un simbol<sup>38</sup>. Chiar și presa germană<sup>39</sup> vede aici o aluzie la francezul Nicolas Sarkozy, care, în 2005, fiind încă ministru de interne, a afirmat că ar vrea să curețe suburbiile franceze cu un Kärcher (un agregat folosit la curățenie de la o firmă cu același nume).

În presa germană se comentează, de asemenea, adesea: utilizarea unei jumătăți de porc, care atârna de pe candelabru de cristal, de pe care mai târziu va atârna și Angelo cu capul în jos, într-o paralelă vizuală între animal și un om devenit porc. Pe această jumătate de porc (aflată în acel moment pe podea) încearcă Angelo să o violeze pe Isabella; la finalul spectacolului i se taie capul cadavrului de animal. Acest lucru a atras după sine faptul că, în decembrie 2011, organizația pentru protecția animalelor Berlin-Vegan a reclamat teatrul Schaubühne, conform presei locale berlineze<sup>40</sup>. Și aici presa germană a acuzat faptul că simbolistica e adesea prea evidentă. Se vorbește despre o „jumătate de porc picurând de simboluri“ și se folosesc titluri ca *Omul, porcul*<sup>41</sup>, sau *Porc pentru porc, nu Măsură pentru măsură*<sup>42</sup>. De asemenea este catalogat drept fad jocul de cuvinte de la finalul spectacolului, în care contele Vincentio îi strigă reprezentantului său Angelo „Noroc porcesc!“.

Întreaga interpretare a lui Ostermeier e considerată de presa germană simplificatoare. Piesa ar fi fost „redușă prea simplist la statutul de comedy“ și Ostermeier „scarmână și spală [...] cu înfrigurare la suprafață“<sup>43</sup>, în timp ce „coloritul soluțiilor sale scenice“ maschează „duritatea acțiunii“<sup>44</sup>. Regizorul simplifică prea mult cu a sa „Cărțulie de duzină - Shakespeare“, care „se devalorizează într-atât“, încât degenează, devenind „Poetul unei morale

<sup>37</sup> Peter von Becker, *Macht und Monster*, „Tagesspiegel“, 19.09.2011. <http://www.tagesspiegel.de/kultur/theaterkritik-macht-und-monster/4621152.html>.

<sup>38</sup> „Berliner Zeitung“, 19.08.2011.

<sup>39</sup> „Tagesspiegel“, 19.09.2011.

<sup>40</sup> Konstantin Marrach, *Tierschützer klagen gegen Schaubühne*, „Berliner Zeitung“, 09.12.2011. <http://www.bz-berlin.de/kultur/buehne/tierschuetzer-klagen-gegen-schaubuehne-article1337643.html>.

*Nackt-Demo gegen Schweine-Massaker*, „Berliner Kurier“, 13.12.2011. <http://www.berliner-kurier.de/kiez-stadt/kunst-oder-sauerei--nackt-demo-gegen-schweine-massaker,7169128,11297740.html>.

<sup>41</sup> „Berliner Zeitung“, 19.08.2011.

<sup>42</sup> „Frankfurter Allgemeine Zeitung“, 19.08.2011.

<sup>43</sup> „Frankfurter Allgemeine Zeitung“, 19.08.2011.

<sup>44</sup> Hartmut Krug, *Maß für Maß*, „Deutschlandfunk“, 18.08.2011. <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/kulturheute/1533017/>

puștile de casă și curte<sup>45</sup>. Opiniile juriului Premiului Friedrich-Luft nu sunt așadar deloc în consens cu cele ale majorității: „Efectele, pe alocuri drastice, se dovedesc a fi utile și, în metaforica lor, la fel de provocatoare, pe cât sunt de productive<sup>46</sup>. Numai „*Tagesspiegel*“ e nesigur, desemnează efectele ca fiind „goliciune inutilă“, dar observă, de asemenea, – mai ales în încercarea lui Angelo de a o viola pe Isabella – aluzii la francezul Dominique Strauss-Kahn, directorul IWF de la vremea respectivă, care în mai 2011 a fost arestat la New York pentru hărțuire sexuală (în articol este vorba despre „DSKalion“), dar și trimiteri la „Sharia, fundamentalism, spălare de creier, o multitudine de monștri moderni<sup>47</sup>“.

Presa franceză a rămas însă cu impresia că scena arăta mai degrabă ca o baie comunală<sup>48</sup> și o apreciază ca fiind „scenografia din nou genială a lui Jan Pappelbaum<sup>49</sup>“. Conform așteptărilor, aproape toate articolele franceze subliniază utilizarea furtunului, care amintește de furtunul lui Sarkozy. „*Le Monde*“ dă de gândit: „Acesta este spectacolul care ar trebui vizionat în timpul acestei ciudate campanii electorale<sup>50</sup>, căci tocmai acel Sarkozy a candidat din nou în 22 aprilie 2012, adică doar cu câteva zile după prezentarea spectacolului *Măsură pentru Măsură* la Paris, la președenția Franței. Publicul a fost încântat mai ales de aceste secvențe<sup>51</sup>. Numai „*La Croix*“<sup>52</sup> găsește furtunul cam exagerat.

În ceea ce privește jumătatea de porc, păreri franceze nu coincid. „*Le Monde*“ se entuziasmează de-a dreptul referitor la „scroafa în putrefacție, care nu mai poate fi uitată de-a lungul întregului spectacol și care atârnă de pe candelabru

<sup>45</sup> „*Berliner Zeitung*, 19.08.2011.

<sup>46</sup> Juriul este citat în „*Berliner Morgenpost*“, 01.04.2012.

<sup>47</sup> „*Tagesspiegel*“, 19.09.2011.

<sup>48</sup> Patrick Sourd, *Mesure pour mesure mis en scène par Thomas Ostermeier: brillant*, „*Les Inrockuptibles*“, 04.04.2012. <http://www.lesinrocks.com/2012/04/04/arts-scenes/scenes/mesure-pour-mesure-mise-en-scene-par-thomas-ostermeier-brillant-11244294/>; Didier Méreuzé, *Mesure pour mesure: humains, trop humains*. „*La Croix*“, 09.04.2012. [http://www.la-croix.com/Culture-Loisirs/Culture/Theatre/Mesure-pour-mesure-humains-trop-humains-\\_NG\\_-2012-04-09-788923](http://www.la-croix.com/Culture-Loisirs/Culture/Theatre/Mesure-pour-mesure-humains-trop-humains-_NG_-2012-04-09-788923).

<sup>49</sup> le décor une fois de plus génial de Jan Pappelbaum“, Fabienne Darge, *Le poids de Shakespeare, le choc d'Ostermeier*, „*Le Monde*“, 06.04.2012.

<sup>50</sup> „Voilà le spectacle qu'il faut absolument voir, en cette étrange campagne présidentielle“, „*Le Monde*“, 06.04.2012.

<sup>51</sup> „*Le Monde*“, 06.04.2012.

<sup>52</sup> „*La Croix*“, 09.04.2012.

de cristal, urât mirositoare și aducătoare de moarte, cu intestinale la vedere – ce imagine!<sup>53</sup>. Cadavrul este o „alegorie frapantă și fundamentată dramatic a abuzului de putere<sup>54</sup> sau simbolizează „corupția, sexualitatea degradantă, dorința de răzbunare sângeroasă<sup>55</sup>. „*Les Echos*“ rezumă: „Reinterpretarea acestei comedii caustice, între vodevil pervers și thriller politic, e atât de limpede, atât de tăioasă, că nu e loc să te miri de anacronisme [...], de straniețea decorului [...] și de îndrăzneala conceptuală. Spectacolul lui Ostermeier formează un întreg, organic, unic, universal ... lovește în plin, ca și cum ar fi scris în ajun. [...] Dacă teatrul e un proces continuu de reinventare, înnoire, surpriză, te face să râzi și să te gândești la ceea ce îi obsedează pe oameni din cele mai vechi timpuri, dorința de putere, atunci Shakespeare va fi readus la viață în urma curei sale berlineze.<sup>56</sup>”

Și „*La Croix*“ e de părere că punerea în scenă e „extrem de rafinată<sup>57</sup>; „*Le Monde*“ observă că „întotdeauna în cazul lui [Ostermeier] e cuprinsă de o extraordinară energie teatrală“ și „de inteligența sa magistrală în interpretarea textelor, de simțul pentru spațiul scenic și pentru călăuzirea actorilor<sup>58</sup>. În Franța așadar, prestigiul lui Ostermeier ca regizor important a fost consolidat. Prestația actorilor este apreciată în general pozitiv de către presa germană. Cunoscutul actor Gert Voss în rolul contelui Vincentio este foarte apreciat aproape pretutindeni pentru jocul său nuanțat. Consensul cu privire la ceilalți actori din distribuție este: „Și se exprimă cu toții, împotriva sau în favoarea

<sup>53</sup> „la charogne de truie qui hante la scène tout au long du spectacle, accrochée au lustre de cristal, fétide et mortifère, les entrailles à l’air – quelle image!“, „*Le Monde*“, 06.04.2012.

<sup>54</sup> „allégorie aussi frappante que dramaturgiquement fondée de l’exercice du pouvoir“, René Solis, *Dilemme de „Mass“*. „*Libération*“, 09.04.2012. [http://www.liberation.fr/theatre/2012/04/09/dilemme-de-mass\\_810533](http://www.liberation.fr/theatre/2012/04/09/dilemme-de-mass_810533).

<sup>55</sup> „La corruption, le sexe avili, le désir de vengeance sanguinaire“, „*Les Echos*“, 05.04.2012.

<sup>56</sup> „La relecture de cette comédie grinçante, entre vaudeville pervers et thriller politique, est tellement limpide, affûtée, qu’on ne se pose même plus la question des anachronismes [...], de l’étrangeté du décor [...] et des audaces conceptuelles. Le spectacle d’Ostermeier forme un tout, organique, singulier, universel... la pièce fait mouche, comme si elle avait été écrite la veille. [...] Quand le théâtre sans cesse se ré-invente, innove, surprend, fait rire et réfléchir sur ce qui obsède les hommes depuis toujours: le désir et le pouvoir... Shakespeare sort revivifié de sa cure berlinoise.“, „*Les Echos*“, 05.04.2012.

<sup>57</sup> „d’un raffinement extrême“, „*La Croix*“, 09.04.2012.

<sup>58</sup> „comme toujours chez lui, portée par une superbe énergie de théâtre“; „son intelligence magistrale dans la lecture des textes, son sens de l’espace scénique et de la direction d’acteurs“, „*Le Monde*“, 06.04.2012.



maestrului Gert Voss<sup>59</sup>. Mai ales Lars Eidinger în rolul Angelo este remarcat în mare măsură; numai „*Deutschlandfunk*“ consideră că acesta nu are nici o șansă în fața lui Voss și că devine „victima sa în dublu sens“<sup>60</sup>. Și Jenny König și-a jucat-o pe Isabella sa „atât de fin și grațios și în același timp atât de plină de energie“<sup>61</sup>; doar rareori se spune că acea călugăriță îmbrăcată complet în alb încremenește într-o „icoană a curățeniei puritane cu ochi albaștri“<sup>62</sup>. Abia dacă este menționat Bernardo Arias Porras ca Mariana și Claudio, care este descris ca un „lover rahitic la pubertate“<sup>63</sup>, pe când „*Deutschlandfunk*“ găsește paralela dintre cele două personaje „gândită confuz [sic]“<sup>64</sup>. Numai „*Die Welt*“ consideră ideea „fericită“, deoarece la această Mariana se poate identifica faptul că: „Și aici sălășluiește duh din duhul lui Shakespeare“<sup>65</sup>.

În presa franceză tocmai Porras și rolul său dublu este adus în prim plan. „*Les Inrockuptibles*“ o numește o „idee infinit de poetică“, căci „numai prin corpul incredibilului Bernardo Arias Porras iubirea desconsiderată devine o fantomă ciudată și tremurândă, care traversează spectacolul, fără a înțelege nici măcar pe alocuri, ce i se întâmplă“<sup>66</sup>. Și ceilalți actori sunt apreciați în mod constant pozitiv. Mai ales Voss și Eidinger sunt evidenziaci - „un rege și un prinț ai scenelor germane“<sup>67</sup>, al căror statut de star este subliniat de mulți<sup>68</sup>. Și aici se poate deduce din formulări relativ generalizatoare faptul că au fost consolidate reputații deja existente, astfel încât această punere în scenă nu mai poate fi decât o reconfirmare.

În Germania părerile sunt foarte diferite când vine vorba despre noua traducere a lui Marius von Mayenburg. E considerată o „traducere nouă, extrem de limpede“<sup>69</sup>, în care „textul e redus la esență.“<sup>70</sup>. „*TAZ*“ însă nu se poate obișnui

---

<sup>59</sup> „*Tagesspiegel*“, 19.09.2011.

<sup>60</sup> „*Deutschlandfunk*“, 18.08.2011.

<sup>61</sup> „*Tagesspiegel*“, 19.09.2011.

<sup>62</sup> „*Frankfurter Allgemeine Zeitung*“, 19.08.2011.

<sup>63</sup> „*Frankfurter Allgemeine Zeitung*“, 19.08.2011.

<sup>64</sup> „*Deutschlandfunk*“, 18.08.2011.

<sup>65</sup> Ulrich Weinzierl, *Es lächelt der Abgrund*, „*Die Welt*“, 19.08.2011.

[http://www.welt.de/print/die\\_welt/kultur/article13553546/Es-laechelt-der-Abgrund.html](http://www.welt.de/print/die_welt/kultur/article13553546/Es-laechelt-der-Abgrund.html).

<sup>66</sup> „idée infiniment poétique“ ; „Ainsi, à travers le seul corps de l'incroyable Bernardo Arias Porras, l'amour malmené devient un étrange fantôme flageolant qui traverse toute la pièce sans comprendre un traître mot à ce qui lui arrive“, „*Les Inrockuptibles*“, 04.04.2012.

<sup>67</sup> „un roi et un prince des scènes allemandes“, „*Le Monde*“, 06.04.2012.

<sup>68</sup> „*Les Echos*“, 05.04.2012, „*M le magazine du Monde*“, 30.03.2012.

<sup>69</sup> „*Deutschlandfunk*“, 18.08.2011.

<sup>70</sup> „*Tagesspiegel*“, 19.09.2011.

cu gândul că aici „Bitte“ (te rog), rimează cu „Titte“<sup>71</sup> (țâță), alții critică „germana literară nou-inferioară“ având „melodia din preambulul unei prezentări în Power Point“, care face să încolțească dorul de „rîma albă și de Schlegel-Tieck“<sup>72</sup>. În Franța, unde traducerea este rareori menționată, entuziasmul este, ca de obicei, mare. „*La Croix*“ laudă „jocurile shakespeariene, într-o limbă plină de ambiguități, mise en abyme, sensuri duble, rescrieri“<sup>73</sup>.

Aici însă e și o cheie cu care s-ar putea analiza diferențele dintre percepția germană și cea franceză. Pentru publicul francez spectacolul a fost din cauza supratitrării o experiență predominant vizuală, care poate că a atras după sine o receptare foarte precisă a scenografiei, a atmosferei și a limbajului corporal al actorilor. La criticii profesioniști se mai adaugă și idealul educației franceze, care se bazează pe cunoștințe de istorie literară, pe modele, simboluri și metafore clasice ca mijloace de interpretare poetică a lumii. Cu un astfel de bagaj, disponibilitatea criticii franceze de a da curs unor astfel de interpretari, cum sunt cele propuse de Ostermeier, este mare.

În Germania însă demontarea și dărâmarea tradiției au încremenit în convenții ale teatrului de regie. Astfel există deja o adaptare la acte spectaculoase de provocare și acum se caută funcția acestora în cadrul unui concept unitar. În același timp, o astfel de propunere de interpretare ar putea fi bănuită de regres. Astfel se explică și atitudinea contradictorie de expectativă a presei, care nu poate lua în considerare nici propunerea de noi conținuturi, nici ironizarea vechilor modele, ca fiind o abordare cu valoare artistică. Se pare că pentru critica germană, aproape orice act teatral este „lipsit de sens“.

Deci, pe când în Germania sunt eliminați ultimii idoli, în Franța se construiesc noi biserici și răsună rugăciunea „Shakespeare e un zeu și Ostermeier îi e profet“<sup>74</sup>.

Traducerea din limba germană: **Dana Borteanu**  
(Traducere revizuită de redacție)

---

<sup>71</sup> „TAZ“, 22.08.2011.

<sup>72</sup> „Frankfurter Allgemeine Zeitung“, 19.08.2011.

<sup>73</sup> „les jeux shakespeariens d'un langage tout en ambiguïtés, mises en abîmes, double sens, périphrases“, „*La Croix*“, 09.04.2012.

<sup>74</sup> „Shakespeare est un dieu, et Ostermeier est son prophète“, „*Le Monde*“, 22.03.2011.

# Jean Anouilh's Theater im Lichte unserer Erfahrung Jean Anouilh's Theatre in the Light of our Perception

MARION GEORGE  
(Université de Poitiers)

## Abstract

The paper deals with the plays *Colombe* and *Le Nostril* by the French playwright and director Jean Anouilh (1910-1987) and their stagings at the *Comédie des Champs-Élysées* by Michel Fagadau (2010 and 2011 respectively) on the occasion of the 100th birthday of the author. Anouilh's place in French theatre history is briefly described and the question raised what plays can be of interest to a contemporary audience.

**Keywords:** Jean Anouilh, Michel Fagadau, Comédie des Champs-Élysées

2010 jährte sich zum 100. Mal der Geburtstag des französischen Dramatikers und Regisseurs Jean Anouilh. Für Frankreich war dies ein geeigneter Anlass, sich mit dem Werk dieses Autors auseinanderzusetzen, der einerseits mit seinen Stücken Eingang in das nationale und internationale Repertoire gefunden hat, der andererseits künstlerisch dem Boulevard-Theater und politisch immer wieder der Kollaboration und dem rechten Lager zugeschlagen wurde.

Haben die drei Jahrzehnte, die seit dem Tod des Autors 1987 vergangen sind, der am Ende seines Lebens fast vergessen war, etwas an diesem Bild verändert? Handelt es sich um ein Werk, das kaum noch Anknüpfungspunkte für die Gegenwart bietet, oder gibt es einen anderen Anouilh hinter der Fassade des Unterhaltungstheaters zu entdecken?

Doch wer war eigentlich dieser Autor, und welchen Platz besetzte er in der Theatergeschichte? Anouilh gehörte zunächst zu den produktivsten Dramatikern seiner Zeit, dessen Stücke nach wie vor auf französischen und deutschen Bühnen – wenngleich eher diskret – präsent sind.<sup>1</sup> Zugleich ist er

---

<sup>1</sup> In Deutschland wurden Anouilhs *Medea* (Regie: Klaus Emmerich) 2001 am Münchner Cuvilliétheater, *L'Orchestre* (Regie: Jutta Ferbers) 2007 am Berliner Ensemble und die *Antigone* (Regie: Markus Wünsch) 2007/2008 in Schwerin, 2011 in Mainz (Regie: Philip Tiedemann) inszeniert, um nur einige zu nennen.

ein Seiteneinsteiger, der nicht aus den Pariser Intellektuellen- und Elitenkreisen kommt, sondern als Sohn eines Schneiders und einer Musikerin aus der Provinz eigentlich für eine Theaterkarriere nicht prädestiniert war. Doch in Paris erlebte er eine spannende Transformation in der Theaterlandschaft der Metropole mit. Parallel zum deutschen Naturalismus und Expressionismus hatte zunächst André Antoine (1858-1943) mit seinem „Théâtre libre“ dem modernen Theater die Bahn gebrochen. In Frankreich bedeutete dies den Bruch sowohl mit dem reinen Unterhaltungsbetrieb der Boulevardkomödie<sup>2</sup>, die eine feste Institution der französischen Kultur ist, als auch mit der rhetorischen Tradition der klassischen französischen Tragödie des 17. Jahrhunderts, sowie die Aufnahme der europäischen Moderne in die Spielpläne der Bühnen. Als Anouilh in den dreißiger Jahren in diesen Umbruchsprozess eintrat, hatte der Surrealismus bereits eine weitere Etappe inspiriert. In den Stücken etwa von Jean Giraudoux und Jean Cocteau<sup>3</sup> entfaltete sich eine neue Sicht auf den Mythos, der die Dominanz der Gegenwartsstoffe abgelöst hatte. In diesen Werken ging es um eine neue Lektüre der Tradition und des Mythos, den Giraudoux beispielhaft in seiner *Elektra* entstaubte.<sup>4</sup> Die konsolidierten Handlungsmuster der mythologischen Stoffe wurden aller klassischen Überhöhung in Sprache und Gestik enthoben, so extrem verknüpft, dass sie zu Chiffren moderner Befindlichkeiten gerannen und mit einer harten und nüchternen Ausdrucksweise in Szene gesetzt wurden, die jede antiquarische bildungsbürgerliche Selbstbestätigung wegätzte. Diese Autoren wurden unterstützt und durchgesetzt von Erneuerern des Theaters als kultureller Institution, u.a. von den vier Theaterdirektoren und Regisseuren des *Cartel des*

---

<sup>2</sup> So benannt nach dem Boulevard du Temple (aufgrund der zahlreichen Kriminal- und Rührstücke auch Boulevard du Crime/Boulevard des Verbrechens genannt), wo sich im 18./19. Jahrhundert zahlreiche Unterhaltungstheater etabliert hatten, die die Jahrmarktsbühnen ablösten. Heute wird der Terminus eher als Genrebezeichnung gebraucht.

<sup>3</sup> In diese Reihe gehören: *Amphitryon 38* (1929), *La guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935) und *Electre* (1937) von Giraudoux und *Antigone* (1922), *La Machine infernale* (1934) und *Œdipe-roi* (1937) von Cocteau. Gérard Genette analysiert diese Stücke, da sie für ihn exemplarische Modelle für die Modernisierung des Mythos in der Literatur des 20. Jahrhunderts darstellen. In: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. [frz; Ausgabe 1982] Frankfurt am Main 1993, u.a. S. 324ff., 353ff., 450ff., 461ff., 465ff., 506ff.

<sup>4</sup> „J'ai épousseté le buste d'Electre.“ (Ich habe die Büste der Elektra entstaubt). Titel eines Interviews, das Jean Giraudoux der französischen Zeitung „*Le Figaro*“ (11. Mai 1937) gegeben hat. Abgedruckt in: Pierre d'Almeida/Daniel Bergez, *Lire Electre de Giraudoux*, Dunod, Paris 1994. 2. Aufl. 1998.

*quatre*<sup>5</sup>, die als Vertreter eines nichtsubventionierten Bühnenbetriebs immer auf die Spielbarkeit achteten. Es handelte sich also nicht um eine rein literarisch-intellektuelle Kopfgeburt, sondern um eine Bewegung, die vom Theater selbst getragen war.

Aus Begeisterung für diese neue Bühne brach Anouilh alle Brücken hinter sich ab und begann die riskante, aber zugleich herausfordernde Laufbahn eines freien Autors und Regisseurs, der sowohl den literarischen als auch den praktischen und kommerziellen Anforderungen an den privaten und nicht staatlich finanzierten Theaterbetrieb gerecht werden wollte. Diese besondere Position zwischen Kunst und Kommerz erklärt sowohl die außerordentliche Produktivität als auch den besonderen Charakter von Anouilhs Stücken, mit denen er versuchte, einem großen Publikum ein breites Rezeptionsangebot zu unterbreiten. Es finden sich in seinem Werk Anklänge an das Unterhaltungstheater, an das Melodrama, die Familienkomödie, an Stücke für die sehr französische Institution des „Café-Théâtre“, aber auch Formen des modernen Theaters eines Pirandello, Ionesco, Beckett oder Giraudoux, das Problemkonstellationen der Gegenwart auch in historischen und mythologischen Stoffen perspektiviert. Er bekennt sich zur französischen Tradition der Komödie im Stile Molières, zu Marivaux, Musset, Rostand bis hin zu Claudel, Marcel Aymé oder Roger Vitrac, aber ebenso zu Shakespeare, von dem er drei Komödien inszeniert, und zu Heinrich von Kleist. Sein bekanntestes Stück, eine Bearbeitung von Sophokles' *Antigone* aus dem Jahre 1944, gilt noch heute in Frankreich als Bekenntnis zur *résistance* gegen die deutsche Okkupation wie überhaupt zu jedem Akt des Aufbegehrens gegen bestehende Ordnungen, obwohl das vermutlich vom Autor gar nicht so simpel intentioniert war.

Als viel schwieriger sollte sich hingegen die Nachkriegssituation erweisen, in der sich die klaren Oppositionsstrukturen von Krieg und Okkupation

---

<sup>5</sup> Es handelt sich um einen 1927 erfolgten Zusammenschluss von vier Pariser Theaterdirektoren und Regisseuren: Louis Jouvet (1887-1951), Charles Dullin (1885-1949), Gaston Baty (1885-1952) und Georges Pitoëff (1884-1939). Trotz mancher Differenzen wandten sie sich gemeinsam gegen die Dominanz des reinen Boulevard-Theaters, wollten der Avantgarde im eigenen Land und aus dem Ausland einen Platz bieten sowie die Kunst des Schauspielens aus der erstarrten Tradition befreien und der literarischen Qualität des Bühnentextes mehr Beachtung schenken. Diese Strömung setzte sich so erfolgreich durch, dass drei dieser Regisseure ab 1936 wesentlich an der Erneuerung der klassischen Institution, der Comédie Française, mitarbeiteten.

auflösten. Das einfache Pathos der Helden, das in Anouilhs *Antigone* mitschwingt und für das in Deutschland bald Sartres *Les Mouches* (*Die Fliegen*), eine Bearbeitung des Atridenmythos aus den Jahr 1943, stehen sollte, erschien ihm als vereinfachende Glättung. Anouilh hielt Abstand zu einer *littérature engagée*, die für ihn lediglich die Ideologie einer Interessengruppe darstellte, die den Umbruch nutzte, um die alten Eliten zu beseitigen und sich selbst an deren Platz zu setzen. Für ihn waren die Exzesse der *épuration*, der Säuberung von Kollaborateuren nach 1945, zu schmerzlich präsent.<sup>6</sup> Bei aller Anerkennung etwa für Jean Vilar, der als Leiter des „Théâtre National Populaire“ (TNP) und Gründer des Festivals von Avignon neben Heinrich von Kleist auch Georg Büchner in Frankreich Bahn brach, lehnte er eine vordergründig ideologische Funktion der Bühne ab. Ein Programmtheater oder gar eine „Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet“ (Friedrich Schiller), lag ihm fern. 1953 schrieb er an Vilar: „Ich glaube, dass man, wenn man das theatralische Spiel durch den Gottesdienst ersetzt, ein Untier schafft, während man davon überzeugt ist, einen Engel hervorzubringen.“<sup>7</sup>

In den fünfziger Jahren beginnen der eigentliche Aufstieg Anouilhs im In- und Ausland zu einem der erfolgreichsten Bühnenautoren seiner Zeit und eine geradezu frenetische Produktivität. Anouilh selbst gruppierte seine Stücke nicht nach Genres oder nach Inhalten, sondern nach „rosa“, „schwarz“, „brillant“, „zähneknirschend“ oder „Kostümstücke“. Shakespeares Konzept der

---

<sup>6</sup> Anouilh Jean, *Théâtre*, Bd. 1., Gallimard, Paris 2007. S. XIV. „J’ouvre les yeux, je vois partout la lâcheté, la délation, les règlements de comptes. Je suis d’un coup devenu vieux en 1944, voyant la France ignoble.“ (Ich öffne die Augen, ich sehe überall Feigheit, Denunziation, das Begleichen alter Rechnungen. Ich bin mit einem Mal alt geworden 1944, als ich das gemeine Frankreich sah.) Zum konkreten Erlebnis der Zeit siehe auch die Autobiographie: Jean Anouilh: *La Vicomtesse d’Eristal n’a pas reçu son balai mécanique. Souvenirs d’un jeune homme*. Paris 1987, S. 174: „En chemin, nous vîmes quelques filles tondues au milieu des huées – et un ou deux soldats allemands lynchés sur place – le tout dans la grande tradition française des émeutes de 89.“ (Auf dem Weg sahen wir einige Mädchen mit rasierten Köpfen inmitten einer heulenden Menge und ein oder zwei deutsche Soldaten, die gelyncht worden waren – all das in der guten alten französischen Tradition der Aufstände von 1789.) Gemeinsam mit Marcel Aymé, Albert Camus, Paul Claudel, Colette, François Mauriac, Paul Valéry und anderen unterzeichnete er eine Petition an General de Gaulle für die Begnadigung des 1945 wegen Kollaboration zum Tode verurteilten Schriftstellers Robert Brasillach, der trotzdem im gleichen Jahr hingerichtet wurde.

<sup>7</sup> Anouilh Jean, *Lettre à Jean Vilar*. In: Anouilh Jean, *En marge du théâtre*, Hg. v. Efrin Knight, Paris 2000, S. 52f.: „Je crois que lorsqu’on abandonne le jeu pour la messe on fait la bête, croyant faire l’ange.“

Vermischung von Komischem und Tragischem folgend kreisen seine Stücke um den Versuch der Protagonisten, eine humane Lebensform zu finden und damit notwendigerweise zu scheitern. Der komische oder tragische Ausgang stellt dann nur unterschiedliche Graduierungen dieses Scheiterns dar. Der eher privat-familiäre Rahmen (in Stücken wie z.B. *La Valse des toréadors*, 1952), der historische (wie in *L'Alouette*, 1953, *Becket ou l'honneur de Dieu*, 1959) oder der mythologische (wie in *Eurydice*, 1941, *Médée*, 1953) sind jedoch nur scheinbar unterschiedliche Kostüme für das immer gleiche Anliegen. Viele seiner Stücke, vor allem aus der Erfolgsphase zwischen 1968 und 1980, sind für den Geschmack des breiten französischen Publikums geschrieben. Doch in einigen der historischen und mythologischen Stücke stößt man unter den allzuglatten Repliken und den romantischen Versatzstücken auch auf Tiefendimensionen. So ist Anouilhs Stück *Pauvre Bitos ou le dîner des têtes* (Armer Bitos oder das Diner der Köpfe) aus dem Jahre 1956, in dem er sich mit der Französischen Revolution als Gründungsmythos des modernen Frankreichs auseinandersetzt, noch immer eines der lesenwertesten historischen Dramen des 20. Jahrhunderts. Und darüber hinaus gelingt es Anouilh hinter dem Stoff der eigenen nationalen Geschichte Grundsätzliches zum modernen Zyklus von Revolution und Restauration, von linken und rechten Ideologien im Parteienkampf der Demokratien zu gestalten.

Besonders schade ist es um das Stück *Tu étais si gentil quand tu étais petit* (Du warst so nett, als du noch klein warst), das die Rache von Elektra und Orest an Klytämnestra und Aigisth, also den Atridenmythos, aufnimmt. 1969, im Nachhall der Studentenunruhen geschrieben und 1972 uraufgeführt, fand es weder in Frankreich noch im Ausland Resonanz, da es so offensichtlich dem Zeitgeist entgegenstand. Sartre hatte diesen Stoff 1943 in einer einfachen Opposition von Freiheit durch Mord versus Unterwerfung unter die Tyrannei zentriert. Anouilh hingegen sieht in den Freiheitshelden von einst nur die Mörder von heute, die ihrerseits einer neuen jungen Generation in ihrem Bestreben nach Selbstrealisierung zum Opfer fallen. Die Stücke, mit denen Anouilh von 1968 bis 1980 erfolgreich war, gehören jedoch eher in das Genre des Unterhaltungstheaters.

An welche Facette des Autors erinnerte sich Frankreich 2010? Zwei der wenigen Inszenierungen, die dezidiert diesem Anlass gewidmet waren, erfolgten an der „Comédie des Champs-Élysées“ durch Michel Fagadau. Fagadau wurde 1930 in Bukarest geboren, leitete das Theater seit 1994 und verstarb 2011. Heute führt seine Tochter, Stéphanie Fagadau-Mercier, dieses Privattheater,

das 2013 sein hundertjähriges Bestehen feiern wird. Das traditionsreiche Haus, in dem das berühmte „Ballets Russes“ tanzte und von 1922-1934 der Theaterreformer Louis Jouvet wirkte, sah sich bei seiner Gründung als Bühne der Avantgarde mit spektakulären Inszenierungen von Stücken Cocteaus, Strindbergs oder Anouilh. Unter der Direktion Fagadaus waren dann auch das englische und amerikanische Theater mit Stücken von Donald Margulies, Bernard Shaw, Agatha Christie, Andrew Payne oder auch Harold Pinter vertreten.

Es lag also nahe, den hundertjährigen Geburtstag von Jean Anouilh gerade hier mit Neuinszenierungen zu begehen und damit einen Autor zu ehren, der gleichsam Teil der Geschichte des Theaters war und auf dieser Bühne – etwa mit dem Stück *Ne réveillez pas Madame* (Wecken Sie Madame nicht auf, 1971, erlebte in 2 Jahren 600 Aufführungen) – Triumphe gefeiert hatte. Fagadau wählte dafür 2010 *Colombe* (geschrieben 1950, uraufgeführt 1951) und 2011 *Le nombril* (Der Nabel, 1981). Anouilh selbst hatte *Colombe* in diesem Haus 1974 inszeniert. 1996 nahm es Fagadau wieder in den Spielplan auf und legte 2010 dann eine Neuinszenierung vor (übertragen vom französischen Fernsehen). Im 19. Jahrhundert, der Glanzzeit des französischen Unterhaltungstheaters, angesiedelt und in Kostümen der Zeit inszeniert, zeigt das Stück das Scheitern des reinen Idealismus und der vollkommenen Liebe. *Colombe* wandelt sich von der ideal liebenden jungen Ehefrau zur erfolgreichen Schauspielerin, die sich also emanzipiert und zugleich ihre Liebe und Idealität damit verliert. Die im privaten Familienrahmen angesiedelte Boulevardkomödie diente dabei als Referenz. Während diese Form des Unterhaltungstheaters in Deutschland eher negativ konnotiert ist, ist sie in Frankreich ein geachtetes und noch immer sehr beliebtes Genre. Das Stück bietet glänzende Dialogpassagen, vorgetragen von aus Film und Fernsehen bekannten Schauspielern – ein sicherer Kassenerfolg ohne weitreichende Implikationen, das einige wohlwollende Kritiken erhielt<sup>8</sup> und nur wenige distanzierendere Besprechungen wie die von Emmanuel Arnault: „Sicherlich lacht man gelegentlich, aber vor allem langweilt man sich angesichts dieser *Colombe*, die Mühe hat, sich wirklich zu entfalten... Das alles ist sehr langatmig für das Wenige, das eigentlich gesagt wird. Die Inszenierung ist

---

<sup>8</sup> So etwa von Nathalie Simon, „*Le Figaro*“, 19.02.2010.

<http://www.lefigaro.fr/theatre/2010/02/19/03003-20100219ARTFIG00499-columbe-prend-son-envol-.php>.



ziemlich träge und altmodisch. Michel Fagadau vermittelt uns den Eindruck vor einem etwas angestaubten Archiv der INA zu sein.<sup>9</sup>

Als eigentliches „Credo“ und „Testament“ des Autors wurde jedoch *Le nombril* wahrgenommen.<sup>10</sup> Es handelt sich dabei ebenfalls um eine Boulevardkomödie, in den fünfziger Jahren angesiedelt, mit den typischen Frankreichklischees: alternder, gichtkranker Erfolgsschriftsteller mit geldgieriger Frau und eitler Maitresse, egoistischen Töchtern und Schriftstellerkollegen aus den Kreisen der *gauche-caviar*. Inszeniert mit populären Schauspielern in Kostümen der fünfziger Jahre und abgestimmt auf den Geschmack eines breiten Publikums wurde die Inszenierung ein voller Erfolg. Beide Stücke sind weit ab von jeder sozialen Realität und schweben in einem bourgeoisen Lebensraum, der nicht frei von Konflikten ist und scharf kritisiert wird, aber doch im wesentlichen einen lebensweltlich tragenden Kompromiss zwischen Ideal und Wirklichkeit der bürgerlichen Institutionen anbietet. Der Regisseur erklärt die Stückwahl so: „Was mich dazu gebracht hat, *Le nombril*, sein letztes Stück, gleichsam sein Testament, zu wählen, ist, dass sich in dieser Charakter- und Sittenkomödie, die aktueller als je zuvor ist und dazu sehr im Stil Molières, die Unsicherheit des Autors über seine wahre Identität widerspiegelt: als Mensch – angesichts der Dinge des Lebens, als Autor – angesichts des wachsenden Einflusses des Avantgardetheaters, über dessen Präntention und Dilettantismus er sich gelegentlich zu recht lustig macht, und des absurden Theaters, das er hingegen oft verteidigt und bewundert hat, vor allem Ionesco und Beckett. Das ergibt natürlich ein komisches Werk, das zugleich stark die essentiellen Dinge des Lebens betont: Freundschaft, Kinder, Familie, Liebe, Geld, Berühmtheit.“<sup>11</sup>

<sup>9</sup> <http://www.lestroiscoups.com/article-colombe-de-jean-anouilh-critique-d-emmanuel-arnault-comedie-des-champs-elysees-a-paris-45758316.html>.

„On rit quelques fois certes, mais on s’ennuie beaucoup devant cette *Colombe* qui a du mal à s’envoler... Tout cela est bien long pour le peu de choses qui sont dites finalement. La mise en scène est poussive et vieillotte. Michel Fagadau nous donne l’impression d’être devant une archive un peu poussiéreuse de l’INA.“ INA=Institut national de l’audiovisuel, ein digitalisiertes Archiv aller französischen Rundfunk- und Fernsehproduktionen.

<sup>10</sup> So etwa von Philippe Tesson, „*Le Figaro*“, 21.02.2011. <http://www.lefigaro.fr/lefigaromagazine/2011/02/19/01006-20110219ARTFIG00579-anouilh-fagadau-in-memori-am.php>

<sup>11</sup> „Mais ce qui m’a poussé à choisir *Le Nombriil*, sa dernière pièce, quasi testament, c’est qu’à travers la comédie de caractère et de mœurs, plus actuelle que jamais et assez moliéresque, se dessine le désarroi de l’auteur quant à sa véritable identité. A la fois en tant qu’homme, face aux choses de la vie, et en tant qu’auteur, face à l’influence grandissante du théâtre d’avant-garde dont il a parfois ridiculisé, à juste titre, la prétention et l’amateurisme, et du théâtre de

Hat man Anouilh damit wirklich einen Gefallen getan? Anstatt Anouilh zu „entstauben“, hat man ihn mit all dem Staub präsentiert, der sich notwendigerweise nach all den Jahrzehnten auf seinen Texten abgelegt hat. Immerhin haben sich Funktion und Mittel des Theaters seit der Konkurrenz zu Film, Fernsehen und den neuen Medien grundsätzlich verändert. Das vorwiegende Lob gerade dieser Inszenierung in der Presse, die Tatsache, das lediglich Stücke Anouilhs für das Unterhaltungstheater das französische Interesse auf sich zogen, wirkte eher wie ein Staatsbegräbnis erster Klasse. Nur im Bereich der individuellen *blogs* gab es vereinzelte kritische Stimmen zu *Le nombril*: „Die Inszenierung ist altmodisch: Das Stück ist in Bilder eingeteilt, ein bisschen wie Fernsehserien, in denen man die Reaktionen des Publikums hören kann. Am Ende jedes Bildes fällt systematisch der Vorhang, und das Publikum applaudiert. Dann geht er auf, die Schauspieler haben den Platz gewechselt, und die Handlung setzt wieder ein. Das ist ohne Überraschung, beinahe langweilig.“<sup>12</sup>

„Ich empfehle dieses Stück vor allem denjenigen, die sich nostalgisch in die 50er zurücksehnen, vor allem was das Dekor und die Kostüme der Epoche betrifft.“<sup>13</sup>

Stückauswahl und Inszenierung zielten – bei aller kritischen Brillanz der Sprache von Anouilh – auf eine Bestätigung von Klischees, auf familiäre, politische und französische Stereotypen von einer kleinbürgerlichen Welt, an der man leidet und in der man sich zugleich komfortabel eingerichtet hat. Für diese Form des Theaters gibt es offensichtlich in Frankreich noch ein Publikum in den Privattheatern, während ein deutsches Staatstheater vermutlich mit der

---

l'absurde, qu'il a par contre souvent défendu et admiré, notamment Ionesco et Beckett. Cela donne une œuvre comique bien sûr, mais forte sur les éléments essentiels de la vie : l'amitié, les enfants, la famille, l'amour, l'argent, la notoriété.“ Michel Fagadau. Zitiert nach: <http://www.artistikrezo.com/actualites/Theatre/le-nombril-comedie-des-champs-elysees.html>.

<sup>12</sup> „La mise en scène elle, est ‘à l'ancienne’: la pièce est construite en tableaux, un peu à la manière des séries télé dans lesquelles on peut entendre les réactions du public. A la fin de chaque tableau et systématiquement, le rideau tombe et le public applaudi. Puis il se relève, les personnages ont changé de position et l'action reprend. C'est sans surprise, et presque ennuyeux.“

<http://www.lesguidesdumonde.com/theatre/le-nombril-jean-anouilh-michel-fagadau-t159.html>.

<sup>13</sup> „Je recommande particulièrement cette pièce aux nostalgiques des années 50 pour le décor et les costumes d'époque!“

[http://lakevio.canalblog.com/archives/si\\_nous\\_allions\\_au\\_theatre/index.html](http://lakevio.canalblog.com/archives/si_nous_allions_au_theatre/index.html).

Lust an der Dekonstruktion gegen jedes dieser Klischees aninszeniert hätte, wenn denn überhaupt gerade diese beiden Stücke gewählt worden wären. Anouilh bleibt also ein Dramatiker, den es wieder zu entdecken gilt. Vielleicht könnte das dem Ausland leichter fallen, das von Außen einen unvoreingenommeneren und zugleich selektiveren Blick auf dieses riesige Reservoir an Stücken werfen kann. Immerhin war sich Anouilh selbst darüber im Klaren, dass die nachfolgende Rezeption entscheiden wird, welche Texte sich in der Wirkung auf die Zeit, für die sie geschrieben wurden, erschöpfen und welche durch fortwährende Adaptation und Auseinandersetzung in die lebendige Tradition eingehen werden: „Das Theater ist ein Phänomen des Augenblicks. Es besteht nur eine Chance von eins zu eintausend, dass ein Stück die Epoche überlebt, für die es geschrieben wurde.“<sup>14</sup> An welchen Anouilh sich Frankreich in der Zukunft erinnern wird, bleibt also offen.

---

<sup>14</sup> In: „*Théâtre Acteur*“, Nr. 21/1984. „Le théâtre est un phénomène momentané. Il n’y a qu’une chance sur mille qu’une pièce dépasse l’époque où elle a été créée.“



# Teatrul lui Jean Anouilh în lumina experienței noastre

MARION GEORGE

(Université de Poitiers)

În 2010 a fost sărbătorit centenarul nașterii dramaturgului și regizorului francez Jean Anouilh. Pentru Franța, aceasta a fost ocazia potrivită de a se ocupa de opera autorului, care, pe de o parte, a intrat cu piesele sale în repertoriul național și internațional, iar pe de alta, din punct de vedere artistic a fost mereu asociat cu teatrul boulevardier, iar din punct de vedere politic a fost mereu acuzat de colaboraționism și apartenență la mișcarea de dreapta.

Oare acele trei decenii care au trecut de la moartea autorului (în 1987) care, la sfârșitul vieții fusese aproape uitat, au produs vreo schimbare în acest peisaj? Avem de-a face cu o operă care abia dacă mai are legătură cu prezentul, sau vom descoperi un alt Anouilh în spatele fațadei teatrului de divertisment?

Dar cine a fost totuși acest autor și ce loc a ocupat el în istoria teatrului? Anouilh a fost unul dintre cei mai prolifici dramaturgi ai vremii, iar piesele sale sunt prezente acum, ca și atunci – chiar dacă este vorba despre o prezență mai discretă - pe scenele franceze și germane<sup>1</sup>. În același timp, el este un om din afară, care nu provine din cercurile elitei intelectualității pariziene, ci e fiul unui croitor și al unei muziciene de provincie, predestinat unei cariere de teatru. Dar la Paris el a fost martorul unei transformări radicale în peisajul teatral al metropolei. Paralel cu naturalismul și expresionismul german, primul care a deschis calea către teatrul modern a fost André Antoine (1858-1943), cu al său „Théâtre libre”. În Franța, acesta a reprezentat separarea, atât de divertismentul pur al comediei boulevardiere<sup>2</sup>, care în Franța e o instituție de sine stătătoare, cât

---

<sup>1</sup> Câteva exemple de puneri în scenă din Germania: *Medea* lui Anouilh (regia: Klaus Emmerich) 2001 la Cuvilliestheater din München, *L'Orchestre* (regie: Jutta Ferbers) și 2007 la Berliner Ensemble; *Antigona* (Regia: Markus Wunsch) 2007/2008 la Schwerin, 2011 la Mainz (regia: Philip Tiedemann).

<sup>2</sup> Numită astfel după Boulevard du Temple (pe baza multiplelor piese despre crime și sentimentale, denumită și Boulevard al crimei/Boulevard al delictelor), unde s-au stabilit în

și de tradiția retorică a tragediei franceze a secolului al XVII-lea, precum și introducerea modernismului european în repertoriul teatrelor. Când Anouilh a intrat în acest proces de scindare în anii treizeci, suprarealismul inspirase deja o nouă etapă. În piesele lui Jean Giraudoux și Jean Cocteau<sup>3</sup> s-a deschis o nouă viziune asupra mitologiei, care a înlocuit dominația producțiilor contemporane. În aceste opere era vorba despre o nouă lectură a tradiției și a mitologiei, pe care Giraudoux, de exemplu, a reușit să o scoată din colbul timpului în *Electra* sa<sup>4</sup>. Modelele consolidate ale materialelor care tratau mitologia au fost eliberate complet de clasicele exagerări ale limbii și gesticii, compactate atât de extrem, încât s-au încheat în coduri ale sensibilității moderne, iar printr-o manieră aspră și lucidă, exterminau orice autoafirmare de educație burgheză anticară. Acești autori au fost sprijiniți și impuși de către novatorii teatrului ca instituție culturală, printre alții și de patru directori și regizori de teatru ai *Cartel des quatre*<sup>5</sup>, care, în calitate de reprezentanți ai producției de teatru nesubvenționat, supravegheau continuu capacitatea de redare. Deci nu a fost vorba de o creație literar-intelectuală, ci de o mișcare, purtată de teatru însuși.

Din entuziasm pentru această nouă scenă, Anouilh a spart toate podurile în urma sa și-a început o carieră riscantă, dar în același timp provocatoare de autor și regizor liber, care dorea să satisfacă cerințele, atât literare, cât și practice și comerciale ale teatrelor particulare și nefinanțate de stat. Această poziție

---

secolele 18./19. diverse teatre de divertisment, cele care au preluat tradiția teatrului de iarmaroc. Astăzi termenul este folosit mai ales pentru identificarea speciei literare.

<sup>3</sup> De această serie aparțin: *Amphitryon 38* (1929), *La guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935), *Electre* (1937) de Giraudoux și *Antigone* (1922), *La Machine infernale* (1934), *Œdipe-roi* (1937) de Cocteau. Gérard Genette analizează aceste piese, deoarece ele reprezintă pentru el modele exemplare pentru modernizarea mitului în literatura secolului 20. În: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. [ediția franceză 1982] Frankfurt am Main 1993, pp. 324, 353, 450, 461, 465, 506.

<sup>4</sup> „*J'ai épousé le buste d'Electre.*“ Titlul unui interviu dat de Jean Giraudoux ziarului „*Le Figaro*“, 11.05.1937, publicat în: Pierre d'Almeida/Daniel Bergez, *Lire Electre de Giraudoux*, Dunod, Paris 1994; ediția a 2-a. 1998.

<sup>5</sup> Referire la uniunea din 1927, creată de patru directori și regizori de teatru din Paris: Louis Jouvet (1887-1951), Charles Dullin (1885-1949), Gaston Baty (1885-1952) și Georges Pitoëff (1884-1939). În ciuda unor diferențe de opinie ei s-au opus dominanței teatrului boulevardier, în dorința de a oferi avangardei din țară și din străinătate un spațiu, de a elibera arta spectacolului dintr-o tradiție rigidă și de a acorda o atenție sporită calității textelor pentru scenă. Acest curent a avut un asemenea succes, încât trei dintre acești regizori au contribuit din 1936 masiv la înnoirea instituției clasice *Comédie Française*.

specială aflată între artă și comerț explică atât productivitatea deosebită, cât și caracterul special al pieselor lui Anouilh, cu care a încercat să lărgească oferta de receptare a unui public cât mai numeros. Se regăsesc în opera sa influențe ale teatrului de divertisment, ale melodramei, ale comediei de familie, ale pieselor scrise pentru instituția foarte franceză de *Café-Théâtre*, dar și forme ale teatrului modern ale unui Pirandello, Ionesco, Beckett sau Giraudoux, care descifrează constelațiile problematicii prezentului în materialele istorice și mitologice, privindu-le în perspectivă. El se declară adeptul tradiției franceze a comediei în stilul lui Molière, Marivaux, Musset, Rostand până spre Claudel, Marcel Aymé sau Roger Vitrac, dar și al lui Shakespeare, (punând în scenă trei dintre comedii sale), și al lui Heinrich von Kleist. Cea mai cunoscută dintre piesele sale, o prelucrare a *Antigonei* lui Sofocle din anul 1944, este considerată și azi în Franța o mărturie a apartenenței la *résistance* împotriva ocupației germane și în general pentru orice act de rebeliune împotriva unei ordini existente, cu toate că intenția autorului nu a fost una atât de simplă.

Mult mai complicată avea să se dovedească însă situația postbelică, în care s-au dizolvat structurile clare de opoziție dintre război și ocupație. Patosul simplu al eroilor, care se regăsește în *Antigona* lui Anouilh și care urma să fie reflectat în curând în Germania de *Les Mouches* (Muștele) a lui Sartre, o prelucrare din 1943 a mitului atrizilor, i-a apărut ca fiind o nivelare simplificatoare. Anouilh a păstrat distanța de *littérature engagée*, care pentru el reprezenta doar o ideologie a unui grup de interese care s-a folosit de schimbare, pentru a elimina toate elitele, pentru a ocupa această poziție. Pentru el, excesele din *épuration*, curățirea de colaboratori după 1945, erau prezente prea dureros<sup>6</sup>. Cu toată

---

<sup>6</sup> Anouilh, Jean, *Théâtre*, vol. 1., Gallimard, Paris 2007, p. XIV. „J’ouvre les yeux, je vois partout la lâcheté, la délation, les règlements de comptes. Je suis d’un coup devenu vieux en 1944, voyant la France ignoble.“ (Deschid ochii și văd pretutindeni lașitate, denunțare, achitarea unor socoteli vechi. În 1944 am îmbătrânit subit, când am văzut acea Franță nedemnă.) Drept trăire concretă a timpului consider și autobiografia: Jean Anouilh, *La Vicomtesse d’Eristal n’a pas reçu son balai mécanique. Souvenirs d’un jeune homme*, Paris 1987, p. 174: „En chemin, nous vîmes quelques filles tondues au milieu des huées – et un ou deux soldats allemands lynchés sur place – le tout dans la grande tradition française des émeutes de 89.“ (Am văzut câteva fete rase-n cap în mijlocul unei mulțimi ce urla și doi sau trei soldați germani care au fost linșați – toate acestea în buna tradiție franceză a răzcoalelor din 1789.) Împreună cu Marcel Aymé, Albert Camus, Paul Claudel, Colette, François Mauriac, Paul Valéry și alții a semnat o petiție către General de Gaulle pentru amnestierea scriitorului Robert Brasillach, condamnat la moarte în 1945 pentru colaborare. Cu toate acestea Brasillach a fost executat în același an.

recunoașterea pentru Jean Vilar, conducător al „Théâtre National Populaire” (TNP) și fondator al Festivalului de la Avignon, care a spart tiparele în Franța împreună cu Heinrich von Kleist și Georg Büchner, refuză o funcție predominant ideologică a scenei. Un teatru program, sau chiar o „scenă privită ca instituție morală” (Friedrich Schiller), erau foarte departe de el. În 1953 îi scrie lui Vilar: „Cred că atunci când înlocuiești jocul teatral cu slujba de la biserică, crezi un monstru, fiind convins că scoți la iveală un înger.”<sup>7</sup>

În anii cincizeci începe de fapt înălțarea lui Anouilh la rangul unuia dintre cei mai de succes autori de scenă ai timpului său pe plan intern și internațional, precum și o productivitate de-a dreptul frenetică. Anouilh însuși și-a clasificat piesele, nu în funcție de gen, sau conținut, ci în funcție de culoare: „roz”, „negre”, „briliante”, „scrâșninde” sau „piese de costum”. Urmând conceptul lui Shakespeare de amestecare a comicalului cu tragicul, piesele sale se învârtesc în jurul demersului protagoniștilor de a găsi o formă de viață umană și de a eșua lamentabil în mod necesar. Deznodământul tragic sau comic nu va reprezenta apoi decât gradații diferite ale acestui eșec. Cadrul mai degrabă privat-familiar (în piese ca de exemplu *La Valse des toréadors*, 1952), istoric (ca în *L'Alouette*, 1953, *Becket ou l'honneur de Dieu*, 1959), sau mitologic (ca în *Eurydice*, 1941, *Médée*, 1953) sunt costume doar aparent diferite pentru problematica neschimbată. Multe dintre piesele sale, mai ales cele din perioada de succes, dintre 1968 și 1980, au fost scrise pe gustul publicului larg francez. Dar în unele dintre piesele istorice și mitologice, printre replicile prea plate și romantice, găsim și dimensiuni de o adâncime nebănuită. Astfel piesa lui Anouilh *Pauvre Bitos ou le dîner des têtes* (Sărmanul Bitos sau cina capetelor) din anul 1956, care tratează Revoluția Franceză ca mit al întemeierii Franței moderne, rămâne și azi una dintre cele mai valoroase drame istorice ale secolului 20. Și, dincolo de aceasta, Anouilh reușește ca în spatele materialului propriu istoriei naționale, să descrie elemente de bază ale trecerii la procesul modern al revoluției și reconstrucției, al ideologiilor de dreapta și de stânga în lupta partidelor într-o întemeiere a democrației.

Este păcat mai ales de piesa *Tu étais si gentil quand tu étais petit* (Erai atât de drăguț, când erai mic), care tratează răzbunarea Electrei și a lui Oreste asupra Clitemnestrei și a lui Egist, deci mitul atrizilor. Scrisă în 1969, în ecoul

---

<sup>7</sup> Anouilh, Jean, *Lettre à Jean Vilar*, în: Anouilh Jean, *En marge du théâtre*. Editat de Efrin Knight. Paris 2000, pp. 52-53: „Je crois que lorsqu'on abandonne le jeu pour la messe on fait la bête, croyant faire l'ange.”



revoltelor studențești și având premiera în 1972, ea nu a avut rezonanță nici în Franța, nici în străinătate, deoarece era atât de vădit contrară spiritului vremii. Sartre își centraseră acest material în 1943 pe o opoziție simplă a libertății prin omor versus unei supunerii sub tiranie. Anouilh însă vede în eroul de odinioară al libertății doar ucigașii de azi, care la rândul lor cad victime unei noi generații în ambiția ei de auto-realizare. Piesele cu care Anouilh a avut succes din 1968 până în 1980, aparțin totuși mai degrabă genului de teatru de divertisment.

De care dintre fațete își amintește Franța anului 2010? Două dintre puținele puneri în scenă, care au fost incontestabil dedicate acestui eveniment, au fost prezentate la „Comédie des Champs-Élysées” în viziunea lui Michel Fagadau. Fagadau s-a născut în 1930 la București, a condus teatrul din 1994, iar în 2011 a trecut în neființă. Astăzi fiica sa, Stéphanie Fagadau-Mercier, conduce acest teatru privat, care va sărbători în 2013 un secol de existență. Această instituție plină de tradiții, în care a dansat celebrul „Ballets Russes” și unde din 1922 până în 1934 a activat formatorul de teatru Louis Jouvet, a prezentat la întemeierea sa ca teatru de avangardă spectaculoase puneri în scenă ale unor piese de Cocteau, Strindberg, sau Anouilh. Sub conducerea lui Fagadau, a fost apoi reprezentat și teatrul englez și american, cu piese scrise de Donald Margulies, Bernard Shaw, Agatha Christie, Andrew Payne și de asemenea Harold Pinter.

Astfel a fost firesc ca sărbătorirea centenarului nașterii lui Jean Anouilh să aibă loc chiar aici cu noi puneri în scenă, onorând astfel un autor care a reprezentat o parte din istoria teatrului și care a triumfat pe această scenă cu piesa *Ne réveillez pas Madame* (Nu o treziți pe Madame, 1971, a avut în 2 ani 600 de reprezentații). Fagadau a ales însă *Colombe* în 2010 (scrisă în 1950, premieră în 1951) și *Le nombril* (Ombilicul, 1981) în 2011. Anouilh însuși pusese în scenă *Colombe* în acest teatru în 1974. În 1996, Fagadau a reluat-o în programul teatrului și a realizat apoi în 2010 o nouă viziune scenică (transmisă de televiziunea franceză). Petrecându-se în secolul al 19-lea, perioada de glorie a teatrului de divertisment, reprezentată în costumele vremii, piesa prezintă eșecul idealismului pur și al iubirii absolute. *Colombe* se transformă din tână soție iubitoare în actrița de succes, care se emancipează și în același timp își pierde dragostea și idealismul. Comedia boulevardieră așezată în cadrul familial privat a fost astfel un sistem de referință. În timp ce în Germania această formă de teatru de divertisment are mai degrabă conotații negative, în Franța ea este respectată și rămâne și azi un gen foarte îndrăgit. Piesa oferă pasaje de dialog strălucite, prezentate de actori cunoscuți de teatru și film – un succes de casă

asigurat, fără implicații ample, care a primit câteva critici pozitive<sup>8</sup> și doar puține aprecieri mai distante, precum cele ale lui Emmanuel Arnault: „Cu siguranță se râde ocazional, dar în mare parte e plictisitoare această *Colombe*, care are probleme în a se dezvolta cu adevărat... Toate acestea sunt prea lungite pentru puținul, care se spune de fapt. Punerea în scenă e cam lentă și demodată. Michel Fagadau ne dă impresia că e de la o arhivă ușor prăfuită INA.”<sup>9</sup>

Dar „credo-ul” și „testamentul” adevărat al autorului a fost considerat *Le nombril*.<sup>10</sup> Este tot o comedie boulevardieră, încetățenită în anii cincizeci, cu clișeele tipic franceze: scriitorul de succes în curs de îmbătrânire, bolnav de gută, cu o soție avară și o metresă vanitoasă, cu fiice egoiste și colegi scriitori din cercurile *gauche-caviar*. Pusă în scenă cu actori populari în costumele anilor cincizeci și vizând gustul unui public larg, piesa a fost un succes complet. Ambele piese sunt foarte îndepărtate de realitatea socială și plutesc într-un vis al vieții burgheze, care nu este liber de conflicte și criticat aspru, dar care oferă totuși instituțiilor burgheze în mod substanțial un compromis între ideal și realitate. Regizorul explică alegerea pieselor după cum urmează: „Ce m-a determinat să aleg piesa *Le nombril*, ultima sa piesă și în același timp testamentul său, a fost faptul că, în această comedie de caracter și obiceiuri, mai actuală ca oricând și foarte în stilul lui Molière, este reflectată nesiguranța autorului cu privire la adevărata sa identitate: ca om – față în față cu problemele vieții, ca autor – față în față cu influența crescândă a teatrului de avangardă, ale cărui pretenții și amatorism sunt ironizate ocazional pe drept, și cu teatrul absurd, pe care îl apără și îl admiră adesea mai ales pe Ionesco și

<sup>8</sup> De exemplu: Nathalie Simon în „*Le Figaro*”, 19.02.2010.

<http://www.lefigaro.fr/theatre/2010/02/19/03003-20100219ARTFIG00499-colombe-prend-son-envol-.php>.

<sup>9</sup> <http://www.lestroiscoups.com/article-colombe-de-jean-anouilh-critique-d-emmanuel-arnault-comedie-des-champs-elysees-a-paris-45758316.html>.

„On rit quelques fois certes, mais on s’ennuie beaucoup devant cette *Colombe* qui a du mal à s’envoler... Tout cela est bien long pour le peu de choses qui sont dites finalement. La mise en scène est poussive et vieillotte. Michel Fagadau nous donne l’impression d’être devant une archive un peu poussiéreuse de l’INA.” INA=Institut national de l’audiovisuel – o arhivă digitalizată a tuturor producțiilor radiofonice și televizate.

<sup>10</sup> De exemplu: Philippe Tesson în „*Le Figaro*”, 21.02.2011. <http://www.lefigaro.fr/lefigaromagazine/2011/02/19/01006-20110219ARTFIG00579-anouilh-fagadau-in-memoriem.php>.

Beckett. Rezultă astfel o operă comică, în care sunt subliniate puternic lucrurile esențiale ale vieții: prietenia, copiii, familia, dragostea, banii, faima.<sup>11</sup>

I s-a făcut astfel cu adevărat un serviciu lui Anouilh? În loc să fie „șters de praf”, Anouilh a fost prezentat cu tot colbul de rigoare, care s-ar fi depus după atâtea decenii pe textele sale. La urma urmei s-au schimbat fundamental funcția și mijloacele teatrului de la apariția concurenței cu filmul, televiziunea și celelalte mijloace media. Laudele predominante din presă, chiar la adresa acestei puneri în scenă, faptul că exclusiv piesele lui Anouilh pentru teatrul de divertisment au atras interesul francez asupra lor, a avut efectul unei înmormântări de stat clasa întâi. Numai printre *blog-urile* individuale au existat voci critice răzlețe cu privire la *Le nombril*: „Punerea în scenă este demodată: piesa e împărțită pe scene, aducând a seriale TV, în care se poate auzi reacția publicului. La finalul fiecărei scene, cortina cade sistematic și publicul aplaudă. Apoi se deschide, actorii au schimbat locurile și acțiunea continuă. Acest lucru e lipsit de elementul surpriză, aproape plictisitor.”<sup>12</sup>

„Recomand această piesă mai ales celor cărora le este dor de anii 50, mai ales în ceea ce privește decorul și costumele epocii.”<sup>13</sup>

Alegerea pieselor și punerea lor în scenă au țintit – cu toată strălucirea critică a discursului lui Anouilh – asupra unei confirmări a clișeeilor asupra unor stereotipuri politice, franceze familiare ale unei lumi mic burgheze care produce

---

<sup>11</sup> „ Mais ce qui m’a poussé à choisir *Le Nombril*, sa dernière pièce, quasi testament, c’est qu’à travers la comédie de caractère et de mœurs, plus actuelle que jamais et assez moliéresque, se dessine le désarroi de l’auteur quant à sa véritable identité. A la fois en tant qu’homme, face aux choses de la vie, et en tant qu’auteur, face à l’influence grandissante du théâtre d’avant-garde dont il a parfois ridiculisé, à juste titre, la prétention et l’amateurisme, et du théâtre de l’absurde, qu’il a par contre souvent défendu et admiré, notamment Ionesco et Beckett. Cela donne une œuvre comique bien sûr, mais forte sur les éléments essentiels de la vie : l’amitié, les enfants, la famille, l’amour, l’argent, la notoriété.” Michel Fagadau. Citat după <http://www.artistikrezo.com/actualites/Theatre/le-nombril-comedie-des-champs-elysees.html>.

<sup>12</sup> „La mise en scène elle, est ‘à l’ancienne’: la pièce est construite en tableaux, un peu à la manière des séries télé dans lesquelles on peut entendre les réactions du public. A la fin de chaque tableau et systématiquement, le rideau tombe et le public applaudit. Puis il se relève, les personnages ont changé de position et l’action reprend. C’est sans surprise, et presque ennuyeux.”

<http://www.lesguidesdumonde.com/theatre/le-nombril-jean-anouilh-michel-fagadau-t159.html>.

<sup>13</sup> „Je recommande particulièrement cette pièce aux nostalgiques des années 50 pour le décor et les costumes d’époque!”

[http://lakevio.canalblog.com/archives/si\\_nous\\_allions\\_au\\_theatre/index.html](http://lakevio.canalblog.com/archives/si_nous_allions_au_theatre/index.html).

suferință și în același timp confort. Există deci în mod evident în Franța încă un public pentru această formă de teatru în teatrele particulare, pe când probabil că un teatru german de stat, cu pofta sa de deconstrucție, ar fi fost împotriva fiecăruia din aceste clișee într-o punere în scenă, dacă s-ar fi ales vreuna dintre aceste două piese.

Anouilh rămâne deci un dramaturg care merită redescoperit. Poate că ar fi mai simplu pentru străinătate, să arunce din afară o privire fără prejudecăți și, în același timp, mai selectivă asupra acestui rezervor imens de piese. Până la urmă, Anouilh însuși a fost convins de faptul că receptarea viitoare va decide care dintre texte se vor epuiza în efectul lor asupra vremurilor pentru care au fost scrise, și care dintre ele vor intra în tradiția vie, trecând prin adaptări și dezbateri neconținute: „Teatrul e un fenomen al momentului. Există doar o șansă dintr-o mie, ca o piesă să supraviețuiască epocii pentru care a fost scrisă.”<sup>14</sup> Rămâne deci de văzut, de care Anouilh își va aduce aminte Franța în viitor.

Traducerea din limba germană: **Dana Borteanu**  
(Traducere revizuită de redacție)

---

<sup>14</sup> „*Théâtre Acteur*“, Nr. 21/1984. „Le théâtre est un phénomène momentané. Il n’y a qu’une chance sur mille qu’une pièce dépasse l’époque où elle a été créée.“

**Bertolt Brechts *Die Heilige Johanna der Schlachthöfe*  
in Giorgio Strehlers Vision: eine Lektion über das epische  
Theater**

Bertolt Brecht's *Jean D'Arc of the Slaughterhouse* in Giorgio  
Strehler's Vision: a Lesson in Epic Theatre

DRAGOȘ CARASEVICI

(Universitatea „Alexandru Ioan Cuza“ Iași)

**Abstract**

The dialectical relation between the metatext of the staging and the author's original, as discussed by Patrice Pavis, raises the issue of the production's faithfulness to the source text. Though this issue is completely justified with regard to any *mise-en-scène*, there are particular cases where one would feel the need to redefine the term 'faithfulness'. Such a case is Giorgio Strehler's production of Brecht's *Die Heilige Johanna der Schlachthöfe* (Jean D'Arc of the Slaughterhouse) from 1970. The staging had not been conceived in terms of 'poor theatre', on the contrary: Strehler brings on stage a colourful mixture of circus, music-hall and cinema elements. The analysis of a key-scene (as based on Strehler's prompt book which was published by Arturo Lazzari) shows to which extent and especially in which manner Strehler made use of the instruments of Brecht's epic theatre and simultaneously points out the original aspects of his staging. Strehler's *Santa Giovanna dei macelli* is not only an excellent example of how a director can be highly innovative and at the same time faithful to the intentions of the author (at least on the level of theatre aesthetics), but also an interesting questioning of the term 'faithfulness'.

**Keywords:** Bertolt Brecht, Giorgio Strehler, epic theatre, faithfulness to the original, directing

Der Dramentext und seine Inszenierung haben immer das gemeinsam, was die französische Theaterwissenschaftlerin Anne Ubersfeld „dramatischen Kode“<sup>1</sup> nennt, nämlich den vom Autor vorgesehenen Kanal, der die Sendung der

---

<sup>1</sup> Anne Ubersfeld, *Der lückenhafte Text und die imaginäre Bühne*. In: Christopher Balme/Klaus Lazarowicz (Hg.), *Texte zur Theorie des Theaters*, Reclam, Stuttgart 1991, S. 399.

dramatischen Botschaft ermöglicht. Dieser Kode sollte aber im Hinblick auf die jeweilige Epoche betrachtet werden, in der der Text geschrieben wurde: „Text und Aufführung haben zu jedem Zeitpunkt (selbst dem der Schöpfung) den Kode gemeinsam, der ihnen die Kommunikation gestattet; verschwindet dieser Kode, muß der Praktiker einen neuen Kode entwickeln, muß aber auch im Text selbst die Elemente finden, mit denen er diesen neuen Kode rechtfertigen kann.“<sup>2</sup>

Die Aufgabe des Regisseurs und seines Teams wäre also, den Damentext für jedes neue Publikum zu dekodieren oder neu zu kodieren. Diese Interpretation des Damentextes, die als Ergebnis die Darstellung auf der Bühne hat, bezeichnet Patrice Pavis als „Metatext der Inszenierung“<sup>3</sup>: Der Metatext der Inszenierung befindet sich in einer ständigen dialektischen Beziehung zum „Metatext der Zuschauer“<sup>4</sup> (ihre eigene Interpretation des Damentextes), aber auch zum Originaltext des Autors, was zur Frage nach der Werktreue einer Inszenierung führt. Anne Übersfeld erklärt: „Man darf die Aufführung nicht als die Sklavin des Textes betrachten und muß den Begriff «textgetreu» äußerst vorsichtig behandeln: Folgt man treu dem Text, wird man der Bedeutung untreu, die der Regisseur für das Publikum, an das er sich wendet, erarbeiten soll. [...] Würde man heute Brecht wie das Berliner Ensemble vor Brechts Tod spielen, erführen wir vielleicht höchstens etwas über das Berliner Ensemble, und das wäre von rein historischer Bedeutung.“<sup>5</sup>

Dieses Beispiel, das sich für unsere Diskussion als sehr geeignet erweist, beschränkt die allgemeine Frage nach der Werktreue auf die konkrete Situation einer Inszenierung eines Brechtschen Texts: Was bedeutet Werktreue im Falle eines Autors, der seine Damentexte meistens als Anwendungsbeispiele für seine Theatertheorie konzipierte, die auf Basis einer gewissen Ideologie entwickelt wurde? Heißt sie einfach Treue am Brechtschen Damentext und implizit an der Brechtschen Theaterästhetik und Ideologie? Eine mögliche und höchst interessante Antwort auf diese Fragen liegt in Giorgio Strehlers Inszenierung von Brechts *Heilige Johanna der Schlachthöfe* aus dem Jahre 1970. Giorgio Strehlers Begegnungen mit Brechts Werken (*Die Dreigroschenoper* – 1956 und 1973, *Der gute Mensch von Sezuan* – 1958 und 1977, *Leben des*

---

<sup>2</sup> Ebd., S. 399.

<sup>3</sup> Patrice Pavis, *Der Metatext der Inszenierung*. In: Christopher Balme/Klaus Lazarowicz (Hg.), *Texte zur Theorie des Theaters*, Reclam, Stuttgart 1991, S. 349-354.

<sup>4</sup> Ebd., S. 351.

<sup>5</sup> Anne Übersfeld, *Der lückenhafte Text und die imaginäre Bühne* (wie Anm.1), S. 396.

Galilei – 1953, *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* – 1970) waren immer von Strehlers komplexer Betrachtungsweise der Texte geprägt. Über den deutschen Dramatiker schreibt er in seinen Notizen: „Wir reden immer über Brecht und die Ideologie, Ideologie und Praxis, Praxis und Theater, Theater und Ästhetik, aber wir können ihn auch von einer anderen Seite her angehen. Es ist gut und richtig, über den Ideologen Brecht und seinen Marxismus zu diskutieren, aber ich finde die Diskussion über den Poeten Brecht, über den poetischen Menschen und Schriftsteller Brecht und dessen Werke genauso wichtig. Soll die Dialektik gültig sein, muß sie in zwei Richtungen geführt werden.“<sup>6</sup>

Mit diesen Absichten beginnt Strehler 1970 die Arbeit an der Inszenierung der *Heiligen Johanna der Schlachthöfe*, die die 33. Edition des Festivals ‚Il Maggio Musicale Fiorentino‘ eröffnen sollte. Gefragt, warum er eben dieses Stück ausgewählt habe, behauptet der Regisseur: „Die Antwort ist einfach und zugleich umfassend. Auf der einen Seite interessiert mich die generelle Auseinandersetzung mit Brechts Werk, und ich habe mir vorgenommen, im Lauf der Zeit so umfassend wie möglich über Brecht den Dichter und Dramaturgen, den Theoretiker und Bühnenautor zu arbeiten... Andererseits: heute ist das Problem Konsumgesellschaft wohl allgemein akut. Es gibt ein Kollektivbewußtsein, das oft nicht bis zur Wahrnehmung und Darstellung gelangt. Nicht immer kann ein Werk gewählt werden, weil es den Nerv der Zeit trifft, doch wenn es im Zusammenhang steht mit einem ideologischen Kampf, erhöht sich die Wirkungskraft seiner Werte, die zu einer Zeit von geringerer, zu einer anderen Zeit von größerer Bedeutung sind.“<sup>7</sup>

Die Idee dieser Inszenierung kommt in einer Zeit, wo Strehler seine Arbeit innerhalb einer festen Struktur überdenkt. Es geht um seine temporäre Trennung vom Piccolo Teatro und den Beginn der Arbeit mit der Gruppe ‚Arte e Azione‘ (Weiss’ *Gesang vom Lusitanischen Popanz* und Gorkijs *Nachtasy*). Für *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* hat aber Strehler andere Inszenierungsmittel als die üblichen zur Verfügung: die finanzielle Unterstützung vom Piccolo Teatro, Teatro Stabile di Roma und ‚Il Maggio Musicale Fiorentino‘ bzw. die Spielbereitschaft von zwei wichtigen Namen der italienischen Bühne: Paolo Stoppa (für Mauler) und Valentina Cortese (für Johanna).

---

<sup>6</sup> Sinah Kessler (Hg.), *Giorgio Strehler. Für ein menschlicheres Theater*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1975, S. 93.

<sup>7</sup> Aus den Mitteilungsblättern des Piccolo Teatro, November 1970. In: Sinah Kessler (Hg.), *Giorgio Strehler. Für ein menschlicheres Theater* (wie Anm. 6), S. 232.

Als Bühnenbildner wählt er Ezio Frigerio, mit dem er auch früher gearbeitet hatte, und beginnt zusammen mit ihm die Grundlinien des Bühnenkonzepts festzulegen. Ausgangspunkt für das Bühnenbild ist ein Foto, das in einem Album des englischen Fotografen Bill Brandts (*Shadows Of Light*) entdeckt wurde, und das eine Fabrik darstellt. Arturo Lazzari beschreibt dieses Bild, das in der Inszenierung zu einer visuellen Hintergrundkonstante wird: „The image reeked of decay and prison: the chimneys were like towers: the smoke that came out of them seem pestilential (as though emerging from chimneys of a concentration camp), a horrific smog. Everything was back-lit so that the factory had a sinister appearance.”<sup>8</sup>

Obwohl das Teatro Stabile di Roma und der Schauspieler Paolo Stoppa kurz vor Beginn der Proben ihre Teilnahme am Projekt absagen, führt Strehler die Arbeit an der Inszenierung weiter, indem er Glauco Mauri für die Rolle von Mauler anstellt und am 5. Mai 1970 die Proben beginnt: Sie werden zwei Monate dauern.

Das Hauptproblem, mit dem sich Giorgio Strehler während der Arbeit an der *Johanna*-Inszenierung konfrontiert sah, war das Fehlen eines ‚Modells‘, im Sinne eines Auseinandersetzungsgegenstandes in Betracht auf die Brechtsche Bühnenpraxis, denn der Dramatiker hatte nie die Gelegenheit dieses Stück zu inszenieren: 1932 wurde eine Rundfunkversion gesendet, die Uraufführung hat aber erst nach Brechts Tod stattgefunden: 1959 inszeniert Gustaf Gründgens in Hamburg *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* mit Hermann Schomberg als Mauler und Marianne Hiob (Brechts Tochter) als Johanna. Jan Knopf gibt einen Aufführungsbericht aus dieser Zeit wieder: „Alles in allem eine Inszenierung, die der Bedeutung und Größe des Stückes angemessen war. Für ihre Folgenlosigkeit sprach der stürmische Beifall, den gerade die moralisch Vernichteten spendeten.“<sup>9</sup>

Während bei Gründgens das sozial-ökonomische Thema zugunsten des religiösen verblasst, betont Strehler wieder den Opferstatus des Proletariats, das die zentrale Rolle der Produktion übernimmt und in einer spektakulären Weise vorgestellt wird: Mehr als 60 Schauspieler werden für Arbeiterrollen angestellt.

---

<sup>8</sup> „Das Bild stank nach Verwesung und Gefängnis: die Schornsteine sahen aus wie Türme: ihr Rauch widerlich (als käme er aus den Schornsteinen der Konzenrationslager), ein grausamer Rauch. Durch die Hinterbeleuchtung schien die Fabrik düster.“ (Übersetzung ins Deutsche der Verfasser der Studie), Zitiert nach: David L. Hirst, *Giorgio Strehler*, University Press, Cambridge 1993, S. 114.

<sup>9</sup> Zitiert nach: Jan Knopf, *Brecht-Handbuch (Theater)*, Metzler, Stuttgart 1980, S. 114.



Die Inszenierung wurde nicht im Sinne eines ‚armen Theaters‘ gedacht, sondern im Gegenteil: Strehler schafft eine bunte Mischung von Zirkus-, Music-Hall- und Kinoelementen; letztere verweisen auf die Chaplin-Ära: „Apart from the circus and music hall the director draws heavily on the silent cinema. The costumes are typical of the films of Chaplin: dress-suit, top-hat, white scarf and cane for the rich, their faces whitened like clowns, glowing under the stage lamps as they climb onto barbers’ chairs familiar from *The Great Dictator* and from gangster movies; gags with custard pies are also Chaplinesque, as is the figure of the terrified little girl Joan before she dies as a saint against her will – a powerful finale revealing how she had been manipulated by the bosses.”<sup>10</sup>

Wir müssen aber hinzufügen, dass Strehler in seiner Inszenierung das Spektrum der im Text schon vorhandenen Intertextualität nicht nur durch Chaplin erweitert: z.B. Mauler verweist auf Richard III sowohl auf einem psychologischen Niveau („Mauler had the stature of Richard III in his elimination of industrial competitors and his attempt to woo Joan to his ethic“<sup>11</sup>) als auch auf einem physischen Niveau: Strehler besteht auf der Richard-Paraphrase, indem er Mauler hinkend tanzen lässt („Scena del prologo, con Mauler e Cridle. Strehler insiste nella parafrasi del Riccardo III e gioca sulla dissociazione di cose che non posso stare insieme – i passi di danza di Mauler con una gamba indietro“<sup>12</sup>).

Eine Inszenierung zu rekonstruieren kann nie hundert Prozent erfolgen. Ich werde jedoch versuchen, mit Hilfe von Abschnitten aus Giorgio Strehlers

---

<sup>10</sup> „Abgesehen vom Zirkus und Music-Hall bevorzugt der Regisseur den Stummfilm. Die Kostüme sind typisch für die Chaplin Filme: Anzug, Hut, weißer Schal und vornehmer Spazierstock, die Gesichter weiß geschminkt wie bei Clowns, strahlend unter dem Bühnenlicht, während sie auf die Friseurstühle steigen, so familiär im *Großen Diktator* oder in Gangsterfilmen; Gags mit Vanillesoßetorten sind so chaplinartig, ähnlich wie das erschrockene Mädchen Joan vor ihrem ungewollten Tod als Heilige – eine beeindruckende Darstellung ihrer Manipulation durch die Bosse.“, Zitiert nach: David L. Hirst, *Giorgio Strehler* (wie Anm. 8), S. 114.

<sup>11</sup> „Mauler hatte die Statur Richard des III-ten, in der Beseitigung seiner Konkurrenten und seinem Versuch Joan umschwärmen.“, Zitiert nach: David L. Hirst, *Giorgio Strehler* (wie Anm. 8), S. 114.

<sup>12</sup> „Die Szene des Prologs mit Mauler und Cridle. Strehler besteht auf eine Richard III-Paraphrase und spielt mit der Trennung der Dinge, die nicht zusammen gehören – Maulers Tanzschritte mit einem krüppelhaften Bein“. Zitiert nach: Arturo Lazzari / Luigi Lunari (Hg.), *Giorgio Strehler: Santa Giovanna dei macelli di Brecht*, Bertani, Verona 1974, S. 20.

Regiebuch<sup>13</sup> zu seiner *Johanna*-Inszenierung, die Szene zu besprechen, die am meisten sowohl für die Inszenierungsfähigkeit des Brechtschen Textes als auch für das Pendeln zwischen Treue und Originalität in Strehlers Interpretation spricht: Bild 4 in Brechts Text.

In Giorgio Strehlers Regiebuch beginnt die vierte Szene mit dem Auftauchen von Sullivan Slift und Johanna auf der Bühne, wobei Slift einen alten Schmalfilmprojektor mitschleppt und Metallschachteln mit Filmrollen mitbringt. Schon diese erste Sequenz zeigt dem Zuschauer, dass Strehler sich von der Brechtschen Vorlage distanziert; man kann im Damentext kein Äquivalent dafür finden.

Nachdem Slift eine Filmrolle aus einer Schachtel auswählt und die Filmstreifen gegen das Licht (eine Lampe; die einzige Lichtquelle für diese Szene) hält, legt er die Rolle in den Projektor ein und eine Filmprojektion beginnt: „La parete di fondo si illumina come uno schermo. La macchina da proiezione sfarfalla, poi passano numeri, poi immagini sfocate e sovrapposte. Infine appare ripresa in modo primitivo, con una panoramica tremolante il nome di una fabbrica: ‚Mauler and Cridle, fabbriche di carne in scatola‘.[...] L’immagine scende ed inquadra una piccola porta secondaria. Appaiono due uomini. Primo piano di un uomo. Poi dell’ altro.“<sup>14</sup>

Was wir aus Brechts Bühnenanweisung für den Anfang dieser Szene erkennen, ist eigentlich nur der Fabrikname und das Auftauchen der zwei Männer: „Sie gehen an einer Fabrikmauer entlang, auf der steht ‚Mauler & Cridle, Fleischfabriken‘. Der Name Mauler ist kreuzweise durchgestrichen. Aus einem Pförtchen treten zwei Männer. Slift und Johanna hören ihr Gespräch.“<sup>15</sup>

Die Tatsache, dass alles, was bei Brecht auf der Bühne gezeigt werden sollte, hier mit Hilfe des Films gezeigt wird, wurde von David L. Hirst als vortreffliche Lösung kommentiert: „The film was a brilliant innovation: the projection was cleverly faked in performance with the reel appearing to run

---

<sup>13</sup> Ebd., S. 29-257.

<sup>14</sup> „Die hintere Wand wird wie eine Leinwand beleuchtet. Der Projektor flackert und dann werden Zahlen und unklare übereinandergelegte Bilder abgerollt. Am Ende wird den Namen einer Fabrik mit einer zitternden Panorama gezeigt: ‚Mauler und Cridle, Fleischkonserven-Produzenten‘. [...] Unter dem Namenschild ein Türchen. Zwei Personen erscheinen. Nahaufnahme der einen, dann der anderen“. Zitiert nach: Arturo Lazzari / Luigi Lunari (Hg.), *Giorgio Strehler: Santa Giovanna dei macelli di Brecht*, Bertani, S. 109.

<sup>15</sup> Bertolt Brecht, *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1962, S. 33.

out, break down or – at one point – catch fire. Based on naturalistic criteria of how and why it had been made, it was an outstanding example of Strehler's originality in employing the techniques of epic drama.<sup>16</sup>

Tatsächlich ist die Szene ein vortreffliches Beispiel epischen Theaters, denn alles, was man auf der Leinwand zeigt, wird auch diskutiert, besonders dass Slift die Lücken füllen soll, die aus der ‚mangelhaften Qualität‘ des Films resultieren:

SLIFT

*(ride e grida)* Attenta! Attenta!

*(L'immagine del giovanotto che parla. Il sonoro è interrotto da un camion che passava con lo scappamento aperto)*

SLIFT

*(grida lui al suo posto)* Ha detto: può contare su di me, signor Smith!

*(ride ancora)*<sup>17</sup>

Sowohl Slifts Aussprechen von Worten, die ihm nicht gehören – eine Art ‚Spiel im Spiel‘, das bei Brecht an der entsprechenden Textstelle nicht vorkommt –, als auch seine distanzierte Haltung (z.B. ‚ride ancora‘), während er verschiedene Rollen übernimmt, gehören zum Instrumentarium des epischen Theaters, das Strehler hier exemplarisch verwendet.

Während die erste Filmsequenz die Arbeiter zeigt, die den Unfall ihres Kollegen Luckerniddle – der in den Sudkessel gefallen und in die Blattspeckfabrikation geraten ist – verschweigen, stellt die nächste Filmsequenz Frau Luckerniddle im Gespräch mit einer ‚Stimme‘ vor, nämlich die Stimme Slifts. Obwohl er in dieser Sequenz nicht erscheint, ist seine Stimme leicht zu erkennen:

*(Voce fuori campo di Slift, come un intervistatore)*

VOCE

Signora Luckerniddle, inutile aspettare: suo marito è partito per Frisco.

<sup>16</sup> „Der Film war eine brillante Erfindung: die Projektion wurde in der Vorstellung klug genutzt als ob die Filmrolle ausfallen oder Feuer fangen würde. Ausgehend von einem naturalistischem Kriterium, wie oder warum es gemacht wurde, stellt ein hervorragendes Beispiel für Strehlers Originalität im Umgang der Techniken des epischen Dramas dar.“, Zitiert nach: David L. Hirst, *Giorgio Strehler* (wie Anm. 8), S. 115-116.

<sup>17</sup> „SLIFT *(lacht und schreit)* Achtung! Achtung! *(Das Bild des Jungen, der redet. Der Klang wird von einem passenden LKW unterbrochen)* SLIFT *(anstatt des Jungen)* Er hat gesagt: Sie können auf mich rechnen, Herr Smith! *(er lacht nochmal)*“

Zitiert nach: Arturo Lazzari / Luigi Lunari (Hg.), *Giorgio Strehler: Santa Giovanna dei macelli di Brecht*, (wie Anm. 12), S. 111.

SIGNORA LUCKERNIDDLE

Già, partito per Frisco! (*Guarda sfidando l'interlocutore invisibile*)<sup>18</sup>

Die Tatsache, dass der Zuschauer hier Slifts Figur nicht sieht, aber seine Stimme erkennt, sichert den verfremdenden Charakter dieser Sequenz; das Publikum wurde in Slifts ‚Spiel‘ schon eingeführt und soll die Filmsequenzen mit der entsprechenden Distanz betrachten. Dazu wären auch die Mimik, Gestik und die Kommentare der auf der Bühne anwesenden Personen mitzurechnen:

GIOVANNA

(*come accecata dalla luce*) E non è venuta, vero?

Venti pranzi per un affamato sono molti

ma il marito per lei, vale di più!

(*Fissa Slift che non risponde e fischiando cambia pellicola e la sceglie con cura*)<sup>19</sup>

Die nächste Filmsequenz zeigt den Arbeiter Gloomb, der für eine bessere Stelle alles machen würde. Der Film bricht aber in der Mitte der Projektion ab (und fängt Feuer!), und in der Folge schlägt Slift Johanna vor, die Rollen der Filmgestalten zu übernehmen: Gloomb bzw. das Mädchen, das Gloomb überzeugen soll, die Arbeit an der Blechschneidemaschine anzunehmen. Auf diese Weise kehrt Strehler zu Brechts Text zurück, wo eigentlich Johanna von Gloomb interpelliert wird, verstärkt aber durch das Rollenspiel (in dem dieses Mal beide spielen und Slift ständig ‚Bühnenanweisungen‘ gibt) und besonders durch den Übergang vom Film zu szenischem Rollenspiel den von Brecht intendierten Verfremdungseffekt:

SLIFT

(*armeggiano nella macchina*) Allora? Anche questa sequenza si è rovinata. Glielo faccio vedere, subito io, se vuole. Ecco, io sono Gloomb e lei fa la ragazza.

<sup>18</sup> „(Man hört Slifts Stimme als Interview-Leiter im Hintergrund) STIMME Frau Luckerniddle, Sie warten umsonst: Ihr Mann ist nach Frisco gegangen. FRAU LUCKERNIDDLE Unsinn! Er ist nicht nach Frisco gegangen! (*Schaut herausfordernd zu ihrem unsichtbaren Gesprächspartner*)“. Zitiert nach: Arturo Lazzari / Luigi Lunari (Hg.), *Giorgio Strehler: Santa Giovanna dei macelli di Brecht* (wie Anm. 12), S. 111.

<sup>19</sup> „JOHANNA (*als ob sie vom Licht geblendet wäre*) Und sie ist nicht gekommen, nicht wahr? Zwanzig Mahlzeiten für einen Hungrigen sind viel, aber ihr Mann ist für sie viel wertvoller! (*Sie starrt Slift, der nicht antwortet und, pfeifend, die Filmrolle mit Sorgfalt wechselt*)“. Zitiert nach: Arturo Lazzari / Luigi Lunari (Hg.), *Giorgio Strehler: Santa Giovanna dei macelli di Brecht* (wie Anm. 12), S. 116.

SLIFT

(*a Giovanna*) Buon giorno, signorina. Io sono il caposquadra Gloomb. Mi hanno detto che lei cerca lavoro. (*a Giovanna*) Su, risponda!

GIOVANNA

(*timida*) Sì.

SLIFT

Ci vede bene? (*Giovanna tace*) Dica di no, inventi qualche cosa!

GIOVANNA

(*recita*) No, non ci vedo bene. [...] <sup>20</sup>

Am Ende des Rollenspiels, nachdem Gloomb (alias Slift) das Mädchen (alias Johanna) überzeugt hat, dass die (in Wirklichkeit sehr gefährliche) Arbeitsstelle optimal für sie ist, nimmt er ihre Hand, um sie zur genannten Maschine zu führen. Plötzlich erscheint der ‚wahre‘ Gloomb wieder auf der Leinwand, das (im Vergleich zu Johanna weniger freiwillige) Mädchen an der Hand nach sich ziehend: Ein spektakulärer Spiegeleffekt, der Film- und Bühnenrealität für einen Moment übereinanderlegt und ein Fragezeichen aufwirft.

Der letzte Filmabschnitt ist die Mensa-Sequenz, in der Frau Luckerniddle die Suche nach ihrem Mann für ein paar Teller Suppe aufgibt. Strehlers Regie dieser Sequenz ist wieder innovativ und besonders interessant: Er behält vom Brechtschen Text die Idee des Dialogs zwischen Johanna und Frau Luckerniddle, nur um ihre Unmöglichkeit zu zeigen: Ein reales Gespräch zwischen Filmzuschauer (Johanna) und Filmgestalt (Frau Luckerniddle) kann selbstverständlich nicht entstehen:

SIGNORA LUCKERNIDDLE

Ah, dunque lei ha ripensato alla sua offerta?

Dunque, non vuole più darmi i venti pranzi promessi?

GIOVANNA

(*dal buio grida*) No. Aspetta! Aspetta fino a domani.

SIGNORA LUCKERNIDDLE

(*sorda*) Sono due giorni che non mangio.

---

<sup>20</sup> „SLIFT (*an der Maschine spielend*) So? Ich habe auch diese Sequenz zerstört. Ich spiele sie Ihnen schnell vor, wenn Sie wollen. So, ich bin Gloomb und Sie spielen die Rolle des Mädchens. SLIFT (*zu Johanna*) Guten Tag, Fräulein. Ich bin der Gruppleiter Gloomb. Es wurde mir gesagt, dass Sie Arbeit suchen. (*zu Johanna*) Antworten Sie! JOHANNA (*schüchtern*) Ja.

SLIFT Können Sie gut sehen? (*Johanna schweigt*) Sagen sie „nein“, erfinden Sie etwas! JOHANNA (*rezitiert*) Nein, ich kann nicht gut sehen.[...]“ Zitiert nach: Arturo Lazzari / Luigi Lunari (Hg.), *Giorgio Strehler: Santa Giovanna dei macelli di Brecht* (wie Anm. 12), S. 118.

GIOVANNA

*(dal buio)* Non accettare!

SIGNORA LUCKERNIDDLE

*(dallo schermo, grida alla cucina)*

Una minestra di fagoli con carne!

*(Una mano spinge brutalmente un piatto. La donna bestialmente mangia, mangia, mangia)*<sup>21</sup>

Die anderen Worte von Johanna, die im Damentext an dieser Stelle auftauchen, werden im Film von Slift übernommen, wobei man erwähnen sollte, dass er in jeder Sequenz auch auf der Leinwand erscheint: Seine gleichzeitige Präsenz auf der Bühne und im Film und seine Distanz zu seiner eigenen ‚performance‘ schaffen zweifellos auch die intendierte Distanz zwischen dem Publikum und dem gesamten Bühnengeschehen. Denselben Effekt haben, umgekehrt, Johannas ‚Einfühlen‘ in das Filmgeschehen und ihre verzweifelten Versuche, Hinweise an die Filmgestalten zu übermitteln. Indem Strehler Johannas Einfühlung zeigt, schafft er Distanz; ein subtiles Spiel mit dem Verfremdungseffekt, was sich aber am Ende der Szene völlig enthüllt: Johanna spricht die letzten Worte ins Publikum aus:

Voi mi avete mostrato l'abiezione dei poveri.

Io degli abietti vi mostrerò il dolore.<sup>22</sup>

In seinen Notizen zur Inszenierung beschreibt der Strehler-Kommentator Arturo Lazzari diese Szene als eine wirkliche Lektion über das epische Theater

---

<sup>21</sup> „FRAU LUCKERNIDDLE Ah, Sie haben also an das Angebot nachgedacht, das Sie mir gemacht haben? Sie wollen mir also die zwanzig versprochenen Mahlzeiten nicht geben? JOHANNA *(schreit aus der Dunkelheit)* Nein, warte! Warte bis morgen. FRAU LUCKERNIDDLE *(taub)* Ich habe seit zwei Tagen nichts gegessen. JOHANNA *(aus der Dunkelheit)* Nimm nicht an! FRAU LUCKERNIDDLE *(vom Leinwand, ruft die Köchin)* Eine Portion Bohnen mit Fleisch! *(Eine Hand schiebt mit Grobheit einen Teller vor. Und die Frau, mit dem Hunger eines Tiers, isst, isst, isst)*“. Zitiert nach: Arturo Lazzari / Luigi Lunari (Hg.), *Giorgio Strehler: Santa Giovanna dei macelli di Brecht* (Anm. 12), S. 121.

<sup>22</sup> „Ihr habt mir die Verächtlichkeit der Armen gezeigt. Das Leiden der Verächtlichen werde ich euch zeigen.“

Zitiert nach: Arturo Lazzari / Luigi Lunari (Hg.), *Giorgio Strehler: Santa Giovanna dei macelli di Brecht* (Anm. 12), S. 125 (der Damentext wurde hier verkürzt; bei Brecht steht: „Zeiget ihr mir der Armen Schlechtigkeit/ So zeig ich euch der schlechten Armen Leid./ Verkommenheit, voreiliges Gerücht!/ Sei widerlegt durch ihr elend Gesicht! – Bertolt Brecht, *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*, wie Anm. 15, S. 58).

und betrachtet sie als beispielgebend für die gesamte *Mise-en-scène*.<sup>23</sup> Diese kurze Analyse zeigt, inwiefern und besonders auf welche Weise sich Strehler in seiner Regiearbeit auf die Instrumente des Brechtschen epischen Theaters stützte, und gleichzeitig welche szenische Lösungen zur Originalität der Inszenierung beitrugen. Strehlers *Santa Giovanna dei macelli* ist nicht nur ein vortreffliches Beispiel für die Art und Weise, in der ein Regisseur sehr innovativ und gleichzeitig den Intentionen des Autors (zumindest auf einem theaterästhetischen Niveau) treu sein kann<sup>24</sup>, sondern auch eine interessante Infragestellung des Begriffes ‚Werktreue‘: Je berechtigter die Frage nach der Werktreue im Falle einer Inszenierung eines Dramentexts scheint, desto dringender wird das Bedürfnis, diesen Begriff neu zu deuten.

---

<sup>23</sup> David L. Hirst, *Giorgio Strehler* (wie Anm. 8), S. 114.

<sup>24</sup> Ob das im heutigen Theater noch ein Ideal konstituiert, bleibt natürlich anzweifelbar.





## *Ioana D'Arc a abatoarelor* de Bertolt Brecht în viziunea lui Giorgio Strehler: o lecție despre teatrul epic

DRAGOȘ CARASEVICI  
(Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” Iași)

Textul dramatic și montarea sa au mereu în comun ceea ce teatrologul francez Anne Ubersfeld numește „cod dramatic”<sup>1</sup>, adică acel canal prevăzut de autor pentru a face posibilă transmiterea mesajului dramatic. Acest cod trebuie însă discutat în funcție de epoca în care a fost scris textul: „Text und Aufführung haben zu jedem Zeitpunkt (selbst dem der Schöpfung) den Kode gemeinsam, der ihnen die Kommunikation gestattet; verschwindet dieser Kode, muß der Praktiker einen neuen Kode entwickeln, muß aber auch im Text selbst die Elemente finden, mit denen er diesen neuen Kode rechtfertigen kann.”<sup>2</sup>

Prin urmare, sarcina regizorului și a echipei sale ar fi aceea de a decoda (sau de a re-coda) textul dramatic pentru fiecare nou public. Această interpretare regizorală, care are ca finalitate realizarea scenică, este denumită de Patrice Pavis „metatext al montării”<sup>3</sup>: metatextul montării se află într-o permanentă relație dialectică cu „metatextul spectatorului”<sup>4</sup> (propria sa interpretare a textului dramatic), însă și cu originalul autorului, ceea ce aduce bineînțeles în discuție chestiunea fidelității unei montări în raport cu textul pus în scenă. Anne Ubersfeld afirmă: „Man darf die Aufführung nicht als die Sklavin des Textes betrachten und muß den Begriff <<textgetreu>> äußerst vorsichtig behandeln: Folgt man treu dem Text, wird man der Bedeutung untreu, die der Regisseur für das Publikum, an das er sich wendet, erarbeiten soll. [...] Würde man heute Brecht wie das Berliner Ensemble vor Brechts Tod spielen, erführen wir

---

<sup>1</sup> Anne Ubersfeld, *Der lückenhafte Text und die imaginäre Bühne*. În: Christopher Balme, Klaus Lazarowicz (ed.), *Texte zur Theorie des Theaters*, Reclam, Stuttgart 1991, p. 399.

<sup>2</sup> „Textul și spectacolul au tot timpul (chiar și în momentul creației) un cod comun care le permite comunicarea; dacă acest cod dispare, practicianul trebuie să elaboreze un cod nou, dar totodată să descopere în text elemente cu care să justifice acest cod.”<sup>2</sup> (Traducerea în limba română: autorul studiului), Citat după: Anne Ubersfeld, *Der lückenhafte Text und die imaginäre Bühne*, (vezi nota 1), p. 399.

<sup>3</sup> Patrice Pavis, *Der Metatext der Inszenierung*. În: Christopher Balme/Klaus Lazarowicz (Hg.), *Texte zur Theorie des Theaters*, Reclam, Stuttgart 1991, p. 349-354.

<sup>4</sup> Ibidem, p. 351.

vielleicht höchstens etwas über das Berliner Ensemble, und das wäre von rein historischer Bedeutung.“<sup>5</sup>

Acest exemplu, dealtfel extrem de potrivit în contextul discuției noastre, reduce întreaga chestiune a fidelității față de textul dramatic la situația concretă a montării unei drame brechtiene: Ce înseamnă fidelitate față de textul unui autor, care și-a conceput piesele cel mai adesea ca aplicații ale teoriei sale teatrale, ea însăși fiind în directă legătură cu o anumită ideologie? Înseamnă ea oare pur și simplu fidelitate față de textul brechtian propriu-zis și implicit față de estetica teatrală și ideologia brechtiană? Un posibil și foarte interesant răspuns la aceste întrebări stă în montarea piesei *Die Heilige Johanna der Schlachthöfe* (*Sfânta Ioana a abatoarelor*) sub bagheta lui Giorgio Strehler (1970).

Întâlnirile lui Strehler cu operele lui Brecht (*Die Dreigroschenoper* – 1956 și 1973, *Der gute Mensch von Sezuan* – 1958 și 1977, *Leben des Galilei* – 1953, *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* – 1970) au constat mereu în abordări extrem de complexe ale acestora. Celebrul regizor italian afirmă în notițele sale: „Wir reden immer über Brecht und die Ideologie, Ideologie und Praxis, Praxis und Theater, Theater und Ästhetik, aber wir können ihn auch von einer anderen Seite her angehen. Es ist gut und richtig, über den Ideologen Brecht und seinen Marxismus zu diskutieren, aber ich finde die Diskussion über den Poeten Brecht, über den poetischen Menschen und Schriftsteller Brecht und dessen Werke genauso wichtig. Soll die Dialektik gültig sein, muß sie in zwei Richtungen geführt werden.“<sup>6</sup>

Cu aceste premise începe Strehler în 1970 lucrul la montarea piesei *Die Heilige Johanna der Schlachthöfe*, ce urma să deschidă cea de-a 33-a ediție a festivalului ‚Il Maggio Musicale Fiorentino’. Întrebat de ce a ales tocmai acest text, regizorul răspunde: „Die Antwort ist einfach und zugleich umfassend. Auf der einen Seite

---

<sup>5</sup> „Spectacolul nu are voie să fie considerat sclavul textului, iar termenul <<fidel textului>> trebuie folosit cu precauție: fidelitatea față de text înseamnă infidelitate față de sens, cel pe care regizorul trebuie să-l elaboreze pentru public. [...] Dacă s-ar juca azi Brecht cum se juca la Berliner Ensemble înaintea morții sale, am afla doar câte ceva despre Berliner Ensemble, ceea ce ar avea doar un sens istoric.“, Citat după: Anne Ubersfeld, *Der lückenhafte Text und die imaginäre Bühne* (vezi nota 1), p. 396.

<sup>6</sup> „Discutăm mereu despre Brecht și ideologie, ideologie și practică, practică și teatru, teatru și estetică, dar putem să-l abordăm și din alt punct de vedere. Este bine și corect să discutăm despre ideologul Brecht și despre marxismul său, dar consider la fel de importantă discuția despre poetul Brecht, despre omul poetic și scriitorul și despre opera sa. Pentru valabilitatea dialecticii trebuie să urmărim două direcții.“, Citat după: Sinah Kessler (ed.), *Giorgio Strehler. Für ein menschlicheres Theater*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1975, p. 93.

interessiert mich die generelle Auseinandersetzung mit Brechts Werk, und ich habe mir vorgenommen, im Lauf der Zeit so umfassend wie möglich über Brecht den Dichter und Dramaturgen, den Theoretiker und Bühnenautor zu arbeiten... Andererseits: heute ist das Problem Konsumgesellschaft wohl allgemein akut. Es gibt ein Kollektivbewußtsein, das oft nicht bis zur Wahrnehmung und Darstellung gelangt. Nicht immer kann ein Werk gewählt werden, weil es den Nerv der Zeit trifft, doch wenn es im Zusammenhang steht mit einem ideologischen Kampf, erhöht sich die Wirkungskraft seiner Werte, die zu einer Zeit von geringerer, zu einer anderen Zeit von größerer Bedeutung sind.“<sup>7</sup>

Ideea acestei montări apare într-o perioadă în care Strehler își reevaluează poziția față de munca teatrală într-o structură fixă. Este aici vorba despre o despărțire temporară de Piccolo Teatro și colaborarea cu grupul ‚Arte e Azione‘. Pentru *Die Heilige Johanna der Schlachthöfe* Strehler are însă la dispoziție mijloace suplimentare: suportul financiar al Piccolo Teatro, Teatro Stabile di Roma și ‚Il Maggio Musicale Fiorentino‘ și disponibilitatea a două nume mari ale teatrului italian: Paolo Stoppa (pentru rolul lui Mauler) und Valentina Cortese (pentru rolul Johannei).

Ca scenograf Strehler îl alege pe Ezio Frigerio, cu care lucrase și înainte, și începe să stabilească împreună cu acesta liniile coordonatoare ale decorului. Cei doi folosesc ca punct de pornire o imagine descoperită în albumul fotografiei englez Bill Brandts (*Shadows Of Light*), imaginea unei fabrici. Arturo Lazzari descrie această fotografie, care în montare devine o constantă vizuală de fundal: „The image reeked of decay and prison: the chimneys were like towers: the smoke that came out of them seem pestilential (as though emerging from chimneys of a concentration camp), a horrific smog. Everything was back-lit so that the factory had a sinister appearance.”<sup>8</sup>

<sup>7</sup> „Răspunsul este simplu și totodată amplu. Pe de o parte mă interesează disputa generală cu opera lui Brecht, și mi-am propus să cercetez în timp totul despre poetul și secretarul literar Brecht, despre teoretician și dramaturg ... Pe de altă parte problema societății de consum este astăzi acută. Există o conștiință colectivă care deseori nu ajunge la percepție și redare. O operă literară nu poate fi selectată doar pentru actualitatea ei, dar dacă se află în relație cu lupta ideologică, se amplifică efectul valoric care poate fi uneori mai scăzut, dar alteori mai ridicat.“, Din buletinele informative ale Piccolo Teatro, noiembrie 1970. Citat după: Sinah Kessler (ed.), *Giorgio Strehler. Für ein menschlicheres Theater* (vezi nota 6), p. 232.

<sup>8</sup> „Imaginea emană miros de putrefacție și închisoare: hornurile seamănă cu niște turnuri: fumul lor îngrozitor (de parcă ar parveni din hornurile lagărelor de concentrare), un smog groaznic. Totul luminat din fundal, astfel că fabrica apare într-o lumină sinistă.“, (Traducerea din limba engleză: autorul studiului), Citat după: David L. Hirst, *Giorgio Strehler*, University Press, Cambridge 1993, p. 114.

Deși Teatro Stabile di Roma și actorul Paolo Stoppa se retrag din proiect cu puțin timp înaintea începerii repetițiilor, Strehler nu renunță la această montare și îl cooptează pe Glauco Mauri pentru rolul lui Mauler: la 5 mai 1970 încep repetițiile, care vor dura două luni.

Problema principală cu care Giorgio Strehler se confruntă pe parcursul lucrului la această montare este absența unui ‚model‘, în sensul unui element de comparație în contextul practicii teatrale brechtiene, căci dramaturgul nu pusese niciodată în scenă această piesă: în 1932 fusese difuzată o versiune radiofonică, însă premiera pe scena de teatru avusese loc abia după moartea lui Brecht: în 1959 Gustaf Gründgens montează în Hamburg *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* cu Hermann Schomberg în rolul lui Mauler și Marianne Hiob (fiica lui Brecht) în rolul Johannei. Jan Knopf redă o cronică din acea perioadă: „Alles in allem eine Inszenierung, die der Bedeutung und Größe des Stückes angemessen war. Für ihre Folgenlosigkeit sprach der stürmische Beifall, den gerade die moralisch Vernichteten spendeten.“<sup>9</sup>

În timp ce la Gründgens tematica social-economică stă în umbra celei religioase, la Strehler accentul cade din nou pe statutul de victimă al proletariatului, care preia de fapt rolul central al producției, fiind prezentat într-o manieră spectaculoasă: peste 60 de actori vor fi cooptați pentru rolurile muncitorilor.

Și alte aspecte atestă faptul că montarea lui Strehler nu a fost gândită în spiritul unui ‚teatru sărac‘, ci dimpotrivă: regizorul creează o mixtură colorată de circ, music hall și elemente cinematografice; ulhornurile timele ne duc cu gândul la filmele lui Chaplin: „Apart from the circus and music hall the director draws heavily on the silent cinema. The costumes are typical of the films of Chaplin: dress-suit, top-hat, white scarf and cane for the rich, their faces whitened like clowns, glowing under the stage lamps as they climb onto barbers' chairs familiar from *The Great Dictator* and from gangster movies; gags with custard pies are also Chaplinesque, as is the figure of the terrified little girl Joan becomes before she dies as a saint against her will – a powerful finale revealing how she had been manipulated by the bosses.”<sup>10</sup>

<sup>9</sup> „În general o montare pe măsura importanței piesei. Lipsa efectului este dovedită de aplauzele frenetice ale victimelor morale.“, Citat după: Jan Knopf, *Brecht-Handbuch (Theater)*, Metzler, Stuttgart 1980, p. 114.

<sup>10</sup> „În afara circului și music hall-ului regizorul preferă filmul mut. Costumele sunt specifice pentru filmele lui Chaplin: costumul, pălăria, fularul alb și bastonul de nobil; fețe fardate cu alb asemenea clownilor ce strălucesc în lumina reflectoarelor în timp ce se urcă pe scaunele frizerilor, cunoscute din *Marele Dictator* și din filmele cu gangsteri; gag-uri cu torturi cu sos de

Trebuie să adăugăm însă că Strehler nu extinde doar cu Chaplin spectrul intertextualității deja existente în piesa lui Brecht: de exemplu prin figura lui Mauler se face aluzie la Richard III, atât la nivel psihologic („Mauler had the stature of Richard III in his elimination of industrial competitors and his attempt to woo Joan to his ethic“<sup>11</sup>) cât și fizic: Mauler al lui Strehler dansează șchiopătând („Scena del prologo, con Mauler e Cridle. Strehler insiste nella parafrasi del Riccardo III e gioca sulla dissociazione di cose che non posso stare insieme – i passi di danza di Mauler con una gamba indietro“<sup>12</sup>).

Nici o montare nu poate fi reconstruită până în cele mai mici detalii. Vom încerca însă, cu ajutorul caietului de regie al lui Strehler<sup>13</sup>, să discutăm fragmentul care spune cel mai mult despre potențialul scenic al textului brechtian precum și despre permanenta pendulare a regizorului italian între originalitate și fidelitate față de text: este vorba despre tabloul 4 (Bild 4) din textul lui Bertolt Brecht.

În caietul de regie al lui Giorgio Strehler tabloul 4 începe cu apariția pe scenă a Johannei și a lui Sullivan Slift, acesta din urmă cărând cu el un vechi proiector de cinema și cutii de metal cu role de film. Deja această primă imagine ne arată că regizorul se distanțează de textul brechtian, căci acesta din urmă nu include nici un indiciu referitor la astfel de detalii.

După ce Slift alege o anumită rolă de film și o scoate din cutie examinând-o la lumina unei lămpi (singura sursă de lumină pentru această scenă), o fixează în aparat, iar proiecția începe: „La parete di fondo si illumina come uno schermo. La macchina da proiezione sfarfalla, poi passano numeri, poi immagini sfocate e sovrapposte. Infine appare ripresa in modo primitivo, con una panoramica tremolante il nome di una fabbrica: „Mauler and Cridle, fabbriche di carne in scatola’.[...] L’immagine scende ed inquadra una piccola porta secondaria. Appaiono due uomini. Primo piano di un uomo. Poi dell’ altro.“<sup>14</sup>

---

vanilie în stilul lui Chaplin, asemenea figurii speriate a copiliței Ioana înainte de a muri ca o sfântă, fără să-și fi dorit acest statut – un final impresionant care redă cum a fost manipulată de boși.” Citat după: David L. Hirst, *Giorgio Strehler* (vezi nota 8), p. 114.

<sup>11</sup> Ibidem, p. 114.

<sup>12</sup> „Scena prologului, cu Mauler și Cridle. Strehler insistă să îl parafrazeze pe Richard al III-lea și jonglează cu disocierea lucrurilor care nu pot fi puse laolaltă – pașii de dans ai lui Mauler cu un picior în spate“ (Traducere din italiană: autorul studiului). Citat după: Arturo Lazzari / Luigi Lunari (ed.), *Giorgio Strehler: Santa Giovanna dei macelli di Brecht*, Bertani, Verona 1974, p. 20.

<sup>13</sup> Ibidem, p. 29-257.

<sup>14</sup> „Peretele din fund se luminează ca un ecran. Proiectorul pâlpâie, sunt derulate apoi numere, imagini neclare și suprapuse. În final, este reluat în mod primitiv, cu o panoramică tremurândă,

De fapt, singurul lucru care mai rămâne, pentru acest început de scenă, din didascaliile lui Brecht este numele abatorului și apariția celor două personaje: „Sie gehen an einer Fabrikmauer entlang, auf der steht ‚Mauler & Cridle, Fleischfabriken‘. Der Name Mauler ist kreuzweise durchgestrichen. Aus einem Pförtchen treten zwei Männer. Slift und Johanna hören ihr Gespräch.“<sup>15</sup>

Faptul că la Strehler este arătat pe peliculă tot ceea ce la Brecht ar fi trebuit arătat pe scenă este, în viziunea lui David L. Hirst, o soluție regizorală excelentă: „The film was a brilliant innovation: the projection was cleverly faked in performance with the reel appearing to run out, break down or – at one point – catch fire. Based on naturalistic criteria of how and why it had been made, it was an outstanding example of Strehler’s originality in employing the techniques of epic drama.“<sup>16</sup>

Într-adevăr, această scenă este un exemplu extrem de izbutit de teatru epic, căci tot ceea ce apare proiectat pe ecran este și discutat, comentat, mai ales că Slift are sarcina de a umple golurile ce survin din pricina calității tehnice ‚precare‘ a peliculei.

SLIFT

*(ride e grida)* Attenta! Attenta!

*(L'immagine del giovanotto che parla. Il sonoro è interrotto da un camion che passava con lo scappamento aperto)*

SLIFT

*(grida lui al suo posto)* Ha detto: può contare su di me, signor Smith!

*(ride ancora)*<sup>17</sup>

numele unei fabrici: „Mauler și Cridle, producător de carne la cutie”.[...] Imaginea coboară și încadrează o porțiță secundară. Apar doi oameni. Prim-planul unuia dintre ei. Apoi al celuilalt.” Citat după: Arturo Lazzari / Luigi Lunari (ed.), *Giorgio Strehler: Santa Giovanna dei macelli di Brecht*, (vezi nota 12), p. 109.

<sup>15</sup> „Trec pe lângă zidul unei fabrici pe care stă scris ‚Mauler & Cridle, Fleischfabriken‘. Numele de Mauler este marcat în cruce. Pe o porțiță ies doi bărbați. Slift și Ioana le aud convorbirea.”, Citat după: Bertolt Brecht, *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1962, p. 33.

<sup>16</sup> „Filmul este o inovație minunată: proiecția a fost folosită inteligent în cadrul spectacolului simulând căderea rolei de film, sau că ar fi luat foc. Bazată pe un criteriu naturalist care demonstra cum și de ce a creat, dovedește originalitatea lui Strehler în a folosi tehnicile teatrului epic.”, Citat după: David L. Hirst, *Giorgio Strehler* (vezi nota 8), p. 115-116.

<sup>17</sup> „SLIFT *(râde și strigă)* Atenție! Atenție! *(Imaginea tinerelului care vorbește. Sonorul este întrerupt de un camion care trece cu zgomot de la toba de eșapament)* SLIFT *(strigă el în locul lui)*

Atât cuvintele lui Slift, care nu-i aparțin – un fel de ‚teatru în teatru’, care, în scena în discuție, nu se regăsește la Brecht –, cât și jocul său ‚distanțat’ în timp ce preia succesiv mai multe roluri (a se vedea mai sus, de exemplu, ultima indicație regizorală: „ride ancora“) se înscriu în instrumentariul teatrului epic, pe care Strehler îl utilizează aici în mod exemplar.

În timp ce prima secvență de film îi arată pe muncitori ascunzând accidentul colegului lor, Luckerniddle – care căzuse în cazanul cu fiertură opărită –, a doua secvență prezintă discuția doamnei Luckerniddle cu o ‚voce’, și anume cea a lui Slift. Deși el practic nu apare pe peliculă, vocea îi este perfect recognoscibilă:

*(Voce fuori campo di Slift, come un intervistatore)*

VOCE

Signora Luckerniddle, inutile aspettare: suo marito è partito per Frisco.

SIGNORA LUCKERNIDDLE

Già, partito per Frisco! *(Guarda sfidando l'interlocutore invisibile)*<sup>18</sup>

Faptul că aici spectatorul nu vede figura lui Slift însă îi recunoaște vocea asigură efectul de distanțare<sup>19</sup> pe care mizează această scenă; publicul a fost deja introdus în ‚jocul’ lui Slift și poate privi secvențele de film cu distanța necesară, creată inclusiv de mimica, gestică și comentariile personajelor de pe scenă:

GIOVANNA

*(come accettata dalla luce)* E non è venuta, vero?

Venti pranzi per un affamato sono molti

ma il marito per lei, vale di più!

*(Fissa Slift che non risponde e fischiando cambia pellicola e la sceglie con cura)*<sup>20</sup>

A zis: puteți conta pe mine, domnule Smith! *(râde iar)*<sup>17</sup>. Citat după: Arturo Lazzari, Luigi Lunari (ed.), *Giorgio Strehler: Santa Giovanna dei macelli di Brecht*, (vezi nota 12), p. 111.

<sup>18</sup> „*(Se aude pe fundal vocea lui Slift, ca un intervievator)* VOCE Doamnă Luckerniddle, așteptați degeaba: soțul dumneavoastră a plecat la Frisco. DOAMNA LUCKERNIDDLE Auzi la el! A plecat la Frisco! *(Privește sfidător către interlocutorul invizibil)*.” Citat după: Arturo Lazzari, Luigi Lunari (ed.), *Giorgio Strehler: Santa Giovanna dei macelli di Brecht* (vezi nota 12), p. 111.

<sup>19</sup> „Verfremdungseffekt“ în terminologia esteticii teatrale brechtiene.

<sup>20</sup> „IOANA *(ca și cum ar orbi-o lumina)* Și nu a venit, așa-i? Douăzeci de mese pentru un înfometat e mult, dar soțul pentru ea valorează și mai mult! *(Îl fixează cu privirea pe Slift care nu răspunde și, fluierând, schimbă filmul și îl alege cu grijă)*.” Citat după: Arturo Lazzari, Luigi Lunari (ed.), *Giorgio Strehler: Santa Giovanna dei macelli di Brecht* (vezi nota 12), p. 116.

Următoarea secvență de film îl arată pe muncitorul Gloomb, care ar face orice pentru un post mai bun. Proiecția se oprește însă brusc (iar pelicula ia foc!), Slift propunându-i în consecință Johannei să preia ei doi rolurile personajelor din film: Gloomb și respectiv fata, pe care acesta o convinge să accepte să lucreze la mașina de tăiat tablă. În acest fel Strehler se întoarce la textul lui Brecht, unde de fapt Johanna e interpelată de Gloomb, regizorul potențând însă prin acest joc pe roluri (în care de această dată Slift dă permanent indicații regizorale) și mai ales prin trecerea de la film la scenă de teatru (în teatru) efectul brechtian de distanțare:

SLIFT

*(armeggiano nella macchina)* Allora? Anche questa sequenza si è rovinata. Glielo faccio vedere, subito io, se vuole. Ecco, io sono Gloomb e lei fa la ragazza.

SLIFT

*(a Giovanna)* Buon giorno, signorina. Io sono il caposquadra Gloomb. Mi hanno detto che lei cerca lavoro. *(a Giovanna)* Su, risponda!

GIOVANNA

*(timida)* Sì.

SLIFT

Ci vede bene? *(Giovanna tace)* Dica di no, inventi qualche cosa!

GIOVANNA

*(recita)* No, non ci vedo bene.[...] <sup>21</sup>

La finalul jocului pe roluri, după ce Gloomb (alias Slift) o convinge pe fată (alias Johanna) că postul respectiv (ce presupunea în realitate o muncă foarte periculoasă) este ideal pentru ea, acesta o ia de mână pentru a o conduce către mașina de tăiat tablă. Deodată apare ‚adevăratul‘ Gloomb din nou pe ecran trăgând-o după el pe fată, care, în comparație cu Johanna, este mult mai reticentă: un efect de oglindă spectaculos care suprapune pentru un moment ‚realitatea‘ filmică peste cea scenică dând naștere unui semn de întrebare.

Ultima secvență de film prezintă scena de la cantină, în care doamna Luckerniddle renunță, pentru câteva porții de supă, la căutarea soțului ei. Regia

<sup>21</sup> „SLIFT *(jucându-se la mașină)* Deci? Am distrus și secvența asta. Vă arăt eu, repede, dacă vreți. Iată, eu sunt Gloomb și Dvs. jucați rolul fetei. SLIFT *(către Ioana)* Bună ziua, domnișoară. Sunt șeful de echipă Gloomb. Mi s-a spus că vă căutați de lucru. *(către Ioana)* Haideți, răspundeți! IOANA *(timid)* Da. SLIFT Vedeți bine? *(Ioana tace)* Spuneți că nu, inventați ceva! IOANA *(recită)* Nu, nu văd bine. [...]” Citat după: Arturo Lazzari, Luigi Lunari (ed.), *Giorgio Strehler: Santa Giovanna dei macelli di Brecht* (vezi nota 12), p. 118.



lui Strehler este și aici extrem de interesantă: el reține din textul brechtian ideea dialogului tocmai pentru a arăta imposibilitatea acestuia; între cel de pe ecran (doamna Luckerniddle) și cel din fața ecranului (Johanna) nu poate avea loc, desigur, un dialog real:

SIGNORA LUCKERNIDDLE

Ah, dunque lei ha ripensato alla sua offerta?

Dunque, non vuole più darmi i venti pranzi promessi?

GIOVANNA

*(dal buio grida)* No. Aspetta! Aspetta fino a domani.

SIGNORA LUCKERNIDDLE

*(sorda)* Sono due giorni che non mangio.

GIOVANNA

*(dal buio)* Non accettare!

SIGNORA LUCKERNIDDLE

*(dallo schermo, grida alla cucina)*

Una minestra di fagoli con carne!

*(Una mano spinge brutalmente un piatto. La donna bestialmente mangia, mangia, mangia)*<sup>22</sup>

Celelalte cuvinte ale Johannei, care apar în text în această scenă, sunt preluate în film de Slift. Aici trebuie să menționăm că acesta din urmă apare în fiecare secvență proiectată pe ecran; prezența sa concomitentă pe scenă și în film, precum și distanța față de propriul joc, creează fără îndoială și distanța (dorită de Strehler) între public și ceea ce se petrece pe scenă. Același efect îl are, în sens invers, implicarea Johannei în „realitatea” filmică și încercările ei disperate de a le furniza indicii personajelor de pe ecran. Arătând implicarea Johannei Strehler creează distanță; un joc subtil cu efectul brechtian de distanțare, un joc care în finalul tabloului este însă înlocuit cu adresarea directă către public:

GIOVANNA

Voi mi avete mostrato l'abiezone dei poveri.

Io degli abietti vi mostrerò il dolore.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> „DOAMNA LUCKERNIDDLE Ah, deci v-ați mai gândit la oferta pe care mi-ați făcut-o? Așadar, nu vreți să-mi mai dați cele douăzeci de mese promise? IOANA *(strigă din întuneric)* Nu. Așteaptă! Așteaptă până mâine. DOAMNA LUCKERNIDDLE *(surdă)* N-am mai mâncat de două zile. IOANA *(din întuneric)* Nu accepta! DOAMNA LUCKERNIDDLE *(de pe ecran, strigă la bucătăreasă)* O mâncărică de fasole cu carne! *(O mână împinge brutal o farfurie, iar femeia, cu o poftă animalică, mănâncă, mănâncă, mănâncă)*” Citat după: Arturo Lazzari, Luigi Lunari (ed.), *Giorgio Strehler: Santa Giovanna dei macelli di Brecht* (vezi nota 12), p. 121.

În notițele sale cu privire la montarea lui Strehler Arturo Lazzari consideră acest fragment ca fiind o adevărată lecție despre teatrul epic și îl dă drept exemplu pentru întreaga strategie regizorală ce stă la baza acestui spectacol.<sup>24</sup> Scurta noastră analiză arată în ce măsură și în ce mod s-a folosit Strehler de instrumentele teatrului epic brechtian și care sunt soluțiile regizorale ce contribuie la originalitatea acestei montări. *Santa Giovanna dei macelli* a lui Strehler nu este doar un excelent exemplu pentru modul în care un regizor poate deopotrivă să fie inovator și să respecte intențiile autorului (cel puțin pe planul esteticii teatrale), ci și o interesantă aducere în discuție a problemei fidelității față de text. Cu cât mai legitimă pare această chestiune în cazul montării unui text dramatic, cu atât mai stringentă este nevoia de a redefini raportul dintre text și regie.

Traducere din limba germană: **Dragoș Carasevici**

---

<sup>23</sup> „Voi mi-ați demonstrat abjecția săracilor. Suferința abjecțiilor eu v-o voi arăta.” Citat după: Arturo Lazzari, Luigi Lunari (ed.), *Giorgio Strehler: Santa Giovanna dei macelli di Brecht* (vezi nota 12), p. 125.

<sup>24</sup> David L. Hirst, *Giorgio Strehler* (vezi nota 8), p. 114.

## *H. C. ARTMANNs poetisches Theater*

### H. C. Artmann's Poetic Theatre

ELEONORA RINGLER-PASCU

(Universitatea de Vest din Timișoara)

*ich schreib keine dramen, ich bin lyriker...  
das sind skeletterl, auf die häng ich a bisserl fleisch drauf.*  
(H.C. Artmann)

#### **Abstract**

The Austrian author H. C. Artmann is wellknown for his exotic texts and especially for his puns of words. The present study explores the dramatic texts, the so called "poetic theatre" that had been analysed very seldom. Artmann's theatre is due to its structure and items very close to the baroque literature, but has also similarities with surrealism and dadaism. The grotesque situations, present in his plays, can be identified as fantasy-plays, placed in exotic locations, with protagonists coming from the traditional theatre as Colombina or Pierrot, real persons as Lincoln or Jules Verne, or fiction as Donald Duck or Dracula. The „poetic theatre“ is characterized by the mingling of different traditional poetic techniques with new elements, created by the author with the aim to find new ways of artistic expression.

**Keywords:** poetic theatre, Wiener Gruppe, experimental literature, parody, puns of words

#### **Zugehörigkeit zur „Wiener Gruppe“**

H. C. Artmann ist als Autor, Herausgeber und Förderer junger Autoren seit 1950 in der österreichischen Literaturszene stark präsent. Allerdings wehrte er sich gegen die einseitige Vereinnahmung als Mitglied der „Wiener Gruppe“, zu der er eine ambivalente Beziehung hatte. Als Integrationsfigur war er mit mehreren Texten in der von Gerhard Rühm 1967 herausgegebenen Anthologie

zur „Wiener Gruppe“<sup>1</sup> vertreten, und mit der Teilnahme an den Literaturprojekten war seine Zugehörigkeit dokumentiert. Gleichzeitig distanzierte er sich von der Gruppe, da er seit der Wiener Keller Zeit (1950) in verschiedenen Gruppierungen als Literat, Herausgeber und Förderer tätig war. H. C. Artmann ist als Sprachvirtuose und Sprachalchemist bekannt, der durch die Exotik seiner Texte in die Literatur eingegangen ist. Bekannt sind seine Gedichte und seine Prosatexte, wobei seine dramatischen Produktionen eher unerforscht geblieben sind. Das ist ein Grund die vielfältigen Formen seiner dramatischen Texte zu untersuchen - Einakter, Dramoletten, konkretes Theater, Einminutenstücke, Minigroteske, Duette, Kasperltheater bzw. „poetisches Theater“.

### Artmann als Dramatiker

Die Negation des als Motto gewählten Zitates, kein Dramatiker zu sein, klingt paradox, da es in Wirklichkeit eine Fülle von dramatischen Texten Artmanns gibt. Die Negation verweist zugleich auf seinen Bezug zur Lyrik als bevorzugte Ausdrucksweise, wobei der Begriff „poetisches Theater“ vom Schriftsteller bewusst gebraucht wird und an die *acht-punkte-proclamation* (1953) erinnert. Es sei hervorgehoben, dass der „poetische act“ auf reine Dichtung, Pose in edelster Form verweist. Eine Analogie mit diesem programmatischen Text legitimiert den Begriff „poetisches Theater“.

Erstaunlich ist jedoch der Aspekt, dass die szenischen Texte in der Sekundärliteratur wenig Beachtung fanden und auch die Printmedien sehr widersprüchlich auf das Erscheinen der Theater Texte reagierten. Auch gelang es den Stücken nicht, sich die Bühne zu erobern; sie wurden und werden selten gespielt, viele der szenischen Texte sind über einen Insiderkreis hinaus nicht bekannt worden, wobei die Theaterkritiken weiterhin skeptisch sind, was ihre Bühnenwirksamkeit betrifft. Dass die dramatischen Texte viel weniger Beachtung fanden als die Gedichte, scheint indirekt den Satz H. C. Artmanns „kein Dramatiker zu sein“ zu bestätigen.

Die erste Ausgabe seiner dramatischen Texte erschien 1969 unter dem Titel *die fahrt zur insel nantucket*. Zwei Jahre davor war die Anthologie *Die Wiener Gruppe* von Gerhard Rühm herausgegeben worden. Die meisten Stücke

---

<sup>1</sup> Vgl. Gerhard Rühm, *Die Wiener Gruppe. Achleitner. Artmann. Bayer. Rühm. Wiener. Texte. Gemeinschaftsarbeiten. Aktionen*. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1967.

Artmanns entstanden in den 50er Jahren (13 Stücke zwischen 1952 und 1957) und in den 60er Jahren (13 Stücke zwischen 1960 und 1966).

Die Stücke H. C. Artmanns stoßen nach ihrem ersten Erscheinen bzw. nach den ersten Aufführungen auf Unverständnis und Ablehnung. Sie werden als schwer zugänglich und unspielbar abgetan oder als Imagination für den Kopf bzw. als Spielerei nicht ernst genommen. Zum Unterschied von seiner Lyrik und Prosa driften die dramatischen Texte ins literarische Abseits. Erst in den 90er Jahren werden sie verstärkt aufgegriffen, indem der Renner-Verlag die Stücke in zwei Bände wieder herausgebracht hat und Österreichs (Klein-)Bühnen die Stücke verstärkt aufführen.

### **Merkmale der Artmannschen Dramatik**

H. C. Artmann beherrscht virtuos das Spiel mit der Sprache, was er auch auf der dramatischen Ebene beweist. Seine Theaterstücke erweisen sich als schwierig, da sie vom dramatischen Standpunkt wenig von der Mimik oder Gestik hergeben. Sie stehen oft nahe am A-verbalen bzw. Non-verbalen. Barocke Sprachelemente, vielerlei fremdsprachliche Einflüsse und ausgeprägte Formen des Surrealismus wie auch des Dadaismus prägen seine dramatischen Texte. Die thematisierten Augenblickssituationen erinnern an die Kurzstücke der Spanier Ramon Gomez de la Serna und Federico Garcia Lorca. Die Gattungsbezeichnungen, die der Dramatiker bewußt einsetzt, stammen aus ganz unterschiedlichen literarischen Überlieferungen – Zauberposse, Gleichnis, Mysterium, Possen und Poesie, Chinoiserie, Melodram, *commedia dell'arte*. Er knüpft zugleich an die Theatertradition, an einzelne Facetten und Sequenzen von Aufführungen, wie Tableau, Entremes, Pantomime, die zu Eigenständigkeit gelangen und den Charakter der Stücke beleuchten. Das Spektrum der Stoffe und Themen reicht von den Stereotypen der *commedia dell'arte* zum Horrorstrip mit Dracula, bekannten Comicstrips und Märchenwelten. Charakteristisch für Artmanns dramatische Produktion ist das Triviale und die Grotteske, die er massiv pflegt. Verspielt-pointierte Formulierungen, groteske Situationen, allerhand für phantasiereiche Spielchen sorgen für Unterhaltung. Die frühen Stücke der 50er Jahre bringen ein Zusammenspiel von trivialer Dramatik, die im Kasperltheater, in Grusel- und Zauberpossen angesiedelt ist, Moritatenhaftes, Balladen, Schwänke bis zu amerikanischen *soap operas* als Raster bemüht. Das Spielerische, das jede dramatische Traditionen ignoriert, bewirkt die Unspielbarkeit dieser Stücke,

denen die Bühnenpräsenz fehlt, die eher bruchstückhaft wirken und sich auf den individuellen Augenblick konzentrieren. Wer aber gewillt ist aphoristisch zu denken, in ironischen Assoziationsketten sich am Sprachspiel zu beteiligen, wird beim Lesen der subtilen dramatischen Texte Zugang zu dem Grotesken, zur Phantastik finden, die sich nur auf diesem Weg entziffern lassen.

Zunächst fällt in den Stücken Artmanns der sehr bewusste Umgang mit der Form auf, wobei die genaue Kenntnis der dramatischen Formen und Konzepte eine wichtige Voraussetzung ist. Einordnungsversuche nach traditionellen Dramenkriterien greifen jedoch nicht mehr, wie z.B. Szene und Akt, offene und geschlossene Form. Der Rezipient wird irregeführt, Erwartungshaltungen werden nicht erfüllt. Konventionelle Formen werden eingesetzt, gleichzeitig aber parodiert. Die Stücke handeln von Wirklichkeiten, die es nur innerhalb dieser Stücke gibt, und somit erweist sich der Autor als ein Phantast, dem jede Art programmatischer Vorsätze fern bleibt. Er bevorzugt meist die Form des Einakters, innerhalb dessen es um Tatsachen geht, die stark ironisiert werden. Geste, Wort und Gegenstand erscheinen zunehmend verselbständigt, wobei die Gegenstände und die sie bezeichnenden Worte für sich stehen, sogar ihr eigenes Leben leben, d.h. in der Theatersprache, eigenständige Rollen spielen.

„Artmanns Kenntnis fremder Sprachen, vor allem aber sein Sinn für die Wirkungsbereiche des Wortes und der Wendung, trieben den Prozess im Sinne fiktiver Stellungnahme zu Wirklichkeit an und führten Artmann rasch in Gebiete von Äußerungen und Lebensformen, die die Verbundenheit mit Traditionen erlaubten und ebenso das Welt- und Lebensgefühl zu festigen vermochten. Artmann besetzte in der Inszenierung seiner Fiktionen fortan seine Gedankenspiele mit Rollen, denen er die von ihm aufgespürten syntaktischen Wendungen zuordnen konnte; dies übrigens generell für den Großteil seiner Arbeiten“.<sup>2</sup>

An die Stelle einer überschaubaren Raum-Zeit-Struktur tritt die Beweglichkeit der Orte (Reise um die Welt). Fahrt, Abreise, Ankunft werden häufig thematisiert. Die Luftreise (aus der Tradition des Wiener Volkstheaters) versetzt im Nu in die entlegensten Weltgegenden. Der geographische Topos wird weiters zum Baustein für das Sprachexperiment, für eine Reise durch die Sprache, die in rasender Geschwindigkeit Orte und Räume der Literatur

---

<sup>2</sup> Reinhard Priesnitz, *Hans Carl Artmann*, in: „*Neues Forum*“, Heft 198-199/1970, S. 798f.

durchläuft.<sup>3</sup> In den Einaktern und anderen dramoletartigen Kurztheaterstücken von Artmann fällt die starke Vorliebe für detaillierte Ortsangaben auf, für fremdartige Namen oder exotische Szenerien. Nach eigenen Angaben trifft der Dramatiker die Wahl der Namen der Figuren nach „optischen und akustischen“ Gesichtspunkten und nennt die „verbaristischen Szenen“ als Beispiel für ein "Namensverzeichnis", das auch Figuren der Stücke enthält. Sehr viele Figuren tragen Namen bekannter Personen, die wie Versatzstücke einem bestimmten Kontext entnommen werden, beispielsweise Atila, Dracula, Sindbad, Speedy Gonzales, Lincoln, Rotkäppchen, Jules Verne und viele andere. H. C. Artmann löst die Figuren aus dem literarisch-fiktionalen bzw. historischen Kontext und versetzt sie in räumliche oder zeitliche Kontrastsituation. Diese Kontrastierung von Figuren und Geschehen dient der Parodie, die er faszinierend konstruiert.

Die fast skizzenhaft anmutenden dramatischen Spiele, die oft phantastische Regiebemerkungen beinhalten oder in einer unverständlichen Sprache konzipiert sind, gelten als kaum aufführbar. Mit wenigen Ausnahmen sind seine Einakter, in denen es oft böse zugeht, nur als Lesetheater genießbar. Dennoch inszenierte Herbert Wochnitz im Wiener Theater am Fleischmarkt 1958 den Einakter *kein pfeffer für czermak*, das 1960 von dem Wiener Studententheater „die arche“ erneut gespielt wurde und heute noch als das meistgespielte Stück gilt. 1963 führte im Wiener „experiment“ Theater Joe Berger Regie bei *la cocodrilla, ein kasperstück in einem tableau mit inzidenter musik*. Innerhalb der Wiener Festwochen 1970 wurde im Museum des 20. Jahrhunderts *off to liverpool oder ein engel hilft mir frühaufliegen* gespielt. Die Kellerbühne in der Josefstadt stellte 1971 zwei Stücke vor - *kein pfeffer für czermak* und *die liebe fee pocahontas oder kasper als schildwache*. Ein Theaterexperiment erfolgte am 20. März 2003 an der West-Universität Temeswar, als eine Gruppe Germanistikstudenten die Pantomime *die zyklopin oder die zerstörung einer schneiderpuppe* uraufführten, unter meiner Regie. Reale und fiktive Welten treffen sich in einem dramatischen Spiel, das eine über-reale Bildlichkeit beschwört, zugleich ein Beweis, dass Artmanns Stücke dennoch aufführbar sind.

„Artmann betrieb, wie Konrad Bayer es formuliert hat, Poesie als Weltanschauung. Die enge Vertrautheit mit weniger geläufigen Formen der

---

<sup>3</sup> Vgl. Sonja Kaar, *Orte der Ortlosigkeit. H.C. Artmanns dramatische Texte im Kontext der Wiener Gruppe*. Wien, 1998 (Dissertation).

Poesie früherer Jahrhunderte, die Artmanns Elan und Ingeniosität den Versuch, Wesenszüge der älteren europäischen Literaturen in den Dienst avantgardistischer Bestrebungen zu stellen, erlaubt, brachten ihn unter anderen auch mit Vertretern progressiver Tendenzen in Berührung - vor allem mit der <Wiener Gruppe>, deren Mitglied er eine zeitlang war - wenngleich seine Intentionen anders motiviert waren und theoretische Erwägungen über Probleme der Sprache für seine Einstellung nicht eben wesentlich waren.“<sup>4</sup>

Dennoch wendet er einige der gemeinsam erarbeiteten Methoden der Wiener Gruppe auf seine Arbeit an, zum Beispiel Innovation und Montage, allerdings recht intuitiv. In diese Zeit fällt auch die Abfassung von Dialektgeschichten, die bei Artmann - im Gegensatz zu Rühm und Achleitner - weniger auf experimentelle Möglichkeiten mit dem Sprachgebrauch zurückführen, sondern eher seiner Vorliebe für Idiome hervorheben. Seine Modelle sind, wie schon hervorgehoben wurde, im Barock zu finden, in der Troubadourdichtung, wie auch in den Spielarten der *pop-art* Trivialliteratur. Seine dramatischen Texte sind eine scheinbar experimentelle Literatur, die mit der Sprache und den tradierten Formen spielt.

„Artmanns Arbeiten sind Versuche, Sprach- und Lebensgefühl miteinander zu koordinieren. Beides geht in den Bahnen der Fiktion vor sich; Haltung erklärt sich durch Schreiben und Umgekehrt, Artistik wird zur Unterlage von Emotion, Präsenz einer Stimmung. Die grammatische Form erst begründet den Inhalt; die Bedeutung erhält ihre Funktion durch das vorgefundene Muster - in Hinblick auf den sie festlegenden Effekt. Insofern stellen Artmanns Einbringungen rhetorische Figuren dar, die einem Zeitbewusstsein den vorgegebenen Rahmen geben. Sie bestätigen im Grunde nur ihren Reiz - nicht ihren Sinn. Sie verhalten sich - bei all ihrer Faszination - wie kunstvoll geschnitzte Königinnen, Könige, Bauern und Türme zum Schachspiel.“<sup>5</sup>

Eine besondere Vorliebe dient dem Kasperl, der in Artmanns Dramen die verschiedensten Varianten dieser tradierten Rolle annehmen wird. Die Wahl dieser Figur ist bei Artmann nicht zufällig - denn sie ist nicht austauschbar. Die festgeschriebene Rolle des Kasperl führt zu der Hanswurst Tradition zurück, zu dem Wiener Volkstheater, das vom Freßsack Stranitzkys bis zu Nestroys weit- und wortgewandten Raissoneurs unzählige Verwandlungen durchgemacht hat. Artmanns Kasperl konzentriert sich auf die traditionelle Kasperl-Figur, die

---

<sup>4</sup> Reinhard Priesnitz, S. 799.

<sup>5</sup> Ebenda.



keinen festen Charakter besitzt und eher als ein Vertreter des Zufalls agiert. Einer der ersten Texte, die sich mit einem Anverwandten des Kasperls auseinandersetzt, nämlich Pierrot, ist *die zyklopin oder die zerstörung einer schneiderpuppe*, im gleichnamigen Sammelband 1952 herausgegeben, der vom Autor persönlich zusammengestellt wurde, und den Untertitel „Poetisches Theater“ trägt. In der erwähnten Pantomime, in der Pierrot als Dichter auftritt, vermischen sich romantische und surrealistische Elemente in ein dramatisches Spiel, das in diesem Fall nur aus einem ausführlichen Nebentext existiert, ohne einen Monolog oder Dialog aufzuweisen. Die Pantomime dominiert das gesamte Geschehen, die an die Vorstellungskraft des Lesers und an seine Lust ein mentales Theater selbst zu inszenieren appelliert.<sup>6</sup>

Auf viele Stücke Artmanns trifft der von Martin Esslin geprägte Begriff „poetische Avantgarde“ zu, denn die poetische Avantgarde bedient sich vorwiegend einer bewusst poetischen Sprache, die Stücke schaffen will, die wirklich als Dichtung gelten können, und Bilder, die aus einer Fülle sprachlicher Assoziationen zusammengesetzt sind.<sup>7</sup> Viele Stücke weisen, dem absurden Theater ähnlich, viel stärker brutal-drastische oder groteske Züge auf – *erlaubens, schafß, sehr heiß bitte* oder *la cocodrilla*. Dazu darf in einigen Stücken die Funktion des Wiener Dialektes nicht übersehen werden, zum Beispiel in *kasper als schildwache*. „Das Poetische erscheint im Trivialen, das Triviale im Poetischen.“<sup>8</sup>

Der Dramatiker zeigt Vorliebe für „unernste“ dramatische Gattungen und Figuren, wie Lovecraft und Sherlock Holmes, Fee Pocahonta und Donald Duck und viele andere ungewohnte Protagonisten. Seine Stücke werden oft als „gags“ in Szenenform gelesen, weniger als dramatische Produktionen, die mit literarischem Spaß, lustigem Klamauk, schwarzem Humor oder anderen schockierenden Einfällen dem zeitgenössischen Theater ausweichen.

Allein der Versuch eine Inhaltsangabe der Stücke aufzustellen erscheint sinnlos, da sie meist ein banales oder lächerliches Geschehen vorgeben. Einige dieser „Skeletter!“ bleiben noch dazu als Fragment und hinterlassen einen hilflosen

---

<sup>6</sup> Vgl. Wendelin Schmidt-Dengler, *Die Einsamkeit Kasperls als Langstreckenläufer. Ein Versuch zu H. C. Artmann und Konrad Bayer*, in: *verlockungen. Österreichische Avantgarde im 20. Jahrhundert*, Edition Praesens, Wien, 1994.

<sup>7</sup> Martin Esslin, *Theater des Absurden. Von Beckett bis Pinter*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1965.

<sup>8</sup> Wendelin Schmidt-Dengler, S. 86.

Rezipienten. Das Stück *attila ante portas* dient als Paradebeispiel für Überschneidungen von Trivilliteratur (Comics-Figuren), dem Medium Film mit der Theaterrealität, dem man zunächst keinen Sinn abringen kann. Die Sinnfrage kann suspendiert werden, was nicht die Schlussfolgerung zulässt, dass es sich um sinnlose Texte handle. Die Konzentration richtet sich weniger auf die Sinnfrage, als auf die Konstruktionsprinzipien, die dem „Gebilde“ zugrunde liegen. Ausgehend von Roland Barthes kann man von einer „Ästhetik der Text-Lust“ sprechen. „Diese Stücke sind, was sie sind, und sie beziehen sich auf nichts, das außerhalb dieser Stücke liegt.“<sup>9</sup>

Zu der Frage der Aufführbarkeit der Stücke, welche die Theaterkritiker sehr beschäftigt und die gesamte Rezeption durchzieht, äußert sich H.C.Artmann in einem Interview:

„Frage: Haben Sie die Stücke mit der Absicht geschrieben, dass sie aufgeführt werden, oder dachten Sie, wie einige Kritiker meinten, an <Theater im Kopf>?

H. C. Artmann: Aber ja, natürlich sollten die Stücke aufgeführt werden! Die meisten können die Stücke net spielen. Ich hab die Aufführungen gesehen. Gut war die erste, die katholische Studentenbühne hinter der UNI, vom *cermak*. Zu meinem 70. Geburtstag hat die gleiche Gruppe mit denselben Schauspielern wie damals, alle nur 30 Jahre älter, das Stück wieder gespielt, in der Zieglergasse, im Theater mbH. ... sehr gut, hab' mich sehr gefreut. Ich könnte sie mir auch gut vorstellen als Video, als Film-Clips. [...]

Frage: Dachten Sie an Puppen-Theater oder Marionettentheater?

H. C. Artmann: Ich sah als Kind sehr viel Puppentheater in Wien, obwohl meine Eltern dagegen waren. Ich weiß net warum, sie waren sonst sehr liberal. Ich erinnere mich an das Stück *Kasperl in der Türkei*, wo der Kasperl böse ist, der englische Punch ist eher listig, heimtückisch. Ich wollte mit meinen Stücken eher weg vom Puppentheater auf die große Bühne.“<sup>10</sup>

Aus diesem Interview geht zunächst die Intention des Autors hervor, die Stücke für die Bühne geschrieben zu haben. Man muss jedoch ergänzen, dass viele Stücke bis heute nicht aufgeführt worden sind, wie zum Beispiel *attila ante portas*. Gegen die Realisation auf der Bühne spricht sowohl der geringe Umfang von wenigen Seiten als auch die schwer verständliche Sprache. Dieses Beispiel lässt im Rezipienten

---

<sup>9</sup> Peter O. Chorjewitz, *In Artmanns Welt*, in: H. C. Artmann, *die fahrt zur insel nantucket. Theater*, Luchterhand, Neuwied und Berlin, 1969, S. 125.

<sup>10</sup> H. C. Artmann, Interview. Michael Krüger, in: *H. C. Artmann Dossier*, Droschl Verlag, Graz, 1992, S. 18

außerdem gewisse Skepsis aufkommen, da weniger die Dialoge als vielmehr die Anweisungen aus dem Nebentext in den Stücken einer Realisation auf der Bühne zuwiderlaufen. Wie sollte ein reales Publikum der Anweisung aus dem Nebentext Folge leisten und, nachdem sich „höllischer Gestank“ verbreitet hat, in Panik das Theater verlassen? Wie sollte „attila“ auf einem Pferd, das vom Filmschauspieler „fernandel“ dargestellt wird, durch den „bois de vincennes“ reiten und „chaperon rouge“, dargestellt von „romy schneider“, treffen? Natürlich soll damit vorgeführt werden, dass es sich um ein Spiel auf dem Theater handelt, ein Spiel im Spiel. Es stellt sich die Frage ob die Thematisierung der Theaterrealität der Durchbrechung einer Fiktion dient, wie das in der Romantik bei Ludwig Tieck der Fall war. Sämtliche Beispiele können weniger als desillusionierende Effekte verstanden werden, da eine Illusion erst gar nicht aufgebaut wird. Die Stücke sind weder inhaltlich greifbar, sie haben keine Moral und die Frage nach dem Sinn kann suspendiert werden.

„Die Texte sind eminent theatralisch. Eine Theaterkritik, die behauptet, die Stücke Artmanns seien nicht für die Bühne geeignet, halte ich für albern, selbstverständlich sind die Stücke für die Bühne geschrieben. Wichtig in Bezug auf die Stücke ist der Begriff <totales Theater>, zu verstehen als Gesamtkunstwerk im Sinn der Avantgarde. Wir haben uns bei den Aufführungen genau an den Text gehalten; es blieb kaum Platz für Improvisation; bei den Proben schon, da hatten wir sehr viel Spaß mit spontanen Einlagen, nicht bei den Aufführungen.“<sup>11</sup>

Die Frage nach der Aufführbarkeit, kann nur insofern beantwortet werden, als die Unaufführbarkeit des Stückes mitinszeniert wird, und zwar vom Autor selbst. Wie Dramaturgen und Regisseure dieses Phänomen in einer Inszenierung umsetzen, bleibt eine Herausforderung. Vielleicht sollte man die Äußerung H. C. Artmanns für die Umsetzung als Video bzw. Film Clips aufgreifen, zumindest für einige kurze, bis jetzt noch nicht aufgeführte Stücke. Für die poetischen Stücke ist keine Enträtselung in Form einer allgemeingültigen Antwort auf die Themenfrage möglich, ob nun der verneinende Satz des Autors: „ich bin kein dramatiker“ bestätigt oder widerlegt werden sollte. So ist das Resümee Teil der Verrätselungsstrategie: das Unaufführbare wird aufgeführt, und zwar auf einer echten Bühne mit Schauspielern, die zuvor vielleicht Shakespeare, Moliere oder Nestroy gespielt haben.

---

<sup>11</sup> Peter O. Chotjewitz, S. 126.



# Teatrul poetic al lui H. C. ARTMANN

ELEONORA RINGLER-PASCU

(Universitatea de Vest din Timișoara)

*nu am scris drame, sunt poet...  
acestea sunt schelețele,  
pe care atârni o lecuță de carne.*  
(H. C. Artmann)

## Apartenența la „Wiener Gruppe“

H. C. Artmann este foarte prezent pe scena literară austriacă din 1950, ca autor, editor și promotor al tinerilor autori. Totuși s-a împotrivit asimilării sale unilaterale ca membru al „Wiener Gruppe”, față de care avea o relație ambivalentă. Ca personalitate integrantă a fost reprezentat prin mai multe texte în antologia *Wiener Gruppe*<sup>1</sup>, editată în 1967 de Gerhard Rühm, iar prin participarea sa la proiectele literare, apartenența sa a fost documentată. În același timp s-a distanțat de grup, deoarece, începând cu perioada Wiener Keller (1950), a fost activ în diverse grupări ca literat, editor și promotor.

H. C. Artmann este cunoscut ca un virtuoz și un alchimist al limbii, care prin exotismul textelor sale a intrat în literatură. Sunt cunoscute poeziile și texte sale în proză, pe când producțiile sale dramatice au rămas mai degrabă neexplorate. Acesta este un motiv de a analiza multiplele forme ale textelor sale dramatice – piese într-un act, dramolete, teatru concret, piese de un minut, duete, teatru de marionete, respectiv „teatru poetic”.

## Artmann dramaturg

Negația din citatul selectat ca motto, de a nu fi dramaturg, pare un paradox, deoarece există din belșug texte dramatice scrise de Artmann. Negația amintește în același timp și de relația sa cu lirica, aceasta fiind forma sa preferată de

---

<sup>1</sup> Vezi: Gerhard Rühm, *Die Wiener Gruppe. Achleitner. Artmann. Bayer. Rühm. Wiener. Texte. Gemeinschaftsarbeiten. Aktionen*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1967.

expresie, iar termenul de „teatru poetic” este utilizat de către autor în mod deliberat și amintește de *acht-punkte-proclamation* (*proclamația în opt puncte*, 1953). Se subliniază faptul că „actul poetic” trimite la poezie pură, farsă în forma cea mai nobilă. O analogie cu acest text programatic legitimează termenul de „teatru poetic”.

Uimitor este însă aspectul că textele sale scenice s-au bucurat de puțină atenție în literatura de specialitate. Până și presa scrisă a reacționat foarte contradictoriu la apariția textelor de teatru. De asemenea, textele nu au reușit să cucerească scena; au fost și sunt jucate rar, multe dintre textele scenice nu au pătruns dincolo de un cerc de *insideri*, pentru a deveni cunoscute, iar critica de teatru rămâne sceptică cu privire la efectul punerii lor în scenă. Faptul că textele dramatice s-au bucurat de mult mai puțină atenție decât poeziile, pare să fie confirmat indirect de poziția lui H. C. Artmann exprimată deschis „că n-ar fi dramaturg”.

Prima ediție a textelor sale dramatice a apărut în 1969 sub titlul *die fahrt zur insel nantucket* (*călătoria spre insula nantucket*). Cu doi ani în urmă apăruse antologia *Die Wiener Gruppe*, editată de Gerhard Rühm. Majoritatea pieselor lui Artmann au luat ființă în anii 50 (13 piese între 1952 și 1957) și în anii 60 (13 piese între 1960 și 1966).

Piesele lui H. C. Artmann se lovesc după prima apariție, respectiv primele reprezentații, de neînțelegere și respingere; sunt considerate greu accesibile și de nejuțat, sau, intitulate „imaginație pentru cap” sau joacă, nefiind luate în serios. Spre deosebire de lirica și de proza sa, textele dramatice plutesc în derivă spre marginea literaturii. Abia în anii 90 prezintă din nou interes, atunci când editura Renner reeditează piesele în două volume și scenele (mici) din Austria îi joacă piesele.

### **Câteva trăsături ale dramaturgiei lui Artmann**

H. C. Artmann stăpânește cu virtuozitate jocul cu limbajul, lucru dovedit și pe plan dramaturgic. Piesele sale se dovedesc a fi grele, deoarece dezvăluiesc puține detalii de mimică și gestică. Sunt adesea situate la granița cu a-verbalul, respectiv non-verbalul. Alteori, textele sale dramatice sunt caracterizate de elemente baroce de limbaj, numeroase influențe lingvistice străine și forme pronunțate ale suprarealismului, precum și ale dadaismului. Situațiile de moment tematizate amintesc de piesele scurte ale spaniolilor Ramon Gomez de la Serna și Federico Garcia Lorca. Denumirea speciilor, pe care dramaturgul le

introduce în mod conștient, provine din tradiții foarte diferite – farsă magică, piesă religioasă, farsă și poezie, melodramă, *commedia dell'arte*. El face legătura cu tradiția teatrală, cu fațete și secvențe din reprezentații, precum tabloul, pantomima, care dobândesc independență și luminează caracterul pieselor. Spectrul materialului și al temelor se întinde de la stereotipurile *commediei dell'arte*, până la *horrorstrip*-ul cu Dracula, *comicstrip*-uri și lumi de basm. Caracteristice pentru producția dramaturgică a lui Artmann sunt trivialul și grotescul, pe care le utilizează masiv. Divertismentul este asigurat de formulări jucăuș-pointate, situații grotești și diverse joculețe pline de fantezie. Piese de început ale anilor 50 oferă o interacțiune între dramaturgie trivială, încetățenită în farse de groază și magie, sau care corupe teatrul de marionete, balade și farse, până la *soap opera* americană, ca model de pornire. Elementul jucăuș ignoră orice tradiție dramaturgică și face de nejuțat aceste piese, cărora le lipsește prezența scenică, care acționează mai degrabă fragmentar și se concentrează asupra momentului individual. Însă cine insistă să gândească aforistic, dorind să participe la jocul lingvistic în lanțuri asociative ironice, va regăsi, citind aceste texte dramatice subtile, accesul la grotesc, la fantastic, descifrabile doar pe această cale.

Mai apoi, observăm în piesele lui Artmann manipularea foarte conștientă a formei, unde cunoașterea exactă a formelor și conceptelor dramatice este o premisă importantă. Demersurile de clasificare după criteriile tradiționale dramatice nu reușesc să cuprindă însă mai mult, ca de exemplu scena și actul, forma deschisă sau închisă. Receptorul este indus în eroare, așteptările nu-i sunt îndeplinite. Sunt introduse forme convenționale, în același timp parodiate. Piese tratează adevăruri, care există doar în cadrul acestor piese și astfel autorul se dovedește a fi un visător, căruia îi lipsește cu desăvârșire orice fel de exemplu programatic. Forma preferată este cea a pieselor într-un singur act, care tratează fapte puternic ironizate. Gestul, cuvântul și obiectul par să devină independente, astfel încât obiectele și cuvintele care le desemnează își trăiesc chiar propria viață, ceea ce în terminologia teatrală înseamnă că joacă roluri de sine stătătoare.

„Cunoașterea limbilor străine de către Artmann, dar mai ales simțul său pentru domeniile de activitate ale cuvântului și expresiei, au condus procesul în sensul luării unei atitudini fictive față de realitate și l-au dus pe Artmann repede în domenii ale exteriorizării și ale formelor de viață, care au permis legătura cu tradițiile și au reușit astfel să consolideze sentimentul de lume și de viață. În

punerea în scenă a ficțiunilor sale, Artmann a distribuit în permanență jocurile minții sale în roluri, cărora le putea atribui expresii sintactice descoperite de el; acest lucru este general valabil pentru cea mai mare parte din lucrările sale.”<sup>2</sup>

În locul unei structuri spațio-temporale ușor de recunoscut intervine mobilitatea locurilor (călătoria în jurul lumii). Adesea sunt tematizate călătoria, plecarea la drum, sosirea la destinație. Călătoria pe calea aerului (din tradiția Teatrului Popular Vienez) te duce pe îndată în cele mai îndepărtate colțuri ale lumii. Toposul geografic este folosit în continuare ca piatră/material de construcție pentru experimentul lingvistic, pentru o călătorie lingvistică în mare viteză prin locuri și spații ale literaturii.<sup>3</sup> În piesele într-un singur act precum și în alte piese de teatru scurt ale lui Artmann, observăm înclinația sa către detaliu în indicațiile despre locuri, spre nume stranii sau decoruri exotice. După câteva indicații, dramaturgul alege numele personajelor având drept criteriu „optic și acustic” așa numite „scene verbaristice”, ca de exemplu un „Index al numelor” care cuprinde și personaje ale pieselor. Multe dintre personaje poartă numele unor persoane cunoscute, extrase asemeni recuzitei unui anumit context, ca de exemplu Atila, Dracula, Sindbad, Speedy Gonzales, Lincoln, Scufița Roșie, Jules Verne și mulți alții. H. C. Artmann desprinde personajele din contextul literar-ficțional, respectiv din cel istoric și le amplasează în situații-contrast spațiale sau temporale. Contrastarea personajelor și a evenimentelor se supune parodiei, pe care el o construiește în mod fascinant.

Jocurile dramatice, asemănătoare unor schițe, conțin adesea didascalii fantastice, sau sunt concepute într-un limbaj neinteligibil și sunt considerate aproape de nejuțat. Cu mici excepții, piesele sale într-un singur act, în care adesea se întâmplă lucruri negative, pot fi savurate doar ca teatru de lectură. Cu toate acestea, Herbert Wochnitz a pus în scenă în anul 1958 la Wiener Theater am Fleischmarkt piesa într-un singur act *kein pfeffer für czermak* (fără piper pentru czermak), care a fost jucată din nou în 1960 de către teatrul studențesc vienez „die arche”, iar azi încă este considerată piesa cea mai jucată. În 1963, la teatrul vienez „experiment”, Joe Berger a realizat regia piesei *la cocodrilla, ein kasperlstück in einem tableau mit inzidenter musik* (la cocodrilla, o piesă de marionete într-un tablou cu muzică incidentală). În cadrul Wiener Festwochen

---

<sup>2</sup> Reinhard Priesnitz, *Hans Carl Artmann*, în: „*Neues Forum*”, Heft 198-199/1970, p.798.

<sup>3</sup> Vezi: Sonja Kaar, *Orte der Ortlosigkeit. H.C. Artmanns dramatische Texte im Kontext der Wiener Gruppe*. Wien, 1998 (Teză de doctorat).



din 1970, la Muzeul Secolului al 20-lea s-a jucat *off to liverpool oder ein engel hilft mir frühauftstehen* (off to liverpool sau un înger mă ajută să mă trezesc devreme). Die Kellerbühne din cartierul Josefstadt a prezentat în 1971 două piese - *kein pfeffer für czermak* și *die liebe fee pocahontas oder kasper als schildwache* (iubita zână pocahontas sau kasper santinelă). În 20 martie 2003 la Universitatea de Vest din Timișoara a avut loc un experiment realizat de un grup de studenți de la germanistică, prezentată fiind în premieră absolută pantomima *die zyklopin oder die zerstörung einer schneiderpuppe* (ciclopa sau distrugerea unui manechin de croitorie), în regia autoarei acestui studiu. Lumi reale și fictive se întâlnesc într-un joc dramatic, care crează o imagistică supra-reală, dovedind în același timp, că piesele lui Artmann sunt totuși jucabile.

„Artmann a practicat, conform formulării lui Konrad Bayer, poezia ca ideologie. Strânsa legătură cu forme mai puțin obișnuite ale poeziei secolelor trecute, care îi permite elanului și ingeniozității lui Artmann demersul de a pune trăsături fundamentale ale literaturii europene mai vechi în slujba ambițiilor avangardiste, l-a pus în legătură printre alții cu reprezentanți ai tendințelor progresiste – mai ales cu <Wiener Gruppe>, al cărui membru a și fost o vreme – chiar dacă intențiile sale erau motivate diferit și considerațiile teoretice despre probleme ale lingvisticii nu erau tocmai importante pentru atitudinea sa.”<sup>4</sup>

Cu toate acestea folosește intuitiv unele dintre metodele dezvoltate în comun cu Wiener Gruppe, ca de exemplu invenția și montajul. În acea perioadă se încadrează și elaborarea de povești în dialect, care la Artmann – contrar lui Rühm și Achleitner – se bazează mai puțin pe posibilități experimentale în utilizarea limbii, ci mai degrabă pe preferința sa pentru expresii idiomatice. Modelele sale sunt de găsit, după cum am mai subliniat, în perioada barocă, în poezia trubadurilor, precum și în speciile de joc ale literaturii triviale pop-art. Textele sale dramatice sunt o literatură aparent experimentală, care jonglează cu limbajul și cu formele tradiționale.

„Lucrările lui Artmann sunt încercări de coordonare ale simțului limbajului cu cel al vieții. Ambele se petrec pe culoarele ficțiunii, atitudinea se explică prin scris și invers, arta devine bază pentru emoție, pentru prezența unei stări. Abia forma gramaticală justifică conținutul; importanța își dobândește funcția prin modelul găsit – în ceea ce privește efectul. Elementele introduse de Artmann reprezintă figuri retorice, care conturează conștiința timpului. Ele confirmă în

---

<sup>4</sup> Reinhard Priesnitz, p. 799.

fond doar atracția – nu sensul lor. Se comportă – cu toată fascinația – asemeni unor regine, regi, țărani și ture din jocul de șah, sculptate cu măiestrie.”<sup>5</sup>

O preferință deosebită apare pentru Kasperl care, în dramele lui Artmann, va prelua cele mai diverse variante ale acestui rol încărcat de tradiție. Alegerea acestui personaj nu este una întâmplătoare – deoarece el nu este interșanjabil. Kasperl duce înapoi la tradiția Hanswurst (un fel de Păcală), la Teatrul Popular Vienez, care, de la mâncăul lui Stranitzky până la gânditorii pricepuți la vorbă ai lui Nestroy, a cunoscut nenumărate schimbări. Kasperl al lui Artmann se concentrează asupra tradiționalului personaj Kasperl, care nu posedă un caracter fix și care acționează mai degrabă ca un reprezentant al hazardului. Unul dintre primele texte are în centru o rudă a lui Kasperl, și anume Pierrot, care este *die zyklopin oder die zerstörung einer schneiderpuppe* (ciclopa sau distrugerea unui manechin de croitorie), în volumul cu același nume, editat, conceput personal de către autor și purtând subtitlul de „Teatru Poetic“. În pantomima mai sus menționată, în care Pierrot apare în calitate de poet, se împletesc elemente romantice și suprarealiste într-un joc dramatic, care, în acest caz, există doar printr-un text secundar explicit, fără a conține vreun monolog sau dialog. Pantomima domină întreaga acțiune, care apelează la imaginația cititorului și la dispoziția acestuia de a pune singur în scenă un teatru mental.<sup>6</sup> Pentru multe dintre piesele lui Artmann se potrivește termenul de „avangandă poetică”, marcat de Martin Esslin, deoarece avangarda poetică utilizează cu precădere un limbaj conștient poetic, menit să zămislească piese, care să fie cu adevărat considerate poezie, și imagini, care să fie construite dintr-un prea plin de asocieri lingvistice.<sup>7</sup> Multe dintre piese prezintă, asemeni teatrului absurd, mult mai pregnant trăsături brutal-drastice sau grotești – *erlaubens, schafß, sehr heiß bitte* (permiteți, rahat, foarte fierbinte, vă rog) sau *la cocodrilla*. Astfel nu poate fi trecut cu vederea rolul dialectului vienez în unele dintre piese, ca de exemplu în *kasper als schildwache* (kasper santinelă). „Poeticul apare în trivial și trivialul în poetic.”<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> Idem.

<sup>6</sup> Vezi: Wendelin Schmidt-Dengler, *Die Einsamkeit Kasperls als Langstreckenläufer. Ein Versuch zu H. C. Artmann und Konrad Bayer*, în: *verlockungen. Österreichische Avantgarde im 20. Jahrhundert*, Edition Praesens, Wien, 1994.

<sup>7</sup> Martin Esslin, *Theater des Absurden. Von Beckett bis Pinter*. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1965.

<sup>8</sup> Wendelin Schmidt-Dengler, p.86.

Dramaturgul are o predilecție pentru genuri dramatice și personaje „neserioase”, cum ar fi Lovecraft și Sherlock Holmes, Zâna Pocahontas, Donald Duck și mulți alți protagoniști neobișnuiți. Piesele sale sunt adesea citite drept „gag-uri” în formă scenică, mai puțin ca producții dramatice, care, prin amuzament literar, buf, umor negru sau prin alte idei șocante, evită teatrul contemporan.

Însăși realizarea unui rezumat al pieselor pare lipsită de sens, deoarece el indică cel mai adesea acțiuni banale sau hilare. Unele dintre aceste „schelețele” rămân ca fragmente și lasă în urmă un receptor neputincios. Piesa *attila ante portas* slujește ca exemplu de paradă pentru suprapunerea de literatură trivială (personaje din *comics*-uri), a mediului film cu realitatea teatrală, căreia nu i se poate smulge vreun sens. Problema sensului poate fi suspendată, ceea ce nu presupune concluzia că ar fi vorba despre texte lipsite de sens. Concentrarea se îndreaptă mai puțin asupra problemei sensului, decât asupra principiilor de proiectare, care stau la baza „structurii”. Pornind de la Roland Barthes se poate discuta despre o „estetică a poftei textului”. „Aceste piese sunt ceea ce sunt, și nu se referă la nimic care să fie în afara acestor piese.”<sup>9</sup>

Referitor la tema reprezentabilității pieselor, care îi preocupă intens pe criticii de teatru și care domină întreaga receptare, H. C. Artmann declară într-un interviu:

„Întrebare: Ați scris piesele cu intenția de a fi puse în scenă, sau v-ați gândit mai degrabă la ceea ce unii critici numesc <Teatru în cap>?”

H. C. Artmann: Da, bineînțeles că piesele trebuie puse în scenă! Cei mai mulți nu le pot juca. Eu am văzut spectacolele. Primul a fost bun, cel prezentat pe scena studenților catolici din spatele Universității, cel despre *cermak*. De ziua mea, când am împlinit 70 de ani, aceeași trupă, cu aceiași actori ca atunci, doar cu 30 de ani mai în vârstă, au jucat din nou spectacolul pe strada Zieglergasse, la teatrul ..., foarte bine, m-am bucurat foarte mult. Pot să mi le închipui foarte bine și ca videoclipuri, sau clipuri de film. [...]

Întrebare: V-ați gândit la teatru de păpuși sau marionete?

H. C. Artmann: În copilărie am văzut foarte mult teatru de păpuși la Viena, cu toate că părinții mei au fost împotriva. Nu știu de ce, căci în rest erau foarte liberali. Îmi amintesc piesa *Kasperl în Turcia*, unde Kasperl e răutăcios, Punch

<sup>9</sup> Peter O. Chotjewitz, *In Artmanns Welt*, în: H. C. Artmann: *die fahrt zur insel nantucket*. Theater, Luchterhand, Neuwied und Berlin, 1969, p.125.

cel englez e mai degrabă șiret, perfid/insidios. Cu teatrul meu am dorit mai degrabă să mă îndepărtez de teatrul de păpuși, în direcția scenei mari.”<sup>10</sup>

Din acest interviu reiese intenția autorului de a fi scris piesele pentru scenă. Trebuie însă adăugat faptul, că multe piese nu au fost puse în scenă până în prezent, ca de exemplu *attila ante portas*. Aceasta se opune concretizării pe scenă, atât prin numărul mic de pagini, cât și prin limbajul greu de înțeles. Acest exemplu naște un anumit scepticism în rândul receptorilor, deoarece nu atât dialogurile, cât didascaliiile din textul secundar, contravin realizării unei puneri în scenă. Cum ar putea un public real să suporte consecințele unei indicații din textul secundar și, după ce s-ar răspândi o „duhoare pestilențială“, să părăsească teatrul cuprins de panică? Cum ar putea „attila“, reprezentat de actorul de film „fernandel“, să călărească pe un cal prin „bois de vincennes“, și să o întâlnească pe „chaperon rouge“, reprezentată de „romy schneider“? Bineînțeles că trebuie prezentat ca un joc în teatru, ca un joc în joc (un teatru în teatru). Se pune întrebarea dacă tematizarea realității teatrale folosește la spargerea unei ficțiuni, așa cum a fost cazul în romantism, la Ludwig Tieck. Sunt numeroase exemplele care pot fi înțelese mai puțin ca efecte deziluzionante, deoarece iluzia nici nu este formată. Piesele nu sunt tangibile nici din punct de vedere al conținutului, nu au morală și căutarea sensului poate fi suspendată.

„Textele sunt eminamente teatrale. O critică de teatru care afirmă că piesele lui Artmann nu sunt adecvate scenei, mi se pare stupidă, bineînțeles că piesele sunt scrise pentru scenă. Referitor la piese, esențial este termenul de <teatru total>, a se înțelege ca operă artistică completă în spiritul avangardei. La punerea în scenă am respectat textul întocmai: cu greu a mai rămas loc pentru improvizație: doar la repetiții, în timpul lor ne-am distrat copios cu fragmente introduse spontan, dar nu și în spectacole.”<sup>11</sup>

Problema posibilității punerii în scenă se poate lămurii doar dacă în spectacol se include imposibilitatea unei prezentări pe scenă de către însuși autorul ei. Felul în care dramaturgii și regizorii transformă acest fenomen într-o formă scenică, rămâne o provocare. Poate că ar trebui preluată declarația lui H. C. Artmann privitoare la transformarea pieselor în clipuri video sau de film, măcar a câtorva dintre cele scurte, încă neprelucrate scenic. Pentru piesele poetice nu este

<sup>10</sup> H. C. Artmann, *Interview*. Michael Krüger, în: H.C. Artmann Dossier, Droschl Verlag, Graz, 1992, p.18

<sup>11</sup> Peter O. Chotjewitz, p.126.

posibilă o decodificare în forma unui răspuns general valabil la întrebarea referitoare la tematică, fie că negația autorului: „nu sunt dramaturg“ trebuie confirmată sau infirmată. Astfel, rezumatul face parte din strategia de codificare: ceea ce nu este reprezentabil din punct de vedere scenic, va fi reprezentat, și anume pe o scenă adevărată, cu actori, care înainte de aceasta poate că au jucat Shakespeare, Moliere sau Nestroy.

Traducere din limba germană: **Dana Borteanu**  
(Traducere revizuită de redacție)



# Un nume nou în dramaturgia românească

## A New Name in the Romanian Dramaturgy

CLAUDIA DIMIU

(București)

### Abstract:

This study centers on what a man, who was unknown by his contemporaries as writer, wrote for the stage. I. D. Vulcănescu was a mathematician, yoga practioner, philosopher and anticommunist. Not only his intellectual training, but also experiencing life and detention in the socialist society, brought him towards theatre.

Known since '38 as a young promising intellectual meant for a brilliant career, doctor in mathematics, professor, clerk in the Finance Department, partizan, yoghin, Ion D. Vulcănescu witnesses the abrupt changes 1944 meant. He was amog those who oposed the recently installed power, risking their career, freedom and life.

All three presented plays are written by someone who knew the worse in the communist society: jail, material shortcoming, outcasting. The official state ideology, whose essence is the hypocrite care towards people, is ridiculed and attacked. The author shows a good knowledge of both the man that suddenly finds himself under new, unnatural laws, and of the one who persecutes as well. Characters are subtle, yet vividly portrayed. Their way of talking is colourful and particular. I. D. Vulcănescu proves to know how to built a scene, to essentialise, to show the wrongness of logic, to characterise, to bring the confrontation of ideas into life.

**Keywords:** hidden playwrighting, confrontation of ideas, manuscripts, political comedy

Sertarul unui vechi birou păstrează închise în el hârtii rămase de la Ion D. Vulcănescu, de profesie matematician (doctor în această știință). Printre ele, acte, agende, însemnări, note de lectură, excerpte din ziare. Cu emoție printre ele am găsit și trei piese de teatru: *Moise, Iisus and co*, comedie în cinci tablouri, *Perpetuum mobile*, comedie într-un act și *Pariul*, piesă în trei acte. Autorul lor, doctor în matematici și, în consecință, profesor de matematică, dar și funcționar la Ministerul Finanțelor, partizan, yoghin, Ion D. Vulcănescu a făcut parte dintre acei „oameni cari au fost”, la vremea venirii comuniștilor în România, tineri și în plină putere pentru a se opune și a lupta împotriva lor,

riscându-și, dacă nu viața, cel puțin libertatea și cariera. De unde, până în 1946 fusese colaborator la Ministerul Finanțelor al mai celebrului său văr, Mircea Vulcănescu, intelectualul de mare clasă, care fusese în stare „să-și sacrifice vocația catedrei sau vocația filosofică și să se angajeze în construcția gestiunii publice, a administrației de stat“, cum precizează Nedic Lemnaru într-o amplă notă asupra ediției de *Memorii* ale lui Nichifor Crainic<sup>1</sup>, atitudinea de rezistență îl duce și pe Ion D. Vulcănescu în temniță, iar după aceea, profesia sa, din păcate, nu a cunoscut un drum ascendent. Piesele lui, toate trei, sunt opera tocmai a acestui om care a cunoscut ceea ce a fost mai rău în societatea comunistă: închisoarea, lipsurile materiale, marginalizarea. Soția lui, Rodica-Smaranda Vulcănescu, mi-a îngăduit să le citesc și trebuie să recunosc, cele trei piese merită toată atenția. Nu numai pentru că (eu, una) nu cunosc alte lucrări dramatice scrise înainte de 1989 și nedate la iveală pentru că erau contra regimului, ci și pentru valoarea lor artistică.

În *Moise, Iisus and co*, autorul aduce în scenă câțiva inși surprinși în condițiile schimbate după cel de al Doilea Război Mondial, patru evrei, trei neevrei, câțiva agenți de poliție. Românii sunt: unul avocat, unul aviator și al treilea, secretarea avocatului. Cât despre evrei, ei sunt și ei clar diferențiați: unul are un proces, altul o fiică și un post important (director general), celălalt un alt post important (inspector de poliție). Aproape toți trăiesc deruta vremurilor noi: aviatorul e prigonit pentru că nu a aderat la ideologia cea nouă; avocatul și prietenul lui, directorul general, trăiesc mai mult în trecut, iar tinerii, Ilse și Coriolan se căsătoresc și părăsesc în grabă țara.

*Perpetuum mobile* înfățișează procesul intentat unor oameni luați de pe stradă și făcuți vinovați pentru că polițiștii confundă o expresie cu un individ, respectiv *perpetuum mobile* e considerat ba corp delict, ba persoană suspectă. Unii din inculpați au avut de a face cu expresia respectivă scrisă pe o bancnotă; un altul a inventat ceva care are oarecare asemănare cu noțiunea de *perpetuum mobile* – nu unul efectiv, ci unul de gradul trei. Toți acești indivizi au fost schingiuiți pentru a mărturisi cine/ce este *perpetuum mobile*; procesul în care sunt judecați se termină însă cu bine, inventatorul primind Premiul Nobel.

De la numele personajelor - Parțialache Beizadea, Grigore Nimeni, Iubitul Paltin, Anonimu Petre, de la felul lor de a vorbi și până la deznodământ, totul e plin de culoare și de haz.

---

<sup>1</sup> Nedic Lemnaru, note, în: Nichifor Crainic, *Zile albe, zile negre. Memorii*, (I), ediție îngrijită de N. Lemnaru, Casa editorială Gândirea, București, 1991, p. XVIII.



Aparent, între *Moise, Iisus and co* și *Perpetuum mobile* nu există nici o legătură. Nici de acțiune, nici de personaje. Atât faptele, cât și inșii care se mișcă în ele sunt cu totul diferiți. Și totuși, o lectură atentă constată o fină și precisă raportare de la una la alta. În prima e vorba despre niște condiții social istorice schimbate, despre regimul care-i prigonește pe oamenii cumsecade, care nu-și găsesc locul în vremurile noi guvernate de multă, foarte multă minciună. Mereu e vorba despre niște „ei foarte perfizi”,<sup>2</sup> niște indivizi care fac imposibilă viața oamenilor cumsecade. Acești ei „sunt suficient de numeroși să încurce lucrurile și se și pricep cum. Au pus ochii pe noi toți să ne fericească, ajustându-ne”,<sup>3</sup> spune un personaj. În cea de a doua vedem cine sunt acei *ei*: oamenii regimului: judecătorul, procurorul, avocatul din oficiu, ofițerul; și toți sunt, într-adevăr, foarte perfizi. Toate măsurile luate împotriva oamenilor obișnuiți au în vedere apărarea poporului, respectul față de popor, ridicarea în slăvi a poporului; inșii nenumiți în prima piesă, dar precizați în cea de a doua neținând cont că și cei pe care-i judecă, îi prigonesc, îi bănuiesc - fac parte din popor ... de altfel, în toate lucrările, ideea de popor apare ca lait-motiv. Cu cât personajul este mai abject cu atât mai abitir face caz de popor.

Autorul dovedește o bună cunoaștere a omului încorsetat de legi noi și nefirești, dar din păcate și a celui care persecută. Caracterizarea personajelor nu lasă de dorit. Se efectuează cu subtilitate, dar pregnant. În *Perpetuum mobile*, Bulibașa se diferențiază de ajutorul său. Bulibașa se recomandă lucrător în aur și argint. Ajutorul său lucrează și el aceste metale nobile, dar și fierul și arama. Chiar și între cei care persecută, autorul stabilește grade. Președintele completului de judecată e oarecum mai uman și decât procurorul și mai ales decât apărătorul din oficiu. Dacă depinde de el, tare ar schimba locul și timpul în care viețuiește. De asemenea, îl încearcă o îngrijorare față de fizicianul prea inteligent pentru mediul în care s-a născut. Această calitate a fizicianului îi pare procurorului o boală periculoasă care trebuie pedepsită crunt. În *Moise, Iisus and co*, Isaac Grün nu știe ce să facă: să părăsească România, să n-o părăsească? Tinerețea (ficia lui, împreună cu soțul ei) pleacă însă fără a sta pe gânduri.

Vorbirea personajelor este colorată și caracterizantă. Întrebat ce ocupație are, Parțialache Beizadea răspunde: „ne înfrățim cu cerul slobod, adulmecăm zările și, nelegați de hotare, străbatem întinderile. Iar la popasuri, pentru cei ce au

<sup>2</sup> Ion D. Vulcănescu, *Moise, Iisus and co* (manuscris).

<sup>3</sup> Ion D. Vulcănescu, *Moise, Iisus and co*.

nevoie, lucrăm găтели în aur și argint”<sup>4</sup>; un alt personaj, Boaru Ștefan, bancher, îl roagă pe judecător să-i spună ce este *perpetuum mobile*, „să știu pentru ce am fost arestat, anchetat și mă aflu în fața înaltei instanțe! Și de ce tălpile îmi cer să stau jos, iar fesele să șed în picioare”<sup>5</sup>. Atât țigani, cât și evreii apar în lumina cea mai umană, suferind, la fel ca românii de cele venite asupra tuturor. Probabil că autorul a dorit să-și arate concepția reală despre acești semeni, după ce, pe nedrept, a fost acuzat de antisemitism/rasism.

Piesa de rezistență din scrierile dramatice ale lui Ion D. Vulcănescu, dar și în cadrul dramaturgiei românești pe care anul 1990 a găsit-o fără opere de sertar, este *Pariul*. Mai amplă decât celelalte două și tratând probleme mai grave, piesa *Pariul* înfățișează condițiile apariției conducătorului tiran și evoluția, de fapt, involuția societății care-l acceptă. Tiranul se naște, aflăm, atunci când dorința de putere a unui neisprăvit întâlnește nemulțumirea unor derutați, gata să facă orice pentru a se realiza social. Până în 1989, dramaturgii români ajunseseră la o anumită știință a evitării – parțiale – a comandamentelor ideologice și-și alcătuiau opera astfel încât să treacă de furcile caudine ale supraveghetorilor politici. Cei care abia băteau la porțile consacrării îi luau drept modele pe contemporanii afirmați, ori pe unii dintre înaintași. Toți, și cei consacrați, și cei nou veniți, scriau astfel încât să fie acceptați de teatre și jucați. Atitudinea critică era specioasă ori se rezuma la aluzii fine, devenite în spectacole, celebre șopârle. Șopârle mișunau, desigur, grație gândirii /interpretării regizorale și în textele clasice. Se vede că așa gândeau/atât își puteau permite, de vreme ce n-au scris pentru alte vremuri. De fapt, nici vorbă nu putea fi de o critică la adresa vreunui conducător de stat, orice nume i-ar fi găsit vreun autor dramatic, ca nu cumva cititorul/publicul să pună semnul egal între personaj și o anumită personalitate. Dramaturgii, scriitorii în general, aveau ca sarcină descrierea omului nou și proslăvirea conducătorului iubit, care se credea identificat cu marile figuri ale istoriei patriei: cu Ștefan cel Mare, cu Mircea cel Bătrân, cu Mihai Viteazul, poruncă la care nu se supuneau cu toată inima. În plin comunism, Ion D. Vulcănescu, folosind un subterfugiu – ieșirea din timp – descrie ravagiile provocate de voința unui autoproclamat Cezar asupra unei societăți în care oricine recunoaște societatea socialistă multilateral dezvoltată. După o adolescență și o tinerețe în care se dedicase studiilor matematice, după ce Nae Ionescu i-l recomanda lui Dimitrie Pompei ca pe un reprezentant

---

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> Ibidem.

excepțional al generației anilor '38, autorul este confruntat cu dramele, durerile și tragediile pe care avea să le cunoască poporul român după 1944. Ca mai toți tinerii umaniști și patrioți, Ion D. Vulcănescu avea să și le asume, să le înfrunte cu prețul tuturor sacrificiilor inimaginabile la acea vreme, dar căutând o soluție salvatoare. Dacă nu a putut avea loc în plan social – autorul fiind pedepsit cu ani grei de închisoare pentru ideile sale neconforme cu ale dictaturii ce se instaura în țară – ea s-a materializat în opera scrisă, cea mai mare parte filosofică. Dar iată, și în teatru.

Regretatul și bine cunoscutul critic teatral Mircea Ghițulescu a citit această lucrare și a lăsat un referat asupra ei. Observația principală a referatului e că piesa *Pariul* este încadrabilă în „teatrul paideic”, care va să zică teatru educativ. Piesa începe și se sfârșește într-o sală de curs. Începe cu un grup de studenți care discută despre relele lumii în care le e dat să trăiască și despre cum au învățat să le facă față. Din șase câți se află în grup, doi privesc lucrurile onest: ei cred că e necesar ca mai întâi să-și termine studiile și apoi să emită pretenții. Ceilalți sunt în stare să se vândă pentru un trai mai bun. Într-un foarte scurt schimb de replici vedem că s-au și vândut, că sunt oportuniști, că au un comportament fals față de șefi: „zi ca el și fă ca tine!”<sup>6</sup> Studentul 4 nu e de acord cu acest mod de a privi viața. Nici cel cu numărul 6, care nu intervine în discuție decât pentru a spune că e de răs ceea ce vorbesc cei patru, învățării. În acest moment intervine profesorul, care asistase nevăzut la discuție. Îl contrazice pe nr 6: atitudinea, mentalitatea celor patru nu sunt de răs. Sunt chiar periculoase. Le propune o experiență, pe care studenții o acceptă: ieșirea din timp, experiență care nu poate fi luată decât ca o lecție (paideea).

Sub pretextul *ieșirii din timp*, profesorul pune în fața studenților un ins care se pretează la un asemenea comerț, la cumpărarea forței de muncă la pachet cu conștiința, ins autodeclarat și luat cu destulă ușurință de către alții, drept Cezar. Le arată evoluția societății/societăților alcătuite din tineri gata să sară peste etapele intermediare, dornici să se realizeze oricum. Cezarul apare ca personaj mascat și scena cu el și cu profesorul e ca o expunere de cunoștințe ale profesorului, iar mascatul material didactic (cuvântător), utilizat de profesor. Profesorul le mai arată studenților consecințele unor astfel de târguri, consecințe funeste atât pentru cei intrați în respectivele combinații, cât și pentru restul societății – prin acțiunea vânduților/cumpărați. Piesa se desfășoară ca o alternanță de demonstrații și de confruntări de idei. În primele două scene

---

<sup>6</sup> Ion D. Vulcănescu, *Pariul* (manuscris).

mascatul își anunță intenția de a se pretinde conducător absolut, numit Cezar, hotărâre neaprobată deloc de către Profesor. Mascatul își expune planul de acțiune și de comportament în calitatea în care va intra. Din acest punct de vedere, al enunțării explicite a ceea ce va face, cele două scene seamănă întrucâtva cu prologul tragediilor lui Euripide, în care citim expus ca într-un corect întocmit rezumat ceea ce se va petrece pe scenă. Ca și în opera autorului antic, citim punct cu punct cum va proceda Personajul mascat cu mulțimea când va ajunge Cezar, și când o va lua în stăpânire, căci o va lua, va proceda întocmai cum a anunțat.

Din scena a doua încolo, avem de-a face cu Profesorul și cu Personajul mascat, respectiv cu Binele și cu Răul. Profesorul i se opune Cezarului care intră în scenă ca personaj mascat și li se opune, rând pe rând, celor ce se alătură Cezarului. De cum se întâlnește cu Profesorul, Cezarul își declară intențiile malefice și, ulterior, și le înfăptuiește, printr-un comportament infernal, caracteristic oricărei persoane care a dobândit vreun post de conducere fără a avea niciun merit. El spune clar că va transforma lumea într-un haos. Că o va întoarce cu susul în jos, că va promova în funcții de șefi persoane necalificate și incompetente, că-i va deposeda pe cei avuți, iar pe cei neavuți îi va menține în starea lor mizeră.

Autorul, matematician, a stabilit proporția dintre indivizii de bine și indivizii de rău. Studenții cu care începe piesa sunt 6, 2 de partea binelui, iar 4 nu. E proporția din *Miorița*. La intrarea în scenă a Cezarului, care reprezintă Răul absolut, dar, din nefericire, răul catalizator, din seria de 10 personaje notate simplu P1, P2, P3 etc. (P fiind probabil inițiala ce corespunde pionului, personajului), 3, nevrând să-l urmeze pe Cezar, mor, proporția fiind oarecum similară. În aceeași ordine de idei surprindem încă o marcare a proporțiilor dintre bine și rău. În tabloul cu închisoarea din societatea instituită de Cezar evoluează patru gardieni și șeful închisorii. Ei bine, din cinci câți sunt, doi sunt omenoși și trei torționari feroce. Dacă la început am văzut că se arată o proporție de 1 la 2 în favoarea răului, ulterior, după ce lumea s-a scufundat în rău, paradoxal, proporția se ameliorează, devenind de 2 la 3. E o consolare, o împăcare a cititorului/spectatorului, cum că nu-i pierdută orice speranță.

Există elemente comune ale piesei *Pariul* cu cele două piese într-un act: și aici se creează un moment comic, chiar în cel mai cumplit loc de pedeapsă a nevinovaților, în închisoare, atunci când, cu orice risc, un deținut îl determină pe comandantul închisorii să afirme despre el însuși că e prost. De asemenea, e

frapantă reluarea ideei de popor. Toate fărădelegile, toate ilegalitățile se înfăptuiesc în numele poporului.

Matematicianul avea, clar, talent de dramaturg. Știa să construiască o scenă, să esențializeze, să redea logica strâmbătății, să caracterizeze, să realizeze confruntarea de idei. Știa să formuleze replici pline de înțeles. „Vezi tu, tot ce facem sau ce gândim se înregistrează în eternitate”<sup>7</sup>, îi atrage profesorul atenția mascatului.

*Pariul.* De ce Pariul? Pe ce se pariază? Binele pune rămășag cu Răul. Binele este un profesor universitar. Răul, mascatul, nu este, ca intelectual, un ageamiu. El face față tuturor discuțiilor cu profesorul, numai că este strâmb, greșit orientat: spre distrugere, spre anihilarea ordinii publice, spre destrămarea personalității umane. E diabolic. Binele crede nemărginit în posibilitatea și priceperea semenilor săi de a alege, de a se menține pe pozițiile pozitive și refuză să creadă că răul va avansa între lucrurile lumii. Desfășurarea evenimentelor îi dă câștig de cauză celui care susține binele. Da, dar cât rău a săvârșit opusul său! Câștigul este, deci aparent. Într-un fel, cu toată opoziția sa împotriva răului, s-ar putea spune că, de fapt, profesorul nu reușește să-l influențeze spre a-și schimba direcția, ci mai degrabă o potențează pe cea existentă în individul caracterizat de o imensă sete de putere. Răul crește se autoexacerbează, de aici diagnosticul de paranoia imperială, de unde, de fapt, îi vine înfrângerea. De ce nu și pieirea? Pentru că Ion D. Vulcănescu vrea să afirme ideea de *omenie*, ideea Binelui fără limite. Aducându-i pe toți răufăcătorii la judecata istoriei, ar fi de așteptat ca toți să fie pedepsiți. Ei bine, nu! Ei sunt doar dojeniți și sfătuiți să nu mai facă relele pe care le-au făcut. Așa cum, după 1989 în România nu s-au luat măsuri împotriva nimănui – în afară de cei doi soți conducători – și în piesa lui Ion D. Vulcănescu toate personajele sunt privite ca ființe umane egal îndreptățite să meargă mai departe. Disting aici o mare posibilitate de iertare, în acord cu religia creștină, dar și o consecință a suferinței îndurate în temniță. Mulți dintre cei oropsiți au ieșit din infernul închisorilor fără pic de ură și fără nicio dorință de a răsplăti răul cu rău. Cei care au mai ieșit... Căci foarte mulți au pierit. Mircea Vulcănescu, de pildă, s-a stins „la Aiud, unde cu ultima suflare a rugat pe cei din preajmă: «Să nu ne răzbunați»”<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Ion D. Vulcănescu, *Pariul*. Fraza ne amintește versurile lui Călinescu «Til, ce șoptim o dată/Se-aude până-n stele/Trăim etern prin ele» din poezia *Statormicie*, în: George Călinescu, *Lauda lucrurilor*, Editura pentru Literatură, București, 1963, p. 110.

<sup>8</sup>Elena Solunca Moise, *Iisuse, Cel ce Te înalți la cer, înalță-ne și pe noi cu mintea în ceruri*, în: „Curentul”, 24 mai 2012.

Cititorul/spectatorul poate fi nemulțumit de acest final care iartă pe toată lumea, care implică în *rău* pe toată lumea. Trăindu-și o bună parte a vieții ca luptător și ca martir, Ion D. Vulcănescu ni se înfățișează, în operă, ca un adevărat creștin. El își încheie piesa *Pariul* recurgând nu la mijloacele justiției omenești, care prevedea în general moarte pentru moarte, ci la preceptele divine care-l îndeamnă pe cel lovit pe un obraz să întoarcă spre agresor și celălalt obraz.

# Despre cultura râsului bine drămuیت\*

## About the Careful Laughing Culture

DANIELA MAGIARU

(Timișoara)

### Abstract

Communism is a topic well represented in the Matei Vișniec's writings. The victims of the regime, the depriving of liberty, the *absurd* reality are always topics to be dealt with in an attempt to preserve the memories. The hereby study focuses on *De la sensation d'élasticité lorsqu'on marche sur des cadavres* (On the Feeling of Elasticity while We're Walking on Death Bodies), analysing the context, the construction, its rapports with other Vișniec's works.

**Key words:** Matei Vișniec, communism, hidden literature, Eugène Ionesco, history

*De la sensation d'élasticité lorsqu'on marche sur des cadavres*, cea mai recentă piesă a lui Matei Vișniec, este un omagiu adus lui Eugène Ionesco și o recuperare morală – o comemorare a victimelor închisorilor comuniste.

Piesa este alcătuită pe sistemul parantezelor matematice, fiecare nucleu trebuie rezolvat în sine și abia mai apoi stabilite conexiunile. Dramaturgul abordează o temă care nu îi este deloc străină: limbajul codat, gândirea dublă, care forțează individul să se dedubleze pentru a putea supraviețui. Personajul central al piesei e Poetul care își duce existența boemă la barul Uniunii Scriitorilor, consumându-și energia creativă în apărarea împotriva sistemului. În contextul lui *Big Brother te urmărește*, orice mișcare e supravegheată, orice rând scris poate și va fi folosit împotriva personajului pentru că acesta nu poate înțelege că partidul nu îi este iubită, că ceea ce definește el ca lume absurdă este, de fapt, o realitate. Poeziile lui, chiar și cele scrise pe șervețele, sunt imediat examinate,

---

\* Publicat în: „*Viața Românească*”, nr. 6-7/iulie 2007

răsuflările îi sunt înregistrate. De aici și până la a fi pus sub interdicție nu mai e decât un pas: restricția de a mai semna orice, oriunde; e pe lista neagră.

Această sentință nu mai lasă cale de întoarcere, astfel că găsirea unui motiv oarecare pentru arest e doar o chestiune de timp. Motivul este, desigur, consemnat într-un raport oficial: traducerea unei piese ce se numește *Cântăreața Cheală*, un text ce nu „poate contribui în niciun fel la construcția omului nou, la ridicarea edificiului socialismului și comunismului în țara noastră” (spune personajul numit Secretarul comisiei ideologice pentru literatură), un „delir verbal practicat de scriitorii francezi nu își are rostul la noi.” Raportul cade în ridicol: „Noi nu suntem o țară de « cântărețe chele ». la noi așa ceva nu există”. „În Franța acesta se numește « teatrul absurdului ». Dar noi nu suntem o țară a absurdului. Noi nu construim o societate a absurdului. Astfel că nu avem nevoie de absurd la noi. Noi, noi suntem într-o logică științifică. Pentru noi, absurdul e inacceptabil. Filosofia « marxist-leninistă » nu e compatibilă cu « cântărețele chele absurde »”.

Într-o lume în care orice respirație este blocată, supraviețuirea nu poate fi decât o subtilitate. De aceea, poetul Sergiu Penagaru își găsește un spațiu mental liber pe care îl umple cu figuri ale marii literaturi. Primul care populează această lume alternativă este Eugène Ionesco. Întâlnirile culturale au o intimitate desăvârșită, de pildă un episod frumos pe care l-am putea numi *cu Ionesco la plimbare în curtea închisorii*. Minte poetului se umple de replici din piesele ionesciene, existența lui e posibilă doar într-o mare familie culturală. Rigoarea pașilor numărați și închistarea trupului se răzbună în frumusețea libertății intelectuale: „ce formă sublimă de extaz!” – o rafinată înșelare a sistemului, care poate verifica acțiuni și trupuri, dar eșuează în a ține sub control mintea. Rezistența prin cultură este singura care îi poate salva.

Nu lipsesc din textul piesei lecții de propagandă cu discursuri sinistre despre recolta de poezii care s-a triplat, încurajările stupide ale partidului către camarazii poeți, reproșurile că scriitorii beau prea mult (iar partidul nu are nevoie de poezii patriotice scrise sub influența alcoolului sau care conțin greșeli de ortografie – semn al curenței ideologice) și remarca faptului că romanul trenează, în ciuda eforturilor partidului hiperprotector și sufocant.

Rezultă din textul piesei că marea literatură poate fi tradusă și studiată exclusiv ca monstruoasă: antipiesele lui Ionesco și Beckett, subromanele lui Kafka și Gide și subpoeziile lui Tristan Tzara și André Breton – o imagine frumoasă, dar înfricoșătoare de bistro suprarealist în care tronează borcane cu lichid septic în care plutesc portretele scriitorilor interziși.



Piesa e bine însiropată în umor, care a fost, o știm prea-bine, arma cea mai eficientă împotriva sistemului. Astfel, poetul Sergiu Penegaru o întreabă pe Miți, chelnerița de la restaurantul Uniunii Scriitorilor, de ce ar trebui să scrie și el poezii patriotice: „Dacă tu ai fi partidul, tu ai avea timp să citești toate aceste poeme patriotice?” Răspunsul ei nu vine, dar, cred că nu, partidul era oricum prea ocupat cu dărâmarea ultimelor urme de umanitate. Cu toate acestea merită făcută o încercare. Titlul poeziei: *Poem patriotic scris de modestul poet Sergiu Penegaru / la ora două dimineața / la restaurantul Uniunii Scriitorilor / când nimic nu îl mai împiedica să spună adevărul*. Voi reda întreaga poezie, căci începe sub formă de joc, dar se transformă în spasm de durere și sfârșește în lezare a autorității. Oamenii sunt cadavre pe care calcă cu lejeritate și desfătare monstrul numit partid: „Partidule, îmi face plăcere să te am în gură / ca pe-o gură de votcă bună / îmi place să te simt în sala de așteptare a cuvintelor mele, așa că, iată, mă pun în genunchi în fața ta / și îți sărut buricul / și îți sărut mâinile / și îți sărut genunchii / și îți sărut gleznelor / și îți sărut talpa picioarelor / în ciuda faptului că picioarele tale miros urât, dragă partidule, / căci mergi mult și n-ai întotdeauna timp să îți speli / șosetele, să îți cureți cizmele / dar mie, mie îmi place când mergi pe buzele mele / și când calci pur și simplu pe mine / și pe alte milioane de cadavre / oh, ce agreabilă trebuie să fie / senzația de elasticitate când pășești pe cadavre / da, dragul meu partid, sunt covorul tău de cuvinte / și pentru a-ți arăta cât de mult de ador și te doresc, dragă partid / te pup și-n cur.”<sup>1</sup>

### Valențele râsului

Ce înseamnă să râzi? De ce ai face-o în comunism? Care sunt resorturile și, mai ales, consecințele râsului? Ceea ce este impresionat e că râsul separă de fapt două situații extreme: (de pildă la bancurile cu Radio Erevan) *de ce nu râzi? - Ca să rămân în viață*. Autocenzurarea, reprimarea impulsului natural de a râde este vital – o lume absurdă? Da, dar cât se poate de reală, la fel ca cea redată în piesa lui Matei Vișniec.

La polul opus se află râsul eliberator: în închisoare, râsul este singurul mod de a rămâne în viață. Râsul înlătură oprimarea, redă umanitatea pe care sistemul le-o ia indivizilor cu de-a sila. „Trebuia să râzi pentru a nu deveni nebun” (spune Nicolae Balotă, devenit personaj al acestei piese). Păstrarea limpezimii gândirii

---

<sup>1</sup> Matei Vișniec, *De la sensation d'élasticité lorsqu'on marche sur des cadavres*, manuscrit (trad. m., D.M.)

devine o chestiune de disciplină. Orice poate te ajuta. De pildă deținuții Rosetti, Noica, Steindhardt și Sergiu Penegaru fac lecții de germană, greacă, filosofie, exerciții de etimologie. Marile spirite se întâlnesc și în suferință, și în menținerea demnității.

Râsul e, cu siguranță, cel mai mare inamic al totalitarismului, singurul care îl poate fisura, de aceea e ținut în maximă siguranță, sub veșnică observație, socotit, drămuț, așezat într-o statistică viciată: deținuții râd toți patru cu începere de la ora unsprezece seara și până către două dimineața, provocând un vacarm de nedescris, izbucnesc în râs în același timp, o dată la două minute, de 115 ori pentru că interpretează *Cântăreața cheală*. Firește, orice explicație referitoare la piesa jucată e considerată bătaie de joc la adresa regimului.

Privarea de toate libertățile fizice e esențială. Te întrebi, ca cititor, cum se mai poate mutila libertatea umană. Metodele sunt infinite – ne-o arată piesa, dar diversificările sunt oricând binevenite, așa că se pot număra chiar izbucnirile de râs sau pașii de la plimbarea din curtea închisorii – nimic nu e prea mult.

Menținerea sănătății mentale, distrugerea demonilor de către poetul Sergiu Penegaru se face prin scris, chiar dacă acesta e efemer, căci e făcut aproape cu grafomanie: pe șervețele, în toailete, cu cretă albă, pe pereții închisorii. Scrisul e curativ, înregistrarea trebuie făcut cu orice preț.

### Paranteză în paranteză – construcție și prefigurări

Pentru amatorii de construcții textuale, să nu uităm că citim un text timbrat *Matei Vișniec*, așa că linearitatea este total exclusă, aluziile și jocurile sunt de la sine înțelese. Penegaru primește vizitele imaginare ale scriitorilor francezi, iar intrările acestora sunt anunțate de bătăi de gong, astfel că se reface *Cântăreața cheală*, iar odată cu apariția personajelor invizibile, suntem transferați brusc în *Scaunele*; e păstrată chiar și accelerarea jocului în momentul în care sunt aduse scaune pentru „marea literatură franceză”. E ca și cum ne-am îmbarca într-o capsulă a textelor ionesciene. Atunci când Securitatea vine la ușă, agenții sunt, firește, rinoceri, iar așteptarea lor îmi lasă impresia de *ora cinci a sosit, omul negru... a venit*.

Dacă marii scriitori francezi sunt invizibili, secretarul comisiei ideologice din închisoare e cât se poate de vizibil și omniprezent. Fiecare încercare de explicare a piesei *Cântăreața cheală* necesită rejucarea ei, un nou pretext de reluare a interogatoriului, de tocarea a intelectului.

Scenele „suplimentare” gândite de autor vin să completeze o eventuală viziune regizorală: una dintre ele e sinistră și înfățișează cuplul Ceaușescu la masă cu

generalul de Gaulle – Elena Ceaușescu e panicată la auzul unor nume de intelectuali, căci nu știe cum să reacționeze; o alta înfățișează un doctorand în opera lui Ionesco, care retrăiește pe propria piele *Lecția*, în fața comisiei de doctorat.

### Cinism românesc

Un raport de auto-critică din închisoare inventariază „minunea” de a fi român încarcerat și de a avea șansa teribilă de a petrece cea de-a 583-a zi românească (din cei șapte ani pentru activități anti-românești) într-o celulă românească dintr-o închisoare românească. Unul dintre colegii de celulă e mort de o moarte românească, dar a fost înlocuit de un alt deținut român. Au mâncat o supă românească execrabilă și o varză românească fără nici un gust. Au calculat numărul total al zilelor pe care îl au de petrecut în prizonierat românesc (ce-i drept!), un frig românesc crunt în celula românească, iar din când în când un gardian român deschide vizeta ușii românești și le ordonă în română să nu mai vorbească între ei. De aceea când tac, tac în română. În fond, cum spune un alt personaj al piesei, „a visa când nu exiști e tipic românesc și contra legilor române”.

### Personaje fetiș

Cântăreața cheală îi servește Poetului Sergiu Penegarul drept muză și călăuză, o Beatrice dintr-o epocă rinocerizată, la fel cum Doamna care face firmituri era însoțitoarea lui Cioran în *Mansardă la Paris cu vedere spre moarte*. Are loc o minunată plimbare într-un București al culturii, al rafinamentului culinar, vestimentar și al referințelor istorice. Sergiu Penegarul se plimbă la braț cu Cântăreața cheală – personaj de o extraordinară blândețe – printr-o epocă apusă.

Mai mult decât o coincidență, căci e cultivată, e preferința pentru personajele „recuperate”, personajele împrumutate din alte scrieri, fără istorie, pentru că ele sunt la origine personaje absente (Godot, Bobik, Cântăreața cheală). Cântăreața cheală poate lua orice înfățișare, dar e sugerată de către autor „Girafa” lui Dali.

Din aceeași serie a personajelor purtate dintr-o piesă în altă: „călăii blânzi”, aici, judecătorul care stabilește o relație de camaraderie cu cel judecat (de fapt, kafkian, cu cel niciodată judecat). Personajul e bine informat: se știe că Penegarul a spus 387 de glume politice la restaurantul Uniunii Scriitorilor – abominabilă exactitate, și toate bancurile sunt transcrise. Dar Judecătorul e dispus să negocieze timpul pe care îl va petrece Poetul în închisoare, în așa fel

încât să nu fie bătător la ochi: „Trei ani merge?” (Judecătorul) „Să punem patru să nu vă bănuiască” Comandantul îi oferă țigări poetului (Penegarul). Discursul despre normalitate este josnic, căci a auzi de la un pion al sistemului replici manipulative de tipul „Suntem mai întâi de toate oameni” (spune Comandantul închisorii) sună spart în urechi.

### Normalitatea elastică

Normalitatea este un termen extrem de elastic: „Credeți că e normal să fiu închis fără a fi judecat?”, întreabă Poetul; „Credeți că e normal să urinați pe statuia lui Stalin?”, răspunde judecătorul. Normal sau nu, va fi un pretext excelent pentru a face închisoare. Înțelegem că și normalitatea este la normă, așa că orice normă trebuie îndeplinită.

Tot ca normalitate abuzivă ar putea fi descifrată și căutarea insistentă a numelor de cod de către agenții specializați ai sistemului. Orice nu e înțeles este, cu siguranță, un atac la adresa sistemului. De aceea atacul trebuie prevenit, investigat și stârpit cu toată seriozitatea.

Închipuiți-vă *Cântăreața cheală* ca fiind numele unei operațiuni de trimitere a șase parașutiști în Carpați sau replici ale piesei descifrate aberant drept mesaje codate. „Uite că s-a făcut ora nouă”, „Copiii au băut apă englezească”, „Uleiul de la băcanul din colț e de calitate mult mai bună decât uleiul de la băcanul de vizavi”, „Mary a fiert bine cartofii”, „Iaurtul e ideal pentru stomac, rinichi, apendicită și apoteoză”, „În Anglia numai marina e cinstită”<sup>2</sup> (– sunt „reputabile prin simplitatea lor”, spune unul dintre experții bramburiți ai regimului; ele seamănă cu mesajele codate transmise la Radio Londra. În fond, paranoia poate atinge cote alarmante: Ionesco trebuie să fie și el un nume de cod pentru cel care coordonează operațiunea de parașutism (căci prea sunt mulți Ionescu în România!).

Pe fondul deschiderii culturale, scrierile lui Ionesco sunt acceptate, iar peste timp (înlăturând ramele uneia dintre povești) dramaturgul este invitat la o reprezentație în cinstea lui. Acesta apare într-o imagine supraraelistă *à la* Magritte – o țigară care fumează singură. Îi simți prezența, dar rămâne invizibil și, ironia sortii, primește drept cadou dosarul său de la Securitate – în jur de șapte sute de pagini.

---

<sup>2</sup> Eugene Ionesco, *Cântăreața cheală*, trad. Vlad Zografi și Vlad Russo, Ed. Humanitas, București, 2002.

### Realități

Pentru a demonstra veridicitatea întâmplărilor, Matei Vișniec face apel la figuri esențiale ale culturii române: Eugène Ionesco, Constantin Noica, Al. Rosetti, Nicolae Steinhardt, Nicolae Balotă. Ultimul, așa cum aflăm și din text și din nota de final a autorului, a povestit episodul cu *Cântăreața cheală*, ca fapt întâmplat în timpul încarcerării sale între 1956-1960.

Într-un interviu, Nicolae Balotă spunea, referitor la această întâmplare: „Ne apăram de absurditatea ambiantă prin reducerea ironică sau umoristică la absurd. Absurdul era denunțare a absurdității regimului și totodată apărare contra sa prin comicul, grotescul absurd.”<sup>3</sup>

*Despre senzația de elasticitate când pășim pe cadavre* rememorează episoade despre lupta câștigată cu sistemul comunist și readuce în discuție rezistența în și prin cultură. E piesă cu mult umor de toate culorile și cu mult adevăr istoric.

---

<sup>3</sup> Nicolae Balotă, interviu realizat de Ruxandra Cesereanu, în: „Steaua”, nr.7-8/2007, <http://nicolaebalota.blogspot.com/>.



## 1.2.

*Interferențe în receptarea artelor*  
*Interferenzen in der Rezeption der Künste*  
*Interferences in the Reception of Arts*





Dubla identificare în film ca politică de receptare  
psihanalitică —

*Omul cu aparatul de filmat* a lui Dziga Vertov

The Double Identification in Film as a Way of

Psychoanalyzing Reception —

*The Man with a Movie Camera* by Dziga Vertov

PETRU-SILVIU VĂCĂRESCU

(Universitatea de Vest din Timișoara)

**Abstract:**

The era of reducing art to material world was a moment of revelation for Dziga Vertov by discovering the *cinéeye* as a „natural cinema beyond any scenario”. In his opinion the human eye has just the ability to perceive immediate reality without recording it, which is the specific process of the human mind only. This has as a result the superiority of the *cinéeye* which, besides visual perceptions ability, also receives mental valances. It becomes in fact the universal mind of the world which translates the represented illusion.

**Keywords:** cinéeye, cinema, image, identification, vertov

În estetica<sup>1</sup> cinematografică s-au desprins o serie de teorii ce apropie spectatorul de subiectul psihanalizei prin diverse analogii și mecanisme psihice abordate. În teoria psihanalitică, un loc central este ocupat de conceptul de identificare, elaborat de Sigmund Freud în a doua teorie a aparatului psihic. Identificarea reprezintă printre altele și mecanismul de bază al constituirii imaginare a eului (funcția fondatoare) și nucleul, prototipul unui anumit număr de instanțe și de procese psihologice ulterioare prin care eul, odată constituit, va continua să se diferențieze (funcția matricială). Identificarea primară, în sensul lui Freud, este identificarea directă și imediată care se situează anterior oricărei investiții a obiectului. Pentru Freud subiectul uman în identificarea primară se află într-o stare relativ nediferențiată în care eul și celălalt nu ar putea fi încă stabilite ca

---

<sup>1</sup> Vezi J. Aumont, A. Bergala, M. Marie, M. Vernet, *Estetica filmului*, Editura Idea Design & Print, Cluj, 2007.

independente. Identificarea primară, marcată de procesul integrării orale, ar reprezenta cea mai originală a legăturii afective cu un obiect, și această primă relație cu obiectul, în acest caz mama, ar fi caracterizată printr-o oarecare confuzie, o oarecare nediferențiere între eu și celălalt. Identificarea cu obiectul este inseparabilă de experiența numită „stadiul oglinzii”.

În acest stadiu se instaurează posibilitatea unei relații duale între subiect și obiect, între eu și celălalt. Jacques Lacan<sup>2</sup>, elaboratorul acestei teorii, o situează în etapa de creștere între șase și optsprezece luni. În această etapă copilul se află într-o stare de relativă neputință motrice, coordonându-și greu mișcărilor, și prin privire descoperă în oglindă propria sa imagine și imaginea semenului (în cazul de față imaginea mamei) își va constitui imaginar unitatea corporală percepându-și semenul ca pe un altul. Acest moment în care copilul își percepe propria imagine în oglindă este fundamental în formarea eului: J. Lacan insistă asupra faptului că această primă schiță a eului, această primă diferențiere a subiectului se constituie pe baza identificării cu o imagine, într-o relație duală, imediată, proprie imaginarului, această intrare în imaginar precedând accesul la simbolic. Copilul începe să-și construiască eul, identificându-se cu imaginea seamănelui, a celuiilalt, ca formă a unității corporale. Experiența oglinzii, fondatoare a unei forme primordiale a eului, este cea a unei identificări în care eul începe să se schițeze, de la bun început, ca formare imaginară. Această identificare cu imaginea semenului pe fondul imaginarului constituie matricea tuturor identificărilor ulterioare, numite secundare, prin care se va structura și se va diferenția personalitatea subiectului. Pentru J. Lacan această fază a oglinzii corespunde narcisismului primar, punând capăt fantasmei corpului fragmentat care o precedă, narcisismul fiind astfel, inițial, legat de identificare. Narcisismul ar fi mai întâi atracția amoroasă a subiectului față de această primă imagine în oglinda în care copilul își constituie unitatea corporală după modelul imaginii altuia: stadiul oglinzii ar fi, deci, prototipul oricărei identificări narcisiste cu obiectul. Această identificare narcisistă cu obiectul ne readuce în inima spectatorului de cinema, dar și a celorlalte tipuri de formate media. Jean-Louis Baudry este cel care a subliniat o dublă analogie între situația „copilului în oglindă” și cea a spectatorului.<sup>3</sup>

Prima analogie: între oglindă și ecran. Atât oglinda cât și ecranul prezintă o suprafață cadrată, limitată, circumscrisă. Această proprietate a oglinzii/ecranului

---

<sup>2</sup> Idem.

<sup>3</sup> Idem.

este cea care îi permite fundamental să izoleze un obiect de lume și, în același timp, să îl constituie în obiect total. Pentru Christian Metz, dacă ecranul echivalează într-un fel cu oglinda primordială, există între ele o diferență fundamentală, aceea că întâlnim o imagine pe care ecranul, contrar oglinzii, nu o înapoiază niciodată, cea a corpului spectatorului. Ceea ce rezonază cu definiția pe care Roland Barthes a dat-o imaginii: „imaginea este acel ceva din care sunt exclus... eu nu sunt în scenă: imaginea este lipsită de enigmă”<sup>4</sup>

A doua analogie: între starea de neputință motrice a copilului și postura pe care i-o rezervă spectatorului dispozitivul cinematografic. Jacques Lacan pune accentul pe o dublă condiție, legată de prematurizarea biologică a copilului, care determină constituirea imaginară a eului în momentul stadiului oglinzii: dificultatea motrice a copilului, lipsa de coordonare îl fac să-și anticipeze imaginar unitatea corporală și, pe de altă parte, să-și maturizeze precoce sistemul vizual. În întârzierea motricității și în rolul preponderent al funcției vizuale regăsim două caracteristici specifice posturii spectatorului de cinema. Totul se petrece ca și cum dispozitivul pus în funcțiune de instituția cinematografică (ecranul care ne înapoiază imaginea altor corpuri, poziția așezată și imobilă, supraînvestirea activității vizuale centrată pe ecran din cauza obscurității ambiante) ar mima sau ar reproduce parțial condițiile care au dus, în fragedă copilărie, la constituirea imaginară a eului în stadiul oglinzii.

Al doilea plan al identificării ține în mare măsură de complexul lui Oedip. S. Freud acordă o importanță majoră acestui complex, asupra poziției și rezolvării sale în structura personalității. La fel pentru J. Lacan, criza oedipiană marchează o transformare radicală a ființei umane, trecerea de la relația duală proprie imaginarului (în faza oglinzii) la registrul simbolicului, trecere care îi va permite acestuia să se constituie în subiect, instaurându-l în singularitatea sa. În cinema, unde scene ale agresiunii, fizice sau psihologice, sunt frecvente, este vorba de un resort dramatic de bază, predispunând la o puternică identificare, spectatorul regăsindu-se des în poziția ambivalentă de a se identifica în același timp cu agresorul și cu agresatul. Ambivalența al cărei caracter ambiguu este inerent plăcerii spectatorului în acest tip de secvență, oricare ar fi intențiile conștiente ale realizatorului, și care stă la baza cinematografiei de groază sau suspans. În filmul clasic, prin jocul combinat al privirilor și al decupajului, personajul surprins într-o oscilație specifică este, când subiect al privirii (cel care vede scena, pe ceilalți), când obiect sub privirea altuia (un alt personaj sau

---

<sup>4</sup> Idem.

spectatorul). Prin acest joc al privirilor, intermediat de poziția camerei, decupajul clasic al scenei de cinema, propune spectatorului într-un mod cu totul banal, înscris în cod, această ambivalență statuară a personajului față de privire, față de dorința celuilalt, a spectatorului.

Cercetările teoretice ale lui J.L. Baudry asupra a ceea ce el a numit aparatul de bază în cinematografie, metaforizat prin cameră, au avut drept efect să distingă pentru prima dată în cinema jocul unei duble identificări, cu referință la modelul freudian al distincției între identificarea primară și identificarea secundară în formarea eului. „Spectatorul, scrie J.L. Baudry, se identifică mai puțin cu reprezentatul, spectacolul însuși, decât cu ceea ce nu este vizibil, dar face posibilă vederea, face posibilă pentru spectator vederea într-o mișcare asemeni propriei mișcări – obligându-l pe spectator să vadă ceea ce el vede; este de fapt vorba despre poziția ce o asigură un schimb de locuri cu aparatul de filmat.”<sup>5</sup> Tot astfel, C. Metz propune o revizuire a identificării primare fazei pre-oedipiene cu identificarea cinematografică primară, a spectatorului cu propria sa privire. În cinema, ceea ce fondează posibilitatea identificării secundare, diegetice, identificarea cu reprezentantul, de exemplu, cu personajul, este mai întâi capacitatea spectatorului de a se identifica cu subiectul viziunii, cu ochiul camerei.

O dublă identificare o regăsim și în cazul filmului *Omul cu aparatul de filmat* al lui Dziga Vertov.<sup>6</sup> Regizorul descoperă beneficiile reproducerii mecanice a lumii, prin dimensiunea *cine-ochiului*, într-o epocă a entuziasmului constructivist, în care „marșul luminilor”, formulat cu două secole mai devreme, înainta într-un ritm alert spre devenirea modernă. În Uniunea Sovietică, epoca industrială scoate mai mult ca niciodată oamenii din casă, existența lor fiind în strânsă legătură cu tumultul orașului în plină dezvoltare. La fel și arta suferă o transformare radicală, sub aspect axiologic, noile direcții fiind îndreptate mai mult spre educație și propagandă, strict controlate de organismele de stat. Cinematograful sovietic devine astfel un instrument indispensabil de exprimare și comunicare pe fondul ideologic al socialismului, fapt ce reiese din faimoasa formulă a lui Lenin, conform căreia „dintre toate artele cinematografia este pentru noi cea mai importantă”.

Reducerea artei la dimensiunea materială a lumii a fost un moment de revelație pentru Dziga Vertov, prin descoperirea *cine-ochiului*, „acel cinematograf

---

<sup>5</sup> Idem, p. 173.

<sup>6</sup> Dziga Vertov, *Omul cu aparatul de filmat*, experiment cinematografic, URSS, 1929.

natural născut departe de orice fel de scenariu”.<sup>7</sup> În accepțiunea sa ochiul are abilitatea de a percepe realitatea imediată, dar nu și de a o înregistra, proces specific minții umane. Căci „ochiul nostru vede foarte puțin și foarte prost. Așa că în compensație omul a inventat microscopul, pentru a avea acces la fenomenele invizibile. Apoi el a inventat telescopul... acum el perfectează cinecamera, pentru a forța mai adânc în universul vizibil, pentru a explora și a înregistra vizual lumea fenomenelor vizibile aflate în derulare, pentru ca, pe viitor, acestea să nu fie uitate...”<sup>8</sup> De aici rezultă superioritatea *cine-ochiului* care, pe lângă capacitatea de a percepe vizualul, capătă valențe mentale. El devine, de fapt, mintea universală a lumii, care dă sens iluziei reprezentative. Mergând pe aceeași idee, criticul de artă și psiholog al percepției, Rudolf Arnheim, propune o diferențiere de nuanță între fenomenul vizual și fenomenul mental. El insistă asupra faptului că viziunea noastră este un fenomen mental, implicând un întreg câmp de percepții, de asociații, de memorare, văzând mai mult decât ceea ce ne arată ochii înșiși: „În perceperea realului, mintea umană este cea care, nu numai că dă realului sens, dar îi dă și caracteristicile sale fizice: culoarea, forma, mărimea, contrastul, luminozitatea obiectelor lumii sunt, într-un fel, produsul operațiilor minții, începând de la percepțiile noastre. Viziunea este o activitate creatoare a minții umane”.<sup>9</sup> Această „viziune” își găsește traducerea materială prin aparatul de filmat (identificare primară), idee ce stă la baza experimentului cinematografic al lui Vertov, *Omul cu aparatul de filmat*, din 1929.

Încă de la începutul peliculei, Vertov insistă asupra percepției mentale prin aparatul de filmat, care prin dimensiunea hiperbolizată în cadru denotă apartenența artei la viața cotidiană, sub „oblăduirea” organelor de stat. Filmul, încadrat în maniera documentaristă de exprimare, depășește așteptările unui reportaj imagistic, prin conotațiile sale psihologice. Iar instrumentele de care se folosește Vertov cuprind întregul câmp al expresiilor vizuale cunoscute în cinema de la filmare până la montaj: ralantiul, zoom-urile, animația, anșeneurile, stop-cadrul, ecranul divizat, focalizarea închețată, imaginile multiple etc.<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> Marius Șopterean, *Memorie și film, Introducere în stilistica și istoria spectacolului cinematografic*, Ed. Clusium, Cluj-Napoca, 2008, p. 44.

<sup>8</sup> Idem, p. 43.

<sup>9</sup> *Estetica filmului*, ed. cit, p. 174.

<sup>10</sup> Marius Șopterean, *op.cit.*, p. 46.

În ceea ce privește concepția, Vertov propune la nivelul *cine-ochiului* raportul dintre aparență și esență (identificarea secundară). Cu toate că la prima vedere filmul nu propune o poveste al cărei fir logic să respecte linia continuității, ne aflăm de fapt în fața unei „povești” universale, care cuprinde „povestea” fiecăruia dintre receptori. Astfel cadrele sunt alese pentru a decodifica esența viziunii: „Alegerea faptelor fixate pe peliculă va sugera muncitorului sau țăranului pe ce drum să o ia [...] Faptele adunate de kinokos-observatori sau film-corespondenții muncitori [...] sunt organizate de cine-montatori după directivele Partidului [...] Noi introducem în conștiința muncitorilor fapte (mari sau mici) cu grijă selecționate, fixate și organizate, luate atât din viața muncitorilor înșiși cât și din cea a inamicilor lor de clasă”.<sup>11</sup> Deci esența va fi înregistrată și sugerată de aparatul de filmat, dincolo de aparența unei înregistrări documentare. Disponibilitatea imaginilor în derulare formulează ideea unei vizionări a materialului brut pe masa de montaj. Lipsa unui firesc al continuității subliniază generalul în existența umană, din care derivă în politica de receptare particularul fiecăruia. Spre exemplu existența umană experimentează nașterea, căsătoria, divorțul, moartea, munca, concediul, activitățile sportive, călătoriile, etc., redată de Vertov prin montaj într-o totală lipsă de ordine firească. Se subînțelege în acest „haos” de cadre parcurgerea generală a etapelor vieții în timpuri diferite pentru fiecare în parte, astfel omul și activitățile sale devin concepte. Cu toate că montajul propune racorduri cvasi lipsite de sens, la finalul peliculei realizăm că am parcurs de fapt existența umană sub aspectul regulii celor trei unități: spațiu, timp și acțiune. Căci individul prin intermediul indivizilor trece prin toate aspectele existenței, pe fondul unei analogii perceptive.

Ritmul disponibilității imaginilor în derulare decodifică manifestul ulterior al lui Marinetti din 1933: „Nu există intensitate fără concentrare: senzațiile tari sunt cele mai scurte. [...] Drama modernă trebuie să exprime marele vis futurist care se degajă din viața noastră contemporană, exasperată de vitezele terestre, marine și aeriene, dominată de vapori și electricitate”.<sup>12</sup> Din nevoia de a menține acest „nou” ritm, până și intertitlurile filmului clasic, sunt substituite cu textele afișelor, sloganelor, firmelor etc. toate prezente în imaginea concretă.

Astfel *cine-ochiul* vertovian „transformă materialul filmat într-o veritabilă construcție cinematografică, lipsită de poveste, și prin urmare redusă aparent la

---

<sup>11</sup> D. Vertov, în: *Estetica teatrului*, ed. cit. p. 176.

<sup>12</sup> Marius Șoptorean, *op. cit.*, p. 45.

o singură dimensiune. Acesta este cinematograful adevărat, cea formă pură de vizual care întruchipează cel mai bine credința despre opera de artă a unui Maiakovski: Până la noi, în măsura în care erau de sine stătătoare, teatrul și cinematograful nu făceau decât să dubleze viața, iar arta mare și adevărată a artistului, care transformă viața după chipul și asemănarea sa, merge pe altă cale. Noi venim cu un cuvânt nou în toate domeniile”.<sup>13</sup>

În consecință pentru Vertov realitatea se compune din imagini surprinse *ad hoc*, fără o pregătire în prealabil, ce își găsesc unitatea în laboratorul de montaj pe fondul unei idei. Iar ideea este cea care decriptează dubla identificare în film. Această dublă identificare subminează aparatul psihic la toate nivelurile, proiectând în „stadiul oglinzii” reflecția perfecțiunii. Iar aspirația către perfecțiune capătă valențe luciferice, prin dorința substituției divine. *Cine-ochiul* devine ochiul demiurgic, ce își privește cu orgoliu creația perfectă, depășind-o chiar prin recrearea ei mecanică. Astfel atributele divine devin ne semnificative în fața noii tehnologii, care poate recrea imaginea edenică dincolo de orice imperfecțiune. Androgenul casat în paradis își regăsește unitatea în laboratorul de montaj: „Sunt ochiul cinematografic. Sunt un Demiurg! Creez omul mai perfect decât Adam, creez mii de oameni diferiți după schițe și scheme pregătitoare. Iau de la unul brațele cele mai puternice și mai îndemânate, de la altul picioarele cele mai zvelte și mai iuți, de la al treilea, cel mai frumos și mai expresiv dintre capete. Cu ajutorul montajului creez omul nou, omul perfect!...”<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Idem, p. 47.

<sup>14</sup> Apud Dziga Vertov, în: Tudor Caranfil, *Istoria cinematografiei în capodopere. Vârstele peliculei*, vol. II, Editura Polirom, București, 2009, p. 53.





# Spre o dimensiune antropologic-culturală a teatrului Towards a Cultural-Anthropological Dimension of Theatre

ANDA CADARIU  
(Târgu-Mureș)

## Abstract

This study aims to emphasize the cultural-anthropological dimension of Jerzy Grotowski's theatre, relying upon the ideas of some of the best-known analysts who expressed their views on the Polish director's work. Considering anthropology from an ontological perspective, different from Eugenio Barba's approach to theatre anthropology, the hereby paper underlines the relationship between Grotowski's performances and methods on one hand, and the broader field of cultural anthropology on the other hand. It addresses concepts such as "theatre as encounter", *via negativa* and "poor theatre". The paper also focuses on the connections between Grotowski's work system and the ideas of other prominent directors (Stanislavski, Artaud, Craig). The cultural-anthropological dimension of Grotowski's theatre becomes apparent in the director's preoccupation towards rituals, in the recovery of myths in his performances, and, last but not least, in the way the process of his work with the actors has evolved.

**Keywords:** cultural anthropology, ritual, myth, relation, actor, audience, *via negativa*, poor theatre

Se cuvine menționat de la bun început faptul că această lucrare tratează aspecte antropologic-culturale ale teatrului și metodelor lui Jerzy Grotowski, și nu aspecte ale antropologiei teatrale așa cum a fost ea definită de Eugenio Barba („studiul comportamentului scenic pre-expresiv care stă la baza diferitelor genuri, stiluri, roluri și tradiții personale sau colective”<sup>1</sup>). Prin antropologie culturală înțelegem aici „o diviziune importantă a antropologiei, care se ocupă cu studiul culturii în toate aspectele sale și care folosește metodele, conceptele și datele arheologiei, etnografiei și etnologiei, folclorului și lingvisticii în

---

<sup>1</sup> Eugenio Barba, *O canoe de hârtie – Tratat de antropologie teatrală*, traducere din limba italiană și prefață de Liliana Alexandrescu, Editura Unitext, seria Magister, București, 2003, p. 30.

descrierile și analizele pe care le întreprinde asupra diverselor popoare ale lumii”<sup>2</sup>; cu alte cuvinte, studiul omului în dimensiunea sa culturală.

Considerat a fi unul dintre cei mai importanți reformatori ai artei teatrale din secolul XX, regizorul polonez Jerzy Grotowski este renumit nu doar pentru creațiile sale scenice, dar și pentru demersurile educaționale și teoretice pe care le-a întreprins. Conform lui Peter Brook, nimeni altul de la Stanislavski încoace nu a studiat atât de profund și de complet ca Grotowski jocul actorului, natura și știința proceselor sale interioare - mintale, fizice și emoționale<sup>3</sup>.

Pentru Grotowski, teatrul este nu numai întâlnire<sup>4</sup>, ci, în primul rând, ritual. Dominat de o ontologie antropologic-culturală, regizorul și teoreticianul polonez recuperează caracterul ceremonial al teatrului. În opinia cunoscutului său colaborator, criticul de teatru Ludwik Flaszen, „În cazul lui Grotowski și al său – al nostru – Teatru Laborator, ne aflăm într-un univers al ritualului total – un ritual total în *teatrul sărac* – pentru a parafraza o celebră formulă a noastră”<sup>5</sup>. Și, mai departe, tot Ludwik Flaszen spune: „Studiind teatrul și non-teatrul lui Grotowski se poate realmente crea – sau recrea? – o fenomenologie sau o antropologie a ritualurilor”<sup>6</sup>. Este de înțeles, așadar, motivul pentru care, în cartea sa, *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance*, Richard Schechner, părintele „performance”-ului și unul dintre cei mai cunoscuți discipoli ai lui Grotowski, îl include pe regizorul polonez printre „parașamanii” teatrului experimental<sup>7</sup>.

<sup>2</sup> Paul Mercier (primary contributor), *Cultural Anthropology*, în \*\*\*, *Encyclopaedia Britannica*, articol disponibil în data de 15.06.2011 la adresa <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/146165/cultural-anthropology/38781/Definition-and-scope>.

<sup>3</sup> v. Peter Brook, *Prefață*, în Jerzy Grotowski, *Spre un teatru sărac*, traducere de George Banu și Mirella Nedelcu-Patureau, prefață de Peter Brook, postfață de George Banu, Editura Unitext, seria Magister, București, 1998, p. 5.

<sup>4</sup> v. Jerzy Grotowski, *Spre un teatru sărac*, traducere de George Banu și Mirella Nedelcu-Patureau, prefață de Peter Brook, postfață de George Banu, Editura Unitext, seria Magister, București, 1998, p. 35.

<sup>5</sup> Ludwik Flaszen – *Les Assises Théoriques de Recherches de Grotowski*, în Agnieszka Grudzińska et Michel Masłowski (eds.), *L'Âge d'or du théâtre polonais de Mickiewicz à Wyspiański, Grotowski, Kantor, Lupa, Warlikowski...*, Éditions de l'Amandier, Paris, 2009, p. 143 (trad. n., A.C.).

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> v. Richard Schechner, *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance*, Routledge, New York, 1995, p. 258, volum consultat în cadrul bibliotecii academice online [www.questia.com](http://www.questia.com) la data de 4 septembrie 2012.

În opinia lui Vito Pandolfi, Grotowski a pornit, în arta sa, de la ideile schițate de Stanislavski. Colaborând cu Ludwik Flaszen, a lucrat, începând din 1959, în orașul Opole, unde a creat „Teatrul Laborator”, iar din 1965 activează la Wrocław, unde a înființat un „Institut de cercetări asupra artei actoricești”. Mizanscenele lui Grotowski ne oferă o primă indicație asupra coordonatelor muncii sale: *Cain* de Byron, *Sakuntala* de Kalidasa, *Dziady* de Mickiewicz, *Kordian* de Slowacki, *Akropolis* de Wyspiański, *Hamlet* de Shakespeare, *Tragica poveste a doctorului Faust* de Marlowe, *Prințul constant* de Calderón și *Apocalypsis cum figuris*. Această selecție demonstrează, conform lui Pandolfi, faptul că Grotowski se orientează către subiecte cu caracter mitic, strâns legate de o civilizație a subconștientului, o civilizație antropologică<sup>8</sup>.

Grotowski călătorește în Asia și, asemeni lui Artaud, care era fascinat de ritualurile balineze, este influențat în munca sa cu actorul de teatrul oriental și de yoga. „Artist complet, Grotowski și-a sfârșit căutările într-o zonă de graniță în care se îmbină ritualul cu experimentul antropologic”<sup>9</sup>.

Teatrul lui Grotowski este, fără îndoială, unul centrat pe actor. Acesta devine un soi de *axis mundi* în spectacolele regizorului polonez și în viziunea sa asupra teatrului. Astfel, Grotowski afirmă că, eliminând treptat ceea ce s-a dovedit a fi superfluu, a descoperit că teatrul putea să existe fără machiaj, fără costume autonome și scenografie, fără un loc special de spectacol (scena), fără efecte de lumină sau sunet, etc. El nu poate exista fără relația actor/spectator, fără comuniunea percepției directe, „vii”<sup>10</sup>. Această derobare a creației scenice de elemente adiacente și concentrarea sa pe actor transformă *teatrul sărac* al lui Grotowski într-un act cu o profundă dimensiune antropologică, prin stabilirea interesului asupra aspectului *uman* al spectacolului. De altfel, prin teatrul său, Grotowski face un pas dincolo scenă și de funcția sa estetică. Recuperarea teatrului ca spectacol se justifică doar când provoacă auto-cunoașterea<sup>11</sup>.

Din preocuparea lui Grotowski pentru arta și funcția actorului se naște celebra sa metodă, intitulată *via negativa*. Una dintre cele mai relevante afirmații ale regizorului polonez cu privire la aceasta este următoarea: „Metoda noastră nu este o metodă deductivă care achiziționează «mijloacele». Aici totul este

---

<sup>8</sup> cf. Vito Pandolfi, *Istoria teatrului universal*, vol. IV, traducere din limba italiană și note de Lia Busuiocanu și Oana Busuiocanu, Editura Meridiane, București, 1971, p. 368.

<sup>9</sup> Sorin Crișan, *Spre o „sacralitate laică”*, în Sorin Crișan, *Teatru, viață și vis – doctrine regizorale. Secolul XX*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2004, p. 169.

<sup>10</sup> v. Jerzy Grotowski, *op. cit.*, p. 11.

<sup>11</sup> cf. Sorin Crișan, *op. cit.*, p. 164.

concentrat pe «maturația» actorului care se dezvăluie printr-o tensiune extremă, printr-o despuiere completă, printr-o descoperire a propriei sale intimități – toate acestea fără egocentrism sau autodelectare. Actorul se dăruie totalmente. Este o tehnică de integrare a tuturor forțelor psihice și corporale ale actorului, care ies la iveală de la baza ființei sale și a instinctului său, țâșnind dintr-un soi de «transluminare». (...) Astfel, noi adoptăm metoda *via negativa* – nu un ansamblu de mijloace, ci o eliminare de blocaje<sup>12</sup>.

*Teatrul sărac* și „spectacolul ca un act de transgresiune”<sup>13</sup> se coagulează în jurul metodei *via negativa* pentru a crea o veritabilă estetică grotowskiană. În concepția artistului polonez, regizorul-Dumnezeu face loc actorului-om în prim-planul lumii spectacolului.

Grotowski a fost în mod evident influențat de Stanislavski, Artaud și Craig. De la Stanislavski, a preluat „organicitatea” actului teatral, regizorul polonez apropiindu-se, într-o oarecare măsură, și de Craig, prin fundamentarea rolului de excepție al regiei. Însă pentru creatorul *teatrului sărac*, regia nu rămâne suverană, ci preia atributele unui ghid „moral”, prin care oferă încredere absolută actorului, aflat în căutarea subiectivității transcendente<sup>14</sup>.

Grotowski se apropie de Artaud prin opțiunea sa pentru o teatralitate în stare pură, concretizată în contrastul dintre mișcare și nemișcare și în renunțarea la decorul iluzionist<sup>15</sup>. Este evident și faptul că „în problema actului teatral ca act total, Grotowski acceptă bucuros moștenirea lui Artaud”<sup>16</sup>. Dincolo de aceste influențe însă, remarcabilă rămâne concentrarea lui Grotowski asupra propriului stil de lucru. Ryszard Cieslak, cel mai cunoscut actor care a lucrat cu regizorul polonez și produsul cel mai reușit al principiilor acestuia<sup>17</sup>, își antrenează elevii conform tehnicii inițiate de maestrul său<sup>18</sup>.

Grotowski își leagă metoda de lucru în mod inexorabil de dimensiunea antropologic-culturală a teatrului, afirmând că, îndată ce cunoștințele sale practice au devenit conștiente și când experiența l-a condus la o „metodă”, a

<sup>12</sup> Jerzy Grotowski, *op. cit.*, p. 10.

<sup>13</sup> Ibidem, p. 11.

<sup>14</sup> cf. Sorin Crișan, *op. cit.*, p. 168.

<sup>15</sup> v. Ibidem.

<sup>16</sup> Monique Borie, *Grotowski et Artaud, “Poètes de Théâtre”*, în Agnieszka Grudzińska et Michel Masłowski (eds.), *op. cit.*, p. 159 (trad. n., A. C.).

<sup>17</sup> v. Vito Pandolfi, *op. cit.*, p. 368.

<sup>18</sup> v. Torgeir Wethal, *Training at Grotowski’s Teatr-Laboratorium in Wrocław – Plastic and Physical Training (1972)*, 90 min., Odin Teatret Film & CTLS Film Archives.

fost nevoit să arunce o privire nouă asupra istoriei teatrului în relație cu alte domenii ale cunoașterii, mai ales cu psihologia și antropologia culturală. Atunci a văzut în mod clar că mitul era în același timp o situație primordială și un model complex, cu o existență independentă în psihologia grupurilor sociale, inspirând comportarea și tendințele grupului<sup>19</sup>. Legătura dintre social, antropologic și teatral o observă și Richard Schechner, în lucrarea sa, *Between Theatre and Anthropology*. Schechner atrage atenția asupra a doi antropologi de marcă, Victor Turner și Ervin Goffmann, care văd în conflictul social un dublu al structurilor dramatice, considerând, ambii, că teatrul este omniprezent în viața cotidiană a tuturor oamenilor<sup>20</sup>. Legătura dintre aceste domenii, așa cum poate fi ea observată în viața de zi cu zi, se bazează, în opinia noastră, pe două concepte-cheie: mitul și ritualul.

De altfel, aceste două concepte dețin o importanță capitală în teatrul grotowskian. După cum subliniază Ludwik Flaszen, miturile, arhetipurile, teatrul ritual și misterele au fost strigătele de război ale echipei Flaszen – Grotowski la început<sup>21</sup>. În concepția sa despre teatru, un teatru despuiat de toate elementele „bogate”, Grotowski are ca punct de pornire apropierea dintre actor și spectator, un aspect profund uman al spectacolului. Dimensiunea antropologică a teatrului grotowskian capătă astfel noi valențe, confirmate de următoarea afirmație a regizorului polonez: „Nu există decât un element pe care cinematograful și televiziunea nu pot să-l răpească teatrului: proximitatea organismului viu. Din această cauză, orice provocare a actorului (pe care auditoriul este incapabil s-o reproducă) devine ceva mareț. Este deci necesar să abolim distanța între actor și public, eliminând scena, distrugând toate frontierele”<sup>22</sup>. Pentru Grotowski, actorul este în primul rând un om, un om care lucrează în public cu corpul său, un corp pe care-l oferă în mod public<sup>23</sup>. Actorul „sfânt” al lui Grotowski trebuie să se descopere pe sine și să provoace spectatorii. Spre deosebire de actorul „curtezan”, care este un actor tehnic, ce urmărește, prin trucurile învățate, să impresioneze publicul și să obțină un succes imediat, actorul „sfânt” se sacrifică, se dăruiește pe sine însuși. Pentru a sublinia acest sacrificiu de sine, Grotowski afirmă: „Acest act de dezvăluire

---

<sup>19</sup> v. Jerzy Grotowski, *op. cit.*, p. 14.

<sup>20</sup> v. Richard Schechner, *Between Theatre and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, 1985, p. 3, volum disponibil la adresa [www.books.google.ro](http://www.books.google.ro) la data de 5 septembrie 2012.

<sup>21</sup> v. Ludwik Flaszen, *op. cit.*, p. 144.

<sup>22</sup> Jerzy Grotowski, *op. cit.*, p. 26.

<sup>23</sup> cf. *Ibidem*, p. 20.

totală a unei ființe devine o ofrandă de sine, ce se învecinează cu trangresiunea barierelor și cu dragostea. Numesc aceasta un act total. Dacă actorul acționează astfel, el devine un mod de provocare pentru spectator”<sup>24</sup>.

Actorul lui Grotowski va fi pregătit pentru o sinceritate absolută<sup>25</sup> și, pentru că, în opinia regizorului polonez, teatrul este o „întâlnire”, partitura actorului se compune din „elemente ale contactului uman: «A da și a lua»”<sup>26</sup>. Astfel, fără a nega importanța concepției din spatele mizanscenei, Grotowski pune capăt epocii regizorului și reiaugurează suveranitatea actorului, conducându-l spre un tip de interpretare străină oricăror obediențe, degajată de artificialitate<sup>27</sup>.

În spectacolele grotowskiene *Akropolis* și *Tragica poveste a doctorului Faust*<sup>28</sup>, actorii *teatrului sărac* se bazează foarte puțin pe recuzită și pe elementele adiacente ale spectacolului, remarcându-se, în schimb, prin expresivitatea lor corporală și facială. Astfel, actorul devine centrul de interes al spectacolului, dimensiunea antropologică a acestuia realizându-se prin transferul emoțional dintre actor și spectator. De altfel, acesta este, în accepțiunea lui Grotowski, teatrul însuși: „Putem defini deci teatrul ca «ceea ce se petrece între un spectator și actor». Tot restul este suplimentar. Nu din întâmplare propriul nostru teatru laborator s-a dezvoltat plecând de la un teatru bogat în resurse – în care artele plastice, lumina și muzica erau exploatate în mod constant – spre un teatru ascetic pe care l-am realizat în cursul ultimilor ani: un teatru ascetic unde nu mai rămân decât actorii și publicul”<sup>29</sup>. Preocuparea lui Grotowski pentru disciplina și jocul actorului îl consacră printre alți regizori și teoreticieni ai teatrului secolului XX prin viziunea specifică pe care regizorul polonez o are asupra strategiei regizorale. Astfel, Grotowski crede că trebuie să dezvolte o anatomie specială pentru actor; de exemplu, să descopere diferitele centre de concentrare ale corpului pentru diferite maniere de a juca, să caute părțile corpului pe care actorul le simte câteodată ca pe niște surse de energie<sup>30</sup>.

Propensiunea spre ritual, aplecarea spre mit și, nu în ultimul rând, felul în care a evoluat munca sa cu actorul fac din teatrul lui Grotowski un tip de artă orientată în mod evident spre profunzimea factorului uman. Astfel, „Regizorul

---

<sup>24</sup> Ibidem, p. 62.

<sup>25</sup> cf. Ibidem, p. 112.

<sup>26</sup> Ibidem, p. 113.

<sup>27</sup> cf. Sorin Crișan, *op. cit.*, p. 169.

<sup>28</sup> v. Michael Elster, *s.n.*, *A Diploma Film produced by the Polish State High School of Film*, 1964.

<sup>29</sup> Jerzy Grotowski, *op. cit.*, p. 20.

<sup>30</sup> v. Ibidem, pp. 23-24.

a renunțat la toate «slăbiciunile» pe care le-a întâlnit în teatrul acelor ani – în «Teatrul Bogat», abandonând decorurile, machiajul etc. A prezervat doar actorul și relația vie a acestuia cu spectatorul»<sup>31</sup>. Concentrarea în mod exclusiv pe om ca centru al spectacolului, pe întâlnirea actor-personaj și actor-personaj-public, interesul pentru procesul viu care are loc într-un spectacol de teatru și, de asemenea, apropierea actorului grotowskian de o „sacralitate” care, fie ea și „laică”, îi poate fi proprie doar omului, toate acestea fac din demersul practic și teoretic al lui Jerzy Grotowski un act în care aspectul antropologic-cultural devine unul definitoriu.

---

<sup>31</sup> Sorin Crișan, *op. cit.*, p. 164.





### 1.3.

*Arta actorului*  
*Schauspielkunst*  
*Performing Arts*



# Arta actorului în teatrul muzical

## Acting Performance in Musical Theatre

MARIANA ȘARBA  
(Universitatea de Vest din Timișoara)

„Opera este o evocare sonoră a vieții”  
Richard Wagner

### Abstract

In the present study we will highlight the fact that both the musical and the dramatic construct will keep their unique and distinctive hallmarks and when the two arts are combined, a new form of artistic expression is created. This “joint” between the two art forms is realised on a narrow bridge, on the line of the emotional movement and draws its strength from its vitality. Harmony can only be found where the composer transposes himself into the poet's soul. Through the incentive of music, words can better reveal the subtext. In the concept of musical theatre we may find a double stance: first there is the concept of literary-musical support and then, as a finished product, it is molded into the concrete form of the representation. The actor-singer becomes, through his art, a developer of detailed psychological action. He starts from decoding the score through his art, but also through his creative fantasy, completing what the author could not materialize in the written text. Thus a new concept is born, that of an actor-singer, when his role in art surpasses the strictly executive stage and it is headed to the area of high sensitivity, that of a true creator. Besides the complexity of the phenomenon of artistic expression, namely the musical theatre show, the director, directly involved and creative, has a decisive role of binding the two ways of artistic expression: music and theatre.

**Keywords:** theatre-music, symbiosis between theatre and music, literary-musical support, performance, actor-singer

### Simbioza teatru-muzică

Comparând diferite variante conceptuale ale analiștilor în privința simbiozei textului dramatic cu muzica în elaborarea formei teatrului muzical, găsim mai multe păreri părtinitoare față de primatul uneia sau al alteia dintre componente. Astfel se lansează ideea că textul dramatic propune și nicidecum

nu dispune gândirea formei muzicale. Conform acestei logici, putem constata că, de fapt, formele muzicale vor îngloba formele dramaturgice ale libretului. În teatrul muzical<sup>1</sup>, mai ales la începuturile lui, termenul de „manifestare” al creatorilor a fost foarte mult exploatat din punct de vedere muzical și mai puțin din punct de vedere dramaturgic. Baza de la care se pornea era sondarea de către muzician a sensului ideatic al materialului dramaturgic și descoperirea aceluși arhetip, unei celule metaforice ce reprezintă esența ideii filosofico-morale. De aici începe un întreg proces de clădire și descompunere a elementelor construcției apte de a fi înglobată în forme muzicale, rolul muzicii fiind acela de a pune în evidență, de a sublinia și de a amplifica situația dramatică precum și evidențierea stărilor psihologice ale personajelor participante la acțiunea conflictuală. Atât construcția muzicală, cât și cea dramaturgică își vor păstra semnele distinctive, iar atunci când cele două se vor îmbina, vor crea sisteme de semne noi, care vor duce la particularizări stilistice în diversitatea genurilor teatrului muzical<sup>2</sup>. Partitura elaborată pentru un viitor teatru muzical și care este rezultatul procesului de înglobare a textului dramatic în forme muzicale, va avea avantajul de a fi combinația cea mai bogată în evidențe scenice dintre toate formele manifestărilor teatrale. Spectacolul născut sub astfel de auspicii va oferi o privire globală asupra fenomenului teatral, datorită faptului că aici se vor regăsi într-o simbioză unică și celelate arte spectaculare. Putem susține faptul că muzica a fost dintotdeauna legată de limbajul dramaturgic. În acest sens Wagner afirma: „De la începutul tuturor începuturilor, muzica a asimilat drama, intuindu-și vocația de regină. Ceea ce vibrează prin muzică, noi nu ne putem decât imagina și de aceea ea trebuie să se ofere privirii noastre prin imaginea scenică.”<sup>3</sup>

Muzica are capacitatea de a stimula elementele ascunse ale sentimentului din interiorul textului, în raportul său cu subiectul. Ea aduce, prin natura ei, expresia acestui sentiment în exterior. Esteticianul Nicolai Hartmann atrăgea atenția asupra faptului că o adevărată întâlnire a celor două arte este cu puțință doar pe o linie îngustă, și anume pe linia mișcării sufletești și în vitalitatea ei. Armonia se găsește numai când compozitorul are puterea de a se transpune cu adevărat în sufletul poetului. De orice abatere de la această linie este legată lipsa

---

<sup>1</sup> Maria Vodă Căpușan, *Geniul colectivității*, Editura Muzicală, București, 1984, p. 31.

<sup>2</sup> Sergiu Dan Pop, *Teatrul muzical - reflexii structurale și stilistice*, Editura Muzicală, București, 2000, pp. 79-82.

<sup>3</sup> Richard Wagner, *O istorie a muzicii universale*, vol.II., Editura Muzicală, București, 1983, p. 234.

de adevăr a esenței, dar și lipsa de adevăr a vieții<sup>4</sup>. În demersul său de a reda o serie de stări inexprimabile ale sufletului omenesc, muzica poate oferi o serie de elemente vagi și imprecis definite, fiindcă aceste trăiri sunt mai degrabă sugestionabile, decât exprimabile. Muzica, poate pune în evidență o realitate, dincolo de conceptul precis, neavând ambiția de a exprima dogme filosofice și sociale, ci misiunea grea de a descoperi subtilități adânci ale subconștientului, ce se poate manifesta dincolo de nevoile curente. „Muzica este legată inefabil de stările sufletești generate de subconștient, iar pe noi, cei ce receptăm acest complex de trăiri, ne tulbură și ne emoționează prin faptul că are posibilitatea de a rupe barierele conceptuale în care se manifestă conștiința, extrăgând de acolo emoțiile nedefinite ale sufletului omenesc”<sup>5</sup>.

Utilizarea de către compozitor a unui vocabular muzical bogat în date psihologice și emoționale, bazat pe o cunoaștere superioară a conținutului semantic al sunetelor, coroborată cu știința elaborării structurii dramaturgice a textului din libret, poate fi una din soluțiile viitoare în elaborarea teatrului muzical al viitorului. Osmoza limbajului muzical cu cel literar va determina încorsetarea mult mai riguroasă a timpului - variații de ritmuri și tempouri, atât de frecvent găsite în partitura muzicală, diversități de nuanțe agogice și, în mod special, apariția unor elemente inedite, spontane, care țin de zona insondabilului.

Se poate afirma că abia prin intermediul stimulentului muzical, cuvântul își exteriorizează cele mai ascunse semnificații emoționale, de aceea teatrul muzical are capacitatea de a pune mai bine în evidență semnificațiile subtile ale construcției dramaturgice.

Expresia sentimentului expulzat în exterior a generat melodia care se îmbină apoi organic cu gestul și cuvântul. În epoca modernă, creativitatea artistică este mai mult un produs al acumulărilor tehnicii componistice, de aceea acest gen al spectacolului dramaturgic-muzical își găsește utilitatea mai mult ca oricând, atunci când se face apel la sentimente și trăiri emoționale care sunt din ce în ce mai reprimare, subjugate fiind necesităților lumii excesiv de tehnologizată.

Vorbind despre percepțiile structurale ale dramei viitorului, Wagner avea premoniția faptului că virtuozitatea afectivă, lirică, trebuie să emane din versul poetului, care cultivând premeditat intelectul, va trebui să stimuleze nelimitat sentimentul. Muzica poate exprima suprema înțelepciune cosmică, într-un

---

<sup>4</sup> Vezi: Maria Vodă Căpușan, *op. cit.*, p. 31.

<sup>5</sup> Sergiu Dan Pop, *op. cit.*, p. 86.

limbaj inefabil care o străbate asigurând continuitatea devenirii ei spirituale, fără ca noi să percepem un desen de linii ordonate ale formei în această permanentă scurgere.<sup>6</sup> Wagner credea că tragedia antică grecească a murit, fiindcă ea a încetat la un moment dat să se adreseze afectivului, cultivând cu predilecție intelectualul, iar de aici s-au declanșat unele excese spre didacticism și retorica poetică. El susținea cu tărie că muzica a fost multă vreme un joc al forțelor convenționale. Muzica lui Wagner evidențiază în mod special sentimentul sublimului și al extazului fără limite, de exemplu în *Tristan și Isolda* sau *Parsifal*. Intuind esența spirituală a muzicii, Wagner a încercat mereu să contribuie prin muzică la izbăvirea și purificarea sufletului, la un fel de mântuire religioasă a eului esenței umane.

În teatrul muzical, gândirea muzicală trebuie să tindă spre exprimarea sinelui, rupându-se într-un fel artificial, prin particularitatea formei, de mersul acțiunii dramatice. „Atunci când muzica nu tinde spre a-și exprima propria formă, subordonându-se acțiunii dramatice, ea își poate asigura locul doar în teatrul epic al lui Brecht, în spectacolul de Music-hall”.<sup>7</sup>

Încercând să definim conceptul de teatru muzical, vom observa că acesta cuprinde aria largă a acțiunii dramatice înglobată în construcția muzicală, construcție ce trebuie neapărat să țină seama și de legile arhitecturii dramatice, pentru a obține forma unitară care să reflecte un conținut unitar. Limbajul cuvântului și sunetului împreună au capacitatea de a stârni receptorii emoționali ai individului uman și, astfel, acesta va avea posibilitatea să obțină autenticitatea sentimentului transmis spre auditor. Sarcina creatorului de teatru muzical este de a materializa în dramă conținutul poetic care va trebui să se adreseze categoric sentimentului, unde melodia izvorâtă din vers va fi gândită pentru același vers.

Partitura muzicală elaborată pentru un viitor teatru muzical și care este rezultatul procesului de asimilare a textului dramatic în forme muzicale, va avea avantajul de a fi combinația cea mai bogată în evenimente scenice dintre toate formele manifestării teatrale. Spectacolul va oferi o privire globală asupra fenomenului teatral, datorită faptului că aici se vor întâlni, într-o simbioză unitară, cuvintele, muzica vocală, dar și cea instrumentală, dansul, decorurile, costumele, toate acestea putând fi înnobilate și scoase și mai bine în evidență de nenumăratele tehnici moderne ce pot crea diverse și binevenite efecte vizuale,

---

<sup>6</sup> Sergiu Dan Pop, *op. cit.*, p. 98.

<sup>7</sup> Alfred Hoffman, *Drumurile Operei*, Editura Muzicală, București, 1960, p. 212

cromatic, sonore, etc. Toate artele, astfel reprezentate în contextul teatrului muzical, sunt, de fapt, expresia pură a unor activități ale sentimentelor umane. În afară de acțiunea sa propriu-zisă, fiecare sentiment implică determinări precise, particulare, pe care muzica nu le poate reda. Totuși, există o parte din aceste acțiuni pe care muzica le are în comun cu sentimentul, și care relevă nu numai trăirea însăși, ci chiar modificările cursului aceluși sentiment. Muzica poate reda agitația interioară, tumultul stărilor repetate, variațiile temperamentale, etc., dar nu și aspirațiile spre sentimente concrete și în nici un caz nominalizarea lor precisă. Ea poate deveni o modalitate concretă a pasiunilor, dacă se va sprijini pe poezie sau pe mișcările dansante sau, cum gândea Wagner, un coagulant al elementelor componente ale unei arte totale. În construcția materialului dramatico-muzical, conjugarea limbajului poeticodramatic cu muzica și dansul într-o unitate sincretică „vizează impresiabilitatea afectivă a omului, acționând asupra sistemului lui senzorial, dar și al imaginației sale, fiindcă o operă de artă reală ia naștere numai prin progresul de la imaginație la realitate, care este senzorialitatea”<sup>8</sup>. În teatrul muzical, elaborarea construcției formei se face de asemenea manieră încât se pornește mai întâi de la elementele ce vor izvorî din spirit, gândire, sentiment și numai după aceea, rezultanta spirituală se va materializa în formă. În studierea fenomenului îmbinării componentelor teatrului muzical, prima coordonată poate fi structurarea configurativă a „situației dramatico-muzicale”<sup>9</sup>, a cărei structură ideatică va fi pusă în evidență prin intermediul cuvântului însoțit de muzică în raport cu semnele altor sisteme participative la construcția dramatico-muzicală. Analiza aceasta se poate ordona pe mai multe nivele, nu numai la nivelul înțelesului direct al cuvintelor, cel semantic, dar și la nivel fonologic, adică la nivelul limbajului sunetului. Intonația va fi aceea care, utilizând înălțimea sunetelor și vibrațiilor lor timbrale, creează prin diferite modalități semnele cele mai variate, logica intonației depinzând de suprapunerile muzicale. În schimb, intonația cuvântului, precum și variațiile timbrale ale cuvintelor au stat la baza nașterii muzicii în arta primitivă. Cuvintele pot avea, pe lângă funcția lor semantică, și o funcție semiologică suplimentară, la nivelul sonor. Așadar, pentru fiecare dintre noi și mai ales pentru cei a căror profesie nu poate fi concepută nicidecum în afara utilizării la cel mai înalt nivel de calitate a vocii, adoptarea unor percepțe necesare unei

---

<sup>8</sup> Richard Wagner, *Opera și drama*, Editura Muzicală, București, 1983, p. 109.

<sup>9</sup> Sergiu Dan Pop, *op. cit.*, p. 91.

corecte conduite fonetico-expressive cu maximum de randament, ne obligă să urmăm anumite măsuri educative. Cel mai important ar fi să nu se piardă niciodată „firescul” din sunetele vorbirii, cât și al artei cântului, ceea ce presupune că această știință în a forma sunete atât vorbite, cât și cântate, să fie ridicată la cel mai înalt nivel al cultivării și educării vocale.<sup>10</sup>

### Teatrul muzical în raport cu „actorul cântăreț”

Încă de la început, trebuie să remarcăm că produsul dramatico-muzical are o dublă ipostază. Mai întâi, un suport literar-muzical și, mai apoi, ca produs finit, sub formă de reprezentație concretă. Prima sa componentă, textul dramatico-muzical, constituie „partitura”, reprezintă elementul fix, iar a doua ipostază este reprezentată de componenta „variabilă” sau modalitățile de prezentare, spectaculare.

Materialul constitutiv al teatrului muzical este format din semnele lingvistice și muzicale, reprezentația finală având un caracter polisemantic, spre deosebire de teatrul dramatic, unde de multe ori regizorul își adaptează textul pentru a putea pune în evidență o idee majoră, care-i guvernează gândirea creativă. În teatrul muzical operația de modificare a textului partiturii este foarte limitată, din cauza rigurozității construcției muzicale. Au existat totuși abateri de la această regulă, de exemplu atunci când ne raportăm la opera-film *Carmen* a lui Peter Brook, în care regizorul a adaptat muzica lui Bizet unui scenariu construit pe structura fidelă a nuvelei lui Prosper Mérimée și nu pe libretul lui H. Meilac și Ludovic Halevy. „Libretul poetico-dramatic este concret și intuitiv, imediat și convingător, având ca rezultat propunerea concretă prin intermediul gesturilor exterioare ale personajelor, interiorul lor psihologico-emoțional, dispoziția și emoția pasiunilor lor”.<sup>11</sup>

Actorul, prin arta sa, devine elaboratorul detaliului sensibil de acțiune psihologică. El pornește de la decodificarea partiturii și, prin natura artei sale, dar și a fanteziei sale creative, el continuă și completează ceea ce autorul nu a putut materializa în scriitură.

În teatrul muzical, actorul-cântăreț va primi de la muzică sugestiile emoționale ce nu s-au putut materializa în scriitura dramatică, găsind și suportul emoțional al stărilor interioare ale personajelor pe care le interpretează: „Compoziția este

---

<sup>10</sup> Liviu Cimpeanu, *Elemente de estetică vocală*, Editura Interferențe, București, 1985, p. 128.

<sup>11</sup> Anne Ubersfeld: *Lire le theatre*, in: Dumitru Bughici, *Dictionar de forme și genuri muzicale*, Editura Muzicală București, 1974, p. 10



întemeiată pe invenție, pe suprimarea și descoperirea interioară a sentimentului, dar și a fanteziei muzicale”.<sup>12</sup>

În ceea ce privește actorii, cântăreții și ceilalți artiști instrumentiști coordonați de dirijor, ei au libertatea de a elabora amănunțele din propunerea partiturii, amănunte ce vor constitui unitatea întregii reprezentații. Statutul acestor artiști este nu numai de executanți ai partiturii: aportul lor artistic va oferi spectacolului final ceva din personalitatea fiecăruia dintre ei.

Din cele două componente ale teatrului-muzical, poetica dramaturgică și muzica nu sunt văduvite în osmoza lor de o oarecare independență de mișcare, ele se pot afirma și se pot apropia perfect pe o linie, îngustă, adică pe acel filon central al stărilor emoționale, al sentimentului în jurul căruia se coagulează „acordul armonic” al celor două componente. Disponibilitatea compozitorului de a se transpune după cerințele și sufletul poetului duce la acea stare de grație artistică unde cei doi creatori sunt una și aceeași persoană.

Una dintre cele mai mari probleme ce trebuie surmontate în demersul creatorilor de spectacole muzical-dramatice, ar fi aceea de a nu se abate de la acea unire a artelor eterogene, componente directe ale teatrului muzical. Datorită acestui obiectiv, intuiția creatorilor a dus la ordonarea operei pe numere (recitativ, duete, terțete, cvartete, arii, coruri, etc.). Wagner a avut intuiția de geniu de a aduna acele două componente într-un singur parcurs emoțional, unde nu a mai fost nevoie de clasică împărțire pe numere, în gestionarea aceluiași spectacol muzical.<sup>13</sup>

Teatrul muzical este compus din semne lingvistico-muzicale, dar și din cele extra lingvistico-muzicale. Dintre toate acestea, nu poate fi transpus în realitate întreg ansamblul lingvistico-muzical, de aceea interpretul va avea misiunea de a-și creiona sau canaliza în așa fel interpretarea sa artistică, încât să nu disturbe unitatea întregului cerută, prin intermediul partiturii muzicale, de către autor. La fel ca în teatrul dramatic, în teatrul muzical există posibilitatea apariției în reprezentație a sistemelor de semne autonome fără echivalent în ansamblul scriiturii din partitură. Prin natura creativității regizoral-actoricești, a reprezentației, se va încerca, în limitele posibilului, introducerea de elemente artistico-interpretative, ce nu vor face notă discordantă și nu pot perturba unitatea și esența partiturii muzicale, aceste elemente ținând strict de sfera artei regizorale sau a artei actorului. Ele vor completa, în mod benefic, ceea ce este

---

<sup>12</sup> Liviu Cimpeanu, *Elemente de estetică vocală*, p. 135

<sup>13</sup> Sergiu Dan Pop, *op. cit.*, p. 93.

dat în partitură, contribuind major la particularizarea cu valoare de unicat a fiecărui spectacol. Aceasta ar fi și o posibilă explicație a rezistenței în timp, ținând cont de toate tarele pe care un spectacol muzical-dramatic le poate conține. Calitatea fiecărui spectacol, aceea de unicat, poate da o valoare specială, deosebită, fiecărui spectacol de acest gen.

Reprezentarea concretă a materialului dramatico-muzical cuprins în partitură este, prin natura sa, un loc dialectic unde se va întâmpla o renovare ce ține de personalitatea creatorului de spectacol și a conceptului estetic în care acesta își ancorează gândirea. Dacă în viziunea sa creatorul este influențat de realism sau naturalism, el se va strădui ca lumea de pe scenă să semene cu lumea în care se trăiește. Dacă însă creatorul va fi influențat de simbolism, expresionism, impresionism, etc., el va căuta metafore posibile ale unor adevăruri ce vor aduce cu cele pe care le găsim în viața de zi cu zi, însă ele vor fi redată mult mai sintetic elaborativ, condensând în ele densitatea unor concepte filosofice-estetice, pe care existența umană le conține. Se creează astfel un timp dramatic, atemporal, o magie care va captiva, inevitabil spectatorul căutător și vânător de spațiu magic în care să evadeze din cotidian.

Variațiile de trăiri intensiv emoționale pe care autorul de dramă vorbită trebuie să le caute în analogiile pe care acesta le face cu situațiile de viață autentică cotidiană, în drama muzicală îi sunt servite impecabil de către linia muzicală. Prin rigurozitatea partiturii muzicale i se impun actorului cântăreț datele psih-emoționale cuprinse în ea, iar acesta o va transfigura expresiv în interpretare. Sugestiile stărilor emoționale propuse de muzică, în evoluția personajului, vor declanșa la actorul-cântăreț expresia vocală, corporală, astfel încât interpretul, contopindu-se cu sugestia muzicală, să atingă nivelul de performanță dorit.

Cantitatea și semnificațiile textului dramaturgic-muzical cuprinse în partitură îl vor obliga pe actorul-cântăreț să-și cultive aptitudini artistice speciale, pentru a se transpune în situațiile dramatice ce reprezintă viața recompusă și redată scenic sub forma unor adevăruri-metaforă<sup>14</sup>.

Esența muzicii privează actorul și regizorul de inițiative personale, limbajul muzical reprezentând un ansamblu de exprimări specifice, cu funcție de comunicare înrudită cu cea a vorbirii. Totuși, suprapunerea discursului dramaturgic pe cel muzical face să se nască, pe cale de consecință, o multitudine de obstacole din punct de vedere regizoral, în vederea construcției tehnice a unui spectacol muzical. De aceea, regizorul de spectacol muzical va

---

<sup>14</sup> *Apud* Sergiu Dan Pop, *op. cit.*

trebui să creeze un constant echilibru între toate componentele care sunt la îndemâna regizorului. Grija pentru formă va fi subordonată celei pentru expresie, forma trebuind să fie rezultatul unei expresii profunde. „Conținutul microcosmosului scenic este acela care trebuie să suporte singur și să reconstituie universul operei - macrocosmosul teatral”.<sup>15</sup>

Punctul de plecare al regizorului, în viziunea sa viitoare, va fi partitura muzicală, ce poate fi ca albia unui râu pe care acesta îl urmează de la izvor și până la vărsare. Natura săracăcioasă a libretului va putea fi un punct de plecare pentru regizorul creator de spectacol, dar și un factor de constrângere, având în vedere această natură a sa. Personalitatea și geniul artistic al fiecărui regizor în parte pot da sens, dar și strălucire spectacolului, în forma sa finală. În ceea ce privește „acțiunea teatrală”, ce stă la baza interpretării, găsim trei etape de desfășurare: prima este „acțiunea psihică”, după care urmează „acțiunea emoțională”, ce se manifestă atât în trăirile interioare, cât și în cele ce țin de atitudine, și mai apoi de „acțiunea verbo-vocală”. Acțiunea este o suită de evenimente scenice, ansamblul proceselor de transformare vizibile pe scenă și la nivelul personajelor, aducând după sine modificarea psihologică sau morală. Relațiile conflictuale dintre personaje, relații care determină transformările lor psihologice și, implicit, ale lumii dramatice, trebuiesc înglobate în dialogul dramatic, deoarece cuvântul este cel mai puternic purtător de mesaje ideatice, iar acțiunea fizică și cea gestuală sunt, în unele cazuri, mai mult o problemă de formă de transmitere ce subliniază acțiunea verbală, îmbogățind receptarea. Coeziunea perfectă între acțiunea verbală și ansamblul vizual al spectacolului ar aduce după sine o platitudine neinteresantă. De aceea, trebuie păstrată ideea operei deschise, cu toate că esența teatrului constă în ideea suprapunerii cuvântului cu acțiunea<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Etienne Souriau; Liviu Cimpeanu, *Elemente de estetică vocală*, Editura Interferențe, București, 1974, p. 167

<sup>16</sup> Sergiu Dan Pop, *op. cit.*, p. 30.



# LimbaJ corporal și limbaJ verbal în arta actorului

## Body Language and Verbal Language in the Art of Acting

OTILIA HUZUM

(Universitatea de Vest din Timișoara)

### Abstract

Creativity is the human's native predisposition. It represents a fundamental component of its evolution and emphasizes, unbound from primitive constraints and the aspiration towards its spiritual natural disclosure. These are materialized through an artistic act, which has its starting point in a game. The studies of the artistic creation, by every theater lover from every time period is based on the entire informational package that exists up to this moment, because the theater origins are standard benchmarks over the time. Along the intimate laboratory of the actor creation, in his/her preparation, the technique intervenes: a form of work which promotes the principals of perfecting the body expressions and the scenic utterance, with the help of whom, the actor on the scene, ends up living a truthful and simple human life.

**Keywords:** creativity, the actor's art, theatre language, move, body language, speech, verbal language, game, gesture, artistic individuality

În studiul său privind eteronomia artei, Tudor Vianu subliniază ideea că impulsul artistic se face simțit în acțiunile omului primitiv înainte ca acesta să-și caute soluții pentru problemele lui practice. La începuturi, ordinea și unitatea lumii erau punctele forte ale gândirii imaginative, acestea determinând tendințele creative ale ființei umane. Arta apare odată cu viața socială și nu o părăsește niciodată, iar infăptuitorul, omul, este în mod natural artist. Raportându-ne la acest lucru, putem afirma că evoluția omenirii, în orice domeniu, a fost anticipată de cea artistică; forțele individului îndreptate către rezolvarea unor teme utilitare de viață s-au exercitat numai după o serie de manifestări libere și, implicit, artistice.

A înțelege și explica noțiuni legate de motivațiile și de impulsurile declanșatoare ale activității umane din sfera creației artistice și cea a factorilor determinanți ai fenomenului de artă presupune a ne asuma libertatea de a discuta și analiza aspecte ale comportamentului uman, precum și problemele originii și sursele faptului de creație, care implică dezvoltarea relației dintre artă și joc. Vom supune dezbaterii, astfel, fenomenul teatral, abordând noțiunea de *artă a actorului*, dezvoltând detaliat elemente de limbaj și expresie corporală în artele spectacolului. Atenția va fi îndreptată către studiul *limbajului corporal* și importanței lui în exprimarea artistică și către comentarea *limbajului verbal* (vorbirea scenică cu toate regulile și implicațiile sale), componentă a tehnicii actoricești cu o implicație esențială în comunicarea mesajului scenic. La clasicele mijloace și principii de pregătire ale actorului, vom adăuga și anumite influențe ale vieții culturale artistice actuale, modificări transmise și dictate de curentul contemporan.

Subiectul este foarte larg și dificil de cuprins în toată diversitatea și amploarea sa, dar abordând câteva din laturile esențiale, vom putea clarifica detalii fără de care cercetarea ar fi greu de susținut.

Ca ființă bio-psiho-socială, omul a fost înzestrat de natură cu aptitudini și cu însușiri excepționale, acumulând forțe de energie fără egal, menite a-l defini ca ființă creatoare de bunuri (valori) materiale și spirituale; aptitudini ce i-au conturat destinul, rațiunea de a exista și apartenența la univers.

Impulsul primitiv al creației artistice provine dintr-un dezechilibru al sufletului omenesc determinat nu de nevoile biologice care sunt dirijate spre lumea exterioară (foame, căutare de adăpost, sexualitate), ci de nevoi mult mai adânci decât cele instinctive; acestea fiind de natură spirituală, iar satisfacerea lor are loc printr-o activitate de creație care se naște dintr-un anumit conflict cu natura primitivă. Astfel, opera de artă (frumosul artistic) este o creație umană având ca punct de pornire (modalități de manifestare) o complexitate de factori psihologici incluși în existența individuală și socială a ființei umane. Fără îndoială, omul artist este, mai întâi de toate, un om ca toți ceilalți: doritor să-și trăiască din plin viața, să construiască, să înfăptuiască, să aibă relații bune cu semenii, să se bucure de frumos și de bine, să cunoască tainele lumii, să trăiască în ordine și demnitate, să se afirme și să se facă cunoscut. El vine pe lume ca individualitate unicat, cu unele caracteristici generale asemănătoare semenilor și tuturor viețuitoarelor, dar și cu unele caracteristici particulare, care definesc ceea ce numim personalitate și individualitate distinctă.

În paginile ce urmează plecăm de la afirmația esteticianului german Nicolai Hartmann: „Nimeni nu începe cu propria sa gândire. Fiecare găsește prezentă în vremea lui o anumită stare de fapt a cunoașterii și a punerii problemelor, stare în care el se integrează și de la care pornește în cercetere”<sup>1</sup>. Astfel, fiecare domeniu are o origine, are un început de la care se pornește către definiție, pentru ca, mai târziu, odată cu descoperirea și aprofundarea particularităților să se concretizeze într-o știință de sine stătătoare.

Putem afirma că teatrul nu apare *aici* și *acum*, ci are rădăcini care cer să se cerceteze cu mare atenție. Aducem în discuție faptul că la baza tuturor activităților create sunt acțiunile ludice, adică *jocul*. Bazându-ne pe această idee putem afirma că există o strânsă legătură între această predispoziție nativă a omului și artă. Indiferent de locul în care artistul se exprimă, fie pe scenă, în locuri neconvenționale, pe platourile de filmare sau într-un studio, el posedă o pregătire riguroasă care-i permite să se adapteze conjuncturilor respective. În oricare situație s-ar afla, actorul interpretează un rol, conturează un personaj, adaptându-și munca de creație la condițiile și cerințele date de contextul existent. *Jocul* marchează punctul de pornire al actului artistic și din acest moment, trucidorii scenei, caută cu multă stăruință să descifreze gradul de implicare în procesul de creație scenică. În opinia noastră, instinctul jocului și cel al exprimării artistice trăiesc împreună, deoarece ar fi greu de perceput implicarea actorului, a dramaturgului, a regizorului și scenografului în lucrarea scenică fără a se lăsa mai întâi cuprinși de o stare ludică menită să guverneze măștile și întruchipările diverse.

Oamenii de teatru susțin că jocul (disponibilitatea pentru joc) devine o componentă a artei spectacolului, un element care face parte din lumea interioară, chiar din substanța materialului teatral. Ne descoperim adesea spunând că actorul are mereu o mare poftă de joc și manifestă o mare bucurie, o mare voluptate a jocului. De fapt, în aceste expresii, în acest mod de a gândi și a percepe fenomenul scenic stă întregul înțeles al artei teatrale.

Unii teoreticieni ai artei spun că jocul este doar un prilej, o ocazie de a fi împreună cu actul de creație, iar alții afirmă că arta se naște din joc. Dar, după Liviu Rusu, arta și jocul au unele caracteristici comune care pot duce la o oarecare confuzie. Trăsătura lor comună este atracția pentru aventură, care are ca scop evadarea din platitudinea vieții banale și plâsmuirea lumii proprii care

---

<sup>1</sup> Nicolai Hartmann, *Estetica*, traducerea Constantin Floru, studiu introductiv Alexandru Boboc, Editura Univers, București, 1974, p. IX.

depășește aspirațiile instinctive. Amândouă sunt atitudini față de anumite conflicte și sunt, cel puțin în aparență, activități dezinteresate. Fac parte din domenii care se aseamănă sau se pot compara și au rolul de a restabili un echilibru sufletesc, însă nu se pot deduce unul din celălalt. Creația artistică poate înlocui jocul, dar nu derivă din el, ci această predispoziție ludică reprezintă doar punctul de plecare în lungul drum al desăvârșirii actului artistic. Fiecare perioadă de timp, prin intermediul experimentelor desfășurate, revoluționează întreaga societate culturală, aducând în atenție un nou mod de a gândi, de a acționa și de a interpreta problematica vieții. Trăim într-o lume foarte agitată, într-un timp al globalizării, un timp al marilor provocări, al confruntării omului cu problemele civilizației la începutul mileniului III. Generația noastră trăiește și se maturizează, ca timp istoric, la o mare răscruce de drumuri, în spațiul cărora se întâlnesc și se întrepătrund concepte, teme, idei și valori ale tradiției și prezentului, iar viitorul pătrunde în plină forță cu toate semnalele lui în întreaga noastră gândire și simțire prin intermediul fiecărui eveniment declanșat. Se naște o lume nouă, care impune transformări majore din toate punctele de vedere ale existenței umane. Influențele unei alte mentalități, dorințele de schimbare, precum și cele de realizare artistică prin noi forme de manifestare, plasează omul modern într-o situație antagonistă cu valorile trecutului, cu actualitatea trăită chiar cu el însuși. Omul nu este conștient și nici pregătit în fața acestor avalanșe informaționale care-i bulversează scara valorilor și care-l solicită la stabilirea unei alte ierarhizări într-un timp destul de scurt. Nu tot ceea ce ni se prezintă sau se promovează se poate constitui într-un model pentru viitor. Căile de propagare, de comunicare, de informare, din ziua de astăzi, sunt dintre cele mai diverse și au un impact direct asupra individului, oricine ar fi el, din orice mediu ar proveni și oricare i-ar fi profesia. Media, fie că vorbim despre cuvântul scris găsit în publicații (ziare, reviste, cărți), fie că ne referim la emisiuni radio sau la cele televizate, unde exprimarea verbală este însoțită și de imagini, ne oferă alternative de exprimare artistică dintre cele mai diversificate, dar, de cele mai multe ori, în cazul televiziunilor, reprezentațiile artistice, talk show-urile, multitudinea de creații publicitare, nu împărtășesc generației contemporane modele dintre cele mai viabile, ducând în acest mod la dezinformare, la deformarea realității, la iluzii și la crearea falselor valori.

Observăm că arta își păstrează neșterse valorile, peste timp, întrucât ele nu s-au născut sub influența unei tendințe trecătoare, ci sub semnul unor principii și valori tradiționale perene. Întreg fenomenul artistic se manifestă printr-o



tendință cu totul specială în raport cu actul de creație propriu-zis și în raport cu percepția publicului, vizând contactul cu opera de artă. Este vorba de afirmarea nevoii de schimbare, de transformare, de regândire și reproiectare a întregului mod de existență din lumea artelor: procesul de creație, destinul creatorilor și reevaluarea modalităților de manifestare a tuturor funcțiilor artei în contact cu evoluția și dezvoltarea tot mai complexă a vieții sociale încărcată de schimbări. Conceptul de modernitate, de inovare, de schimbare, de diversificare este omniprezent în materie de creație artistică. Arta spectacolului teatral cunoaște o evoluție și o putere de atracție nebănuită prin experimentele și înnoirile aduse limbajului scenic. Formula Teatrului Studio aduce mai multă autenticitate și adevăr în întregul act de creație scenică și reflectă nevoia de exprimare a fiecărei trupe pornind de la idei cum sunt: reteatralizarea teatrului, punerea în valoare a textului dramatic prin prisma unei viziuni regizorale bine definite ca mesaj, revenirea la valorile spectaculare ale limbajului nonverbal (comportament și atitudine scenică, gestică, expresivitate corporală, invenție scenică în afara textului, dar în spiritul său), ieșirea din spațiile de joc convenționale și folosirea celor ambientale, întrebuițate cu sensuri metaforice și cu scopul unei mai strânse legături cu publicul și cu implicarea acestuia în reprezentație, excluderea elementelor declamatorii și trăiriste și punerea accentului pe tonalitatea și sensul firesc al cuvântului rostit.

Filozoful Herbert Marcuse, preocupat intens de direcțiile și disponibilitățile de evoluție culturală a societății occidentale contemporane, pune în discuție implicațiile sociale și antropologice generale ale formelor de dezvoltare a artei în viitor. În acest cadru, el se referă la arta viitorului fără a o defini ca formă a realității. În opinia sa, arta va fi mai mult o atitudine - „o creație atât în sens intelectual cât și material, o îngemănare a tehnicii și artelor în procesul de reconstrucție a ambientului, o îmbinare a orașului și satului, a industriei și naturii, după ce au fost înlăturate ororile exploatării comerciale și înfrumusețării (ca poleire a realității), astfel încât Arta să nu mai poată sluji ca stimulent al afacerilor”<sup>2</sup>. Posibilitatea de a crea o asemenea ambianță depinde, evident, de transformarea totală a societății existente: de noi țeluri, de un nou mod de producție și de un nou tip de ființă umană ca producător, astfel încât să aibă loc sfârșitul separării dintre muncă și plăcere. Arta, într-un asemenea viitor, nu anulează capacitatea oamenilor de a înțelege valorile tradiționale și a

---

<sup>2</sup> Herbert Marcuse, apud Victor Ernest Mașek, *Arta viitorului*, Editura Meridiane, București, 1979, p. 66.

se bucura de ele. Ea este transcendentă într-un sens care o distinge și o delimitează de orice realitate cotidiană pe care am putea-o avea în vedere. Oricât de liberă ar fi societatea, se va izbi de necesitatea muncii, a luptei împotriva sărăciei, a morții și bolii. În felul acesta, subliniază Herbert Marcuse, artele vor păstra forme de expresie proprii lor și numai lor, adică acelea ale unui frumos și ale unui adevăr antagonist în raport cu cele ale realității. Dacă va fi ceva de anulat, spune în continuare autorul studiului, dizolvarea artei în realitate va fi „falsul, conformismul, receptarea confortabilă a Artei în ordinea deja stabilită”<sup>3</sup>.

În studiul său *Sensibilitatea estetică între artă și paraartă*<sup>4</sup>, Victor Ernest Mașek atrăgea atenția asupra faptului că nu toate formele actuale, atât de diferite și contradictorii, prezentate de universul artistic contemporan își vor putea prelungi și dezvolta existența ca forme caracteristice viitorului. Depinde în mare măsură de ceea ce apreciem și omologăm noi astăzi ca valabil și de dorit în artă pentru ca această posibilitate, conținută în prezentul artei, să se concretizeze ca atare, cel puțin în viitorul mai apropiat. După ce amintește câteva dispute privitoare la perspectiva artelor într-o societate a viitorului și după ce ascultă argumentele celor care susțineau tot felul de ipoteze, (spre exemplu, arta ar reprezenta o experimentare formală a unor procedee tehnice noi sau concepții legate de îngustarea spațiului de manifestare a sa într-o civilizație bazată pe ritmuri și performanțe tehnico-științifice deosebite, în care sistemul existențial tehnocratic și intens programatic reduce apetitul de creație al artiștilor, ori idei despre dispariția aurei ludice a artei și înlocuirea acesteia doar cu un intelectualism lucid și rece), fără a exclude opiniile altora, Victor Ernest Mașek credea că mai important ar fi să se analizeze în ce măsură artistul mai posedă, ca om, un crez și un ideal de viață, pe care să-l propună ca alternativă semenilor săi și pe care să-l opună tendințelor de pervertire pragmatică a valorilor umane esențiale. Întrebarea hotărâtoare pe care ar trebui să ne-o adresăm este *dacă și în ce măsură*, iar nu *cu ce* mijloace (tradiționale sau moderne), va putea arta împlini o funcție axiologică și spirituală de compensare a reverselor nedorite provocate, pe plan uman și social, de autodinamica dezvoltării tehnico-științifice. În acest sens, nu numai că arta este, și mai ales, va fi necesară și justificată, dar că, poate aparent paradoxal, ea va fi socialmente mai necesară decât înainte datorită faptului că producerea și receptarea operei

---

<sup>3</sup> Idem, p. 67.

<sup>4</sup> Victor Ernest Mașek, op. cit., p. 154.

de artă vor reprezenta singurele modalități de confirmare a unora dintre forțele umane esențiale vizând sfera activității și nevoia individului de autocunoaștere și autoexprimare.

Cunoașterea cât mai multor date legate de geneza fenomenului de artă, de prezența și locul important pe care-l ocupă ea în existența umană și în substanța existenței sociale, ne determină să concluzionăm că arta este o formă a activității umane. Prin artă, omul își manifestă o atitudine creatoare și o viziune asupra vieții și asupra lumii prin modelarea unei anumite materii. Acest tip de acțiune îi umple existența, îi îmbogățește sufletul și-l înalță spiritual.

În paginile anterioare, ne-am ocupat de analiza unor importante procese și fenomene prin care se identifică geneza creației artistice, formă distinctă și caracteristică ființei și societății umane. Am vorbit despre apariția actului artistic necesar și profund implicat în existența umană, în plan spiritual, am evidențiat vocația omului de a fi creator, am comentat necesitatea schimbărilor în domeniul artei teatrale exemplificând câteva dintre ele și am dezbătut rolul artei în prezent și în viitor. Vom continua cu referiri la aspecte legate de arta teatrală ca artă de sinteză, cu mari disponibilități spre cunoaștere și comunicare, în cadrul căreia predispozițiile și calitățile cu care a fost înzestrat artistul autentic au un rol definitoriu în pregătirea sa. Totodată, voi susține, prin argumentația ulterioară, faptul că indiferent de modalitățile de exprimare ale actorului contemporan, cu toate influențele timpului actual, nu va exclude raportarea pregătirii, muncii și perfecționării sale la valorile incontestabile ce definesc fundamentul acestei instituții numite – teatru.

Se întâlnesc în componența și sinteza artei teatrale, într-o deplină unitate, mai multe forme de manifestare artistică: literatura (textul dramatic), arta actorului (interpret al textului dramatic), arta regizorului, (creatorul care concepe, organizează și realizează, într-o viziune proprie, întregul joc scenic prin care textul dramatic devine o realitate de viață, o poveste retrăită pe scenă, în interpretarea actorilor), muzica și întreg spațiul de sunete și zgomote, dansul și întreg ansamblul de mișcare scenică, decorurile și costumele, mobilierul și obiectele din spațiul teatral, eclerajul și efectele de lumini și tehnica de mișcare a întregului material scenic (schimbările de decor). Toate aceste forme de manifestare artistică și elemente de tehnică și animare scenică sunt într-o totală interdependență în lumea teatrului și se pun în slujba tuturor regulilor și principiilor lui, chiar dacă ele se exprimă, individual, într-un limbaj propriu.

Principul de bază pe care se fundamentează și se dezvoltă arta actorului ar fi dorința de a ieși din propria individualitate și de a se transfigura într-o alta,

străină, distinctă de el. În această viziune, plăcerea de a trăi sub o mască răspunde unei nevoi de eliberare, căreia viața practică nu-i oferă niciodată satisfacția dorită. „Sub mască, omul se joacă cu iluzia de a fi depășit condiția ordinară a vieții sale, de a fi învins constrângerile ei și de a trăi cu un sentiment de sine mai fericit decât acela pe care reprezentarea obișnuită a individualității noastre îi îngăduie”<sup>5</sup>.

Pentru a obține evadarea într-o altă individualitate, deci pentru a se transpune într-un personaj, actorul trebuie să fie, mai ales, un artist al corpului său, mobilitatea fizică fiind una din însușirile cele mai importante ale talentului actoricesc; își modifică fizionomia și atitudinea corporală, inflexiunile vocii și debitul verbal, își modifică reflexele și atitudinile pentru a le înlocui cu ceea ce el consideră că este propriu unui comportament nou (inventat) în funcție de datele personajelor pe care le are de întruchipat într-o reprezentație sau alta.

Pentru actorul din epoca modernă, judecarea existenței și continuității artei teatrale prin prisma receptării ei ca artă vizuală în primul rând, dar și ca artă auditivă, este de o mare însemnătate. Prin această continuă problematizare, el se ferește de a ieși din matca predispozițiilor sale, vizând recrearea universului omenesc prin întruchiparea unei diversități de personaje și caractere, într-o multitudine de atitudini și reacții comportamentale care să țină trează simțirea umană, să o revigoreze și să o deschidă spre misterul vieții intens trăite.

Pentru fiecare generație de artiști ai lumii scenice, descoperirea și redescoperirea teatrului prin limbajul său de origine, prin mijloacele sale de expresie, este un lucru fundamental în cunoașterea drumului ce trebuie parcurs către actul de creație. Există o pledoarie a lui Eugène Ionesco, deosebit de convingătoare, referitoare la întinerirea limbajului teatral. În opinia sa „Orice limbaj evoluează, dar a evolua, a se reînnoi nu înseamnă a se părăsi și a deveni altceva, înseamnă a te regăsi de fiecare dată, în fiecare moment istoric. Se evoluează conform cu sine însuși. Limbajul de teatru nu poate fi niciodată altceva decât limbajul de teatru. Plecând de la o metodă redescoperită și de la un limbaj reîntâlnit se pot lărgi frontierele realului cunoscut”<sup>6</sup>. Astfel, Eugen Ionesco acreditează și ideea că însăși avangarda în teatru (atunci când nu e o metodă) nu poate fi altceva decât o redescoperire instinctivă a teatrului, o luare de cunoștință a metodelor uitate care cer, în fiecare clipă, să fie din nou redescoperite și întinerite. În diversitatea lor, operele de artă, marile

---

<sup>5</sup> Michaela Iordache-Tonitza, George Banu, *Arta teatrului*, Editura Nemira, București, 2004.

<sup>6</sup> Idem, p. 324.

capodopere, se completează unele pe altele, coexistă, se confirmă între ele, nu se anulează și nu se exclud.

Profesia de actor este una vocațională. Finalitatea ei se citește în asimilarea și stăpânirea unor nenumărate date tehnice aparținând cunoașterii autonomiei mijloacelor de limbaj și de practică scenică. Toate aceste deprinderi pot fi însă valorificate la scara performanței numai atunci când ele sunt susținute de talent autentic (predispoziții speciale, pentru transformarea instinctului histrionic în act de creație artistică plină de substanță, cu mare putere de convingere și de influențare a publicului în datele sensibile ale puterii lui sufletești). Profesia de actor, ajunsă la nivelul de performanță, are la bază o foarte aprofundată școală a cunoașterii, a interdisciplinarității, a unui impresionant zăcământ de informație, de cultură și de experiență de viață intens trăită. Dialogul cu lumea, starea de iubire și de ocrotire a tot ceea ce înseamnă pulsul viu al vieții, nevoia de frumos, de bine și de adevăr sunt tocmai stările prin care individualitatea lui creatoare se simte prezentă și implicată continuu în plan moral, profesional și social.

Pentru a se defini ca individualitate artistică (individualitate creatoare), actorul parcurge, prin urmare, un drum al formării profesionale. Inițierea în descoperirea autentică a tainelor lumii de teatru începe din primii ani de studenție, când tânărul se va descoperi pe sine cu un anume potențial, de aptitudini, în raport cu cerințele de studiu și-și va autoevalua forțele în contextul unei activități de grup; se va deprinde cu anumite rigori comportamentale raportate la activitatea întregii echipe din care face și el parte, înțelegând cât de mare îi este responsabilitatea în fața regulilor artei scenice. Va pricepe că tema fundamentală de cercetare, căutare și descoperire este omul și complexitatea existenței lui în concordanță cu relația pe care o are cu natura și cu lumea înconjurătoare și va înțelege că jocul scenic este o componentă definitorie a artei actorului și reprezintă capacitatea artistului de a întruchipa, într-o viziune proprie, prin aptitudinile pe care le are și le dezvoltă prin exercițiu și experiment (prezență și expresie corporală, mobilitate, mimică, ritm, expresivitate, reacție, dicție...) conduita umană în cele mai diferite și mai tensionate ipostaze ale vieții. Școala îl cum să și cultive talentul. Școala îl învață limbajul estetic al artei căreia i se dedică și principiile prin care talentul său poate fi pus în slujba lui. El ia astfel contact cu diverse modalități de lucru, cu ajutorul cărora poate descoperi formele de transpunere și întruchipare scenică a unui text dramatic cuprinzând o acțiune ce implică participarea unor personaje și a unor caractere umane bine definite, purtătoare de mesaj artistic.

Procesul de comunicare, în drumul către desăvârșirea scenică, presupune, prin definiție, transmiterea de informații cu ajutorul unui cod, al unui sistem de semne. Acest act se bazează pe un moment de *emitere*, pe altul de *receptare* și pe *mesajul codificat*. Sistemul de semne prin care se transmite în arta actorului mesajul comportă, între altele, comunicarea prin *limbaj verbal*, prin *limbaj corporal* (atitudine, gest, mimică) și, bineînțeles, prin empatie (expresie a unei transpuneri imaginative și emoționale în situația partenerului), fapt ce provoacă un proces de apropiere între actori în timpul actului de creație scenică. Noțiunea de *acțiune fizică* a fost utilizată în limbajul teatral pentru a exprima, într-un termen tehnic, ansamblul de mișcări și gesturi pe care le folosește actorul pe parcursul interpretării rolului. Toate mișcările și activitățile omului sunt acțiuni prin care, conștient sau nu, voit sau fără voință, se comunică sensul manifestării lui.

Acțiunea sa poate fi pozitivă sau reprobabilă, conștientă sau dominată de lipsa controlului, dar toate la un loc izvorăsc dintr-o stare creatoare plină de adevăr, pasionată, urmărind un țel. Instinctul, intuiția și subconștientul pot juca un rol important, dar capacitatea omului de a-și cunoaște, stăpâni, judeca, înțelege și controla manifestările fac ca acțiunile sale să se deosebească de cele ale tuturor celorlalte ființe, și însăși noțiunea de acțiune capătă o înțelegere specială, mult mai complexă.

Acțiunea fizică în procesul de creație este limitativă, deoarece ea nu exprimă decât latura vizibilă, aspectul strict exterior al activității scenice. Obligația artistului de a da viață, de a face vizibil și convingător rolul, presupune preluarea lui din condiția literară și transpunerea în condiția scenică, prin însușirea tuturor datelor sale abstracte. Acest om–imagine nu poate trăi refuzându-i-se dreptul la viață, cu toate procesele conștiente și suconștiente de care se bucură individul în existența sa obiectivă. Pentru a fi viabil și convingător, personajul trebuie să aibă un trup viu, un aparat senzorial treaz, o gândire activă, o viață spirituală, capacitatea și condițiile de a se adapta, de a se mișca și manifesta în vederea soluționării intrigii al cărei participant este, în așa fel încât să nu-și rateze scopul pe care-l urmărește în viața sa scenică.

„Actorul trăiește, plânge și râde pe scenă, dar tocmai plângând și râzând, el își supraveghează râsul și lacrimile. Și, tocmai în această viață dublă, în acest echilibru dintre viață și joc, stă arta”<sup>7</sup>. Altfel spus, ansamblul de acțiuni nu

---

<sup>7</sup>Tomaso Salvini, apud Konstantin Stanislavski, Stanislavski, Konstantin - *Munca actorului cu sine însuși*, traducere de Lucia Demetrius și Sonia Filip, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1951, p. 320.

alături un lanț de mișcări fizice mecanice, ci ele reprezintă executarea în exterior a unor impulsuri provenite dintr-o activitate interioară a subconștientului controlat de conștient, o împlinire a unor nevoi lăuntrice motivate de un scop precis. Konstantin Stanislavski dezvoltă în studiul său *Munca actorului cu sine însuși* considerații privind dezvoltarea armonioasă a trupului actorului ca factor decisiv în reprezentarea artistică. Cu ajutorul aptitudinilor fizice existente într-un corp expresiv, rolul construit la nivel imaginativ poate fi restituit organic și credibil, iar elementele de cosmetică și costumul întregesc creația. Un trup armonios va fi apt să dezvăluie cu ușurință atitudini și gesturi izvorâte dintr-o trăire interioară vie având ca fundament o temă propusă; astfel, în aceste condiții, gestul va înceta să mai fie gest și va deveni acțiune autentică, iar mișcarea nu va mai fi mecanică și nici mimica o grimasă nefirească.

Alte studii îndreptate către descoperirea implicării expresiei corporale în procesul de creație al actorului regăsim și în analizele, în concepțiile și în experimentele teatrale evidențiate de Vsevolod Meyerhold. Pornind de la studiul lui Leonardo da Vinci asupra legilor deplasării în spațiu, a părților mobile aparținând corpului uman, el lansează ideea plasticității. Prin producțiile sale teatrale, desfășurate în cadrul atelierelor de creație pe care le-a coordonat, Meyerhold ajunge la concluzia că biomecanica ajută, prin exerciții fizice, la antrenarea și pregătirea trupului în vederea unei exprimări organice, clare și lipsite de efort. Punând accent pe mișcare, anunță într-un fel *teatrul de acțiune* care a marcat anii '70. Inventând *biomecanica*, el urmărește perfecționarea plastică a actorului, considerând că nu este important, în teatru, scopul, ci mijlocul de lucru. În acest sens aduce în prim-plan munca actorului evidențiată prin mișcare și gândire, iar problematica creatorului o orientează către zona de expresivitate, o latură neexploatată suficient de profesorul său, Konstantin Stanislavski. Ca repere de orientare, Meyerhold și-a îndreptat atenția către teatrul brut (popular), circ, *Commedia dell'arte* și teatrul japonez *No*. Actorul lui Vsevolod Meyerhold nu trebuia să simtă, ci să joace, să acorde atenție poziționării corpului în spațiu, să danseze, să vorbească, să fie acrobat, să găsească gestul psihologic al personajului, pentru ca ulterior să-l poată exprima nu prin mască, ci prin atitudine fizică, prin *poză*. Trupul conturează mișcarea, figura poartă o mască moartă, dar poza pe care o ia actorul însuflețește masca.

Ariane Mnouchkine este preocupată de formele teatrului de bălci și, implicit, ale celui popular, apelând deseori la tehnicile din *Commedia dell'arte* și la povestirile orientale – reprezentând, în concepția ei, originea formei teatrale.

Prin trimiterea întregului bagaj teatral la formele de exprimare străvechi, se conferă posibilitatea înțelegerii importanței originalității în creație și, concomitent, se menține nealterată relația actor – tradiție - esență; cu alte cuvinte, așa cum susține și Radu Penciulescu<sup>8</sup>, punctul de plecare în teatru este concretul și, admitând această teorie, pornim în cercetare dinspre cunoscut spre necunoscut, deoarece adevărul nu poate fi decât concret. Actorul acționează totdeauna la timpul prezent, aducând în actualitate evenimente trecute. Face sub ochii spectatorilor biografia unor momente, conferind substanță actuală acelor persoane care apar în textul scris, deci personajul poate fi inactual sau atemporal, abstract sau real, în funcție de poet, dar ceea ce este certitudine, și de la care se pornește în studiu, este contemporanitatea actorului; „acțiunea sa este instantanee, imediată și evidentă”<sup>9</sup>. O idee asemănătoare apare și la creatoarea de școală de teatru, actriță și regizoare americană Viola Spolin, care dezvoltă un studiu complex în ceea ce privește rolul jocului și al improvizației în formarea actorului. Spolin înființează în 1955, în SUA, prima companie de „teatru de improvizație”, iar în 1963 publică 220 de jocuri și exerciții sub denumirea de *Improvizația pentru teatru*. În viziunea sa, tehnicile teatrale sunt tehnicile comunicării, oricare ar fi ele, în teatru totul realizându-se prin îmbinarea trăirii și a tehnicii. Printre punctele importante pe care le aduce spre exemplificare se numără și *fizicalitatea*, prin acest termen înțelegând importanța raporturilor fizice și senzoriale în vederea deschiderii drumului către artă; adică prin intermediul elementului fizic, pe care-l cunoaștem, găsim calea spre necunoscut, către spiritul uman însuși.

Dacă anterior am făcut câteva însemnări referitoare la *poză*, în continuare vom aduce în discuție *masca*. Credem că, odată stabilită, masca dă un punct de reper foarte precis asupra caracterului aflat în studiu. Prin intermediul ei, personajul este construit global, iar cu ajutorul improvizației se poate manifesta, într-o situație dată, printr-o mie de moduri diferite, din care actorul alege ce va fi cel mai eficient atât pentru spectacol cât și pentru el însuși. Marile tradiții teatrale, marile forme de exprimare artistică prin joc, începând cu tragedia greacă până la teatrul oriental, au folosit elementul mască drept formulă în pregătirea esențială a actorului. Imediat ce un actor își însușește masca și se confundă cu ea, îmbracă prin corpul său imaginea, viziunea. Privind masca, de această dată,

---

<sup>8</sup> Radu Penciulescu, apud Michaela Iordache-Tonitza, George Banu, *op. cit.* p. 395.

<sup>9</sup> Tudor Vianu, apud Valentin Silvestru, - *Personajul în teatru*, Editura Meridiane, București, 1966, p. 11.



ca semn teatral, înțelegem că, în teatru, corpul actorului este purtător al unei multitudini de măști, unele născute chiar în timpul căutărilor de soluții scenice, care depășesc imaginația primă a creatorului de machete. „La teatru cuvintele nu sunt decât desene pentru canavaua mișcărilor, locul retorului fiind la catedră...”<sup>10</sup>, era de părere și Aleksandr Tairov, regizor preocupat de studiul mișcării, de exprimarea plastică și de muzicalitatea actului teatral, dominante împinse până la limita extremă. În Teatrul de Cameră, pe care-l înființează, propune o sinteză a tuturor artelor: balet, muzică, scenografie, iar pe lângă actorul profesionist aduce mimi, dansatori și actori de music-hall, realizând astfel un teatru sintetic, nonverbal, bazat numai pe gesturi, accentuând corporalitatea și muzica, plastica, gestul, mișcarea și păstrând emoția; cuvântul fiind tratat ca o materie acustică fără valoare ilustrativă.

Un exemplu cumva similar îl reprezintă momentul apariției în lumea cinematografică a filmului mut, mai precis perioada de glorie a lui Chaplin, care demonstrează într-un mod inegalabil valoarea, importanța și supremația mișcării în detrimentul cuvântului. Noi credem că, prin întreaga lui activitate, a revoluționat și lumea teatrului, demonstrând o incontestabilă legătură între emoția lăuntrică și expresivitatea fizică. În teatru, această interdependență dintre activitatea interioară, psihică, a actorului și lanțul de acțiuni fizice, determinate de scopul personajului, asigură caracterul organic al acțiunii scenice și reprezintă legea unității fizicului și psihicului.

Cel care va studia în amănunt importanța gestului, a mișcării și a expresivității în procesul de creație a actorului va fi Michael Cehov, tot descendent al școlii lui Konstantin Stanislavski. În studiul său, intitulat *Despre tehnica artei dramatice*<sup>11</sup>, acordă prioritate eliberării prejudecăți, deschiderii către actul artistic teatral care nu urmează obligatoriu direcția de la conștient la subconștient, ci și invers; deci la individualitatea personajului nu se ajunge doar prin deducție, ci și prin inducție.

Pentru desăvârșirea unui personaj, fiecare actor trece printr-o etapă de pregătire din punct de vedere fizic, fapt care-i permite dezvăluirea adevărurilor interioare, deoarece, cum spunea Peter Brook în *Spațiul gol*, avem o lume în afara noastră și un univers în interiorul nostru, iar actorul, cu ajutorul trupului său, trebuie să facă vizibil invizibilul. Pe scenă, artistul vorbește mai întâi cu trupul și apoi

---

<sup>10</sup> Alexandr Tairov, apud Michaela Iordache-Tonitza și George Banu, *op. cit.* p. 256.

<sup>11</sup> Michael Cehov, *Despre tehnica artei dramatice*, curs tradus la UNATC de L. Cernasov și Geta Angheluță, București, 1980.

cu vocea, deoarece impulsurile interioare apar sub forma gestului, a atitudinii, a mișcării, iar profesionalismul și măiestria exprimării corecte, în concordanță cu o idee, derivă din învățarea și însușirea unei tehnici a mișcării și a atitudinii duse până la rafinament, eleganță și grație.

Se înfruntă pe scena teatrală un număr de forme de lucru denumite generic *tehnică*, fie ea în vorbire sau în expresie corporală, cărora li se alătură *talentul*. Sunt două modalități de exprimare care se împletesc și converg către același scop, cu toate că, în cazul accidentelor scenice, se pot suplini reciproc. Tehnica este deprinderea acumulată prin intermediul unor exerciții de perfecționare a mijloacelor de expresie artistică, iar talentul ... e foarte greu de definit.

Încă din cele mai vechi timpuri, oamenii au comunicat, sub diferite forme, în vederea unei bune colaborări, dar înțelegerea exactă a apărut abia atunci când dialogul s-a realizat prin intermediul cuvântului. Cu cât exprimarea era mai clară, cu atât înțelegerea devenea mai ușoară.

Cu timpul, studiul dicției, în teatru, devine știința rostirii corecte a cuvântului, care ne învață cum putem valorifica exact conținutul logic al noțiunilor desprinse dintr-un text dramatic, spre a-l putea, ulterior, înfățișa publicului sub forma unui mesaj credibil. A ști să vorbești înseamnă a ști să exprimi exact ce simți și ce gândești fără a pierde firul ideilor și, implicit, a transmite și a emoționa prin sinceritatea expunerii. Dicția, gestul și fizionomia sunt mijloace de convingere pe care trebuie să le stăpânească un vorbitor desăvârșit, iar scopul lui nu este de a-l seduce pe spectator, ci de a împărtăși fapte și idei. Nu este de ajuns ca un actor să simtă, el trebuie să și exteriorizeze, cu alte cuvinte, există o strânsă interdependență între viața interioară a artistului și manifestările lui exterioare, deoarece arta nu se poate crea în interiorul ființei umane pentru a rămâne acolo. Creația devine artă și poate fi recunoscută doar în momentul apariției în fața publicului, altfel este inexistentă.

Realizarea unui personaj este un proces complex, în interiorul căruia acțiunea își are importanța ei. A nu se înțelege prin acest lucru doar simpla mișcare fizică, gestul sau atitudinea. Există două tipuri de acțiune: interioară și exterioară. Din cea exterioară face parte și cuvântul rostit, care aduce o încărcătură de idei, de semnificații și de sentimente. Pronunția, valoarea cuvântului și nuanțarea lui în vederea redării corecte a mesajului propus reprezintă o parte a tehnicii actricești care se descoperă în timp și printr-o preocupare permanentă față de dezvoltarea și perfecționarea aparatului de vorbire. „Numai printr-un control riguros și o muncă perseverentă, actorul va

putea atinge culmile artistice în care tehnica se transformă în măiestrie, iar meșteșugul în artă.”<sup>12</sup>

Pentru ca tehnica să devină o a doua natură în modul de exprimare verbală a unui actor, studiul teoretic se cere a fi verificat în practică în cadrul experiențelor personale. Exercițiile au ca scop formarea unor deprinderi de respirație costo-diafragmatică, de susținerea coloanei de aer într-un interval de timp cât mai lung, de impozație, de obținere a pronunției corecte a fiecărui sunet și cuvânt în parte, de însușirea vorbirii în toate registrele vocale (de cap, mediu și grav), de formarea unui debit verbal și a unor inflexiuni de voce, de înlăturarea defectelor de vorbire, de înțelegerea regulilor de frazare specifice limbii în care se joacă piesa și, implicit, de stabilirea accentului logic în frază sau propoziție în funcție de ideea ce se dorește a fi evidențiată. Tehnica vorbirii scenice reprezintă o formă complexă care contribuie, prin multitudinea de informații și exerciții oferite, la conturarea și completarea emisiei vocale artistice. Ea apare atunci când există un echilibru între instrument și executant, adică între voce, rostire, simplitate, naturalețe și frumusețea redării cuvântului. Teatrul este, în primul rând, o artă a vorbirii, iar piesa capătă viață abia atunci când este transpusă în sunet. Pentru ca spectacolul de teatru să transmită auditoriului idei și sentimente, acțiunile personajelor se cer a fi comunicate printr-o rostire clară, simplă și expresivă. Oricât de talentat ar fi actorul, dacă nu stăpânește arta vorbirii scenice, mesajul textului rostit pe scenă nu va trece în public, iar transpunerea textului în imagini artistice nu va putea fi pe deplin realizat, ajungându-se astfel la apariția unei rupturi între mesaj și modul de expunere.

În cadrul actului artistic, vorbirea pe scenă nu poate fi goală, lipsită de sens și înțeles, deoarece cuvântul reprezintă, așa cum susținea Konstantin Stanislavski, mijlocul principal al comunicării între oameni. Scris sau sonor, ca mijloc de realizare scenică, este reprezentantul cel mai concret al gândului omenesc, transmițând viziuni interioare și fiind purtător de idei, iar forța acțiunii sale constând tocmai în utilizarea sa clară, naturală și expresivă. Omul gândește în cuvinte, și de precizia formulării gândului depinde claritatea ideii exprimate.

Vorbirea scenică face parte dintr-un întreg, cu referire la toată munca de elaborare a actului artistic de conturare a personajului, iar stăpânirea corectă a tehnicii vorbirii îl ajută pe actor la desprinderea, în mod conștient, de limitele vorbirii sale proprii și oferă posibilitatea unei rostiri care să particularizeze sau

---

<sup>12</sup> Sandina Stan, *Arta vorbirii scenice*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1972, p. 7.

să contureze mai bine personajul interpretat. La nivel mental sau imaginativ, coexistă cu celelalte modalități de formare și dezvoltare a personajului aflat în studiu și o improvizație a modului în care acesta vorbește. Se poate afirma, în acest sens, că întâlnim o imaginație în acțiunea verbală, care oferă posibilitatea apariției a *n* modalități de abordare reală a vorbirii scenice expresive, iar, după caz, posibilitatea apariției unei compoziții de voce. O voce studiată, lucrată și capabilă de interpretări originale, implică un drum care pornește de la studiul conștientizării și corectării ei și continuă cu aplicarea deprinderilor acumulate pe caracterul fiecărui personaj în parte. Drumul parcurs pentru perfecționare implică timp, dorință, răbdare, perseverență, continuitate, cercetare, decoperire și, în final, duce la formarea unui aparat de emisie capabil de a susține aproape orice partitură artistică în toată complexitatea ei. Credem că metode de percepere exactă a sentimentului uman nu au fost descoperite, nu sunt și nici nu vor fi, dar în schimb avem o bogată sursă de informații privind studierea mijloacelor și pricipiilor prin care artistul are posibilitatea de a-și perfecționa plastica trupului și emisia vocală, implicate total în dialogul personajului cu potențialul privitor. Valoros este tot acest parcurs de descoperire și formare, dar, până la această performanță, *imagine prin intermediul cuvântului*, interpretul are de studiat emisia fiecărei litere și silabe, deoarece glasul se obține prin dezvoltarea respirației, literele sunt simbolurile sunetelor, cuvântul este sursă de imagine și trebuie să transmită viziuni și nu doar un text, iar a vorbi înseamnă a acționa cu un scop.

A respira, în viață, este un procedeu instinctiv, dar pe scenă, în timpul interpretării, există câteva reguli de bază. Actorul trebuie să respire firesc și spontan, dar în același timp controlat, adică conștient. *Cum, când și cât* trebuie să respirăm sunt lucruri care se descoperă în timp și prin experimentare. Numai în lucrul efectiv vom descoperi că va trebui să respirăm mai înainte de a folosi tot aerul din plămâni și vom rosti doar în expirație; iar în acest sens se impune studierea atentă a textului, stabilirea semnelor de punctuație și a frazării logice.

Un cuvânt își poate schimba radical înțelesul în funcție de context. Într-o expunere dorim să evidențiem anumite cuvinte. Stabilirea accentului se face în urma unei analize profunde a textului pe care urmează să-l interpretăm, să-l raportăm la personajul în studiu, la ce a făcut sau urmează să facă, la starea lui afectivă, la dorințele lui, la temeri, la raporturile cu situațiile la care participă și la relațiile cu celelalte personaje. Raportându-ne la toate aceste lucruri, constatăm că accentul pune ordine la nivelul ideilor și are rolul de a evidenția cuvântul în propoziție.

Arta de a tăcea este de foarte multe ori o completare, o strălucire în plus, care se adaugă cuvântului sau intenției. Ion Livescu, între alți practicieni și teoreticieni ai meseriei, atrage atenția asupra pauzelor în vorbire, pe care le împarte în două categorii<sup>13</sup>: *pauza logică*, pauza pasivă adresată rațiunii atunci când actorul împarte fraza astfel încât ideea să nu fie fragmentată, și *pauza psihologică*, o pauză activă, cu un conținut bogat, care se adresează sentimentului, contribuie la sublinierea clarității ideilor și precizează nu numai ce este scris, dar și ceea ce este subînțeles. Ea subliniază o stare, atrage după sine atenția asupra unei situații, evidențiază un subiect și un înțeles al unui moment, cu scopul de a menține interesul și participarea spectatorului la evenimentul scenic. Pauzele psihologice sunt jucate de actor, ele nu opresc timpul; și aici, totul ține de talentul actorului care alege *unde*, *cât* și *cum* face o pauză și *ce* vrea să spună prin ea; pauza afirmă ceva, iar jocul actorului o completează și continuă.

Fiecare gen literar are o tonalitate specială, iar actorul vorbește în numele unei personalități împrumutate. Datorită acestui fapt, un artist trebuie să aibă o voce puternică, frumoasă, sonoră și expresivă pentru susținerea rolului. Lipsa acestui instrument principal de transmitere a ideilor și sentimentelor piesei atrage după sine imposibilitatea de a intra în contact direct și sensibil cu spectatorul. Vocea este supusă voinței, iar prin studiu învățăm cum trebuie folosită.

Putem concluziona că a juca o piesă numai pentru a o face cunoscută spectatorilor nu este suficient. Arta pe care trebuie s-o stăpânească actorul nu constă doar în înțelegerea textului sau într-o bună dicție, ci și în gândirea acelei atitudini proprii care să emoționeze spectatorii, să-i facă participanți la actul scenic și să-i determine a înțelege scopul propus. *Cum* ajungem să-l vedem pe personajul nostru, prin *ce* mijloace să-l auzim vorbind cu celelalte personaje în așa fel încât să fie el și nu altul, ține de laboratorul intim de creație al fiecărui artist în parte, ține de implicarea lui, de inteligență, talent, muncă, voință, cultură și de toată complexitatea sa ca ființă umană dornică să învețe, pe scenă, să trăiască adevărat o viață.

---

<sup>13</sup> Ion Livescu, apud, Anca Livescu, *Despre dicțiune*, Editura Științifică, București, 1965.



2.

Critică de teatru  
Theaterkritik  
Theatre Review





## Tschechow, hautnah erlebt\*

IRINA WOLF

(Wien)

Der Landarzt Astrow balanciert waghalsig auf dem Balkongeländer, ungesichert, dicht gefolgt von einem Diener mit einem Glas Wasser auf einem Silbertablett. Im Nu wird das Glas überreicht und das Wasser ausgetrunken, wonach beide Schauspieler in Windeseile im Parterre auftauchen. Die Szene aus Tschechows *Onkel Wanja* spielt im eleganten Odeon-Theater in Bukarest. Dabei „verdreh“ Regisseur Andrei Șerban die Rollen: Die Zuschauer sitzen auf der Bühne, während der erste Akt im leeren Theatersaal abläuft. Auf dem Parkett, in den Logen, auf der Galerie – überall wird gespielt. Das Tempo ist rasant. Die Stimmung ist ansteckend. Die Krönung kommt zum Schluss: Die in Europa einzigartige gleitende Decke des Theaters wird langsam geöffnet. Die weiteren drei Akte verlaufen ausschließlich auf der Bühne, die zu diesem Zweck in drei verschiedene Räume getrennt ist. Dabei bleiben die Zuschauer immer auf der Bühne sitzen, auch wenn sie von einem Spielraum zum anderen wechseln, und können somit mit den hervorragenden Schauspielern beinahe in Berührung kommen.

### Ein klassisches Zeichen

*Onkel Wanja* war einer der spektakulärsten Beiträge zum Nationaltheaterfestival, das in diesem Jahr seine 21. Auflage erlebte. Zehn Tage lang, vom 28. Oktober bis 6. November 2011, wurde Bukarest zur „Theaterhauptstadt“. An verschiedenen Theaterhäusern und Orten der Stadt fanden Vorstellungen, Buchpräsentationen, Konferenzen und Diskussionen statt. Als besonderes Special wurde unter dem Motto „Der Mensch, dieses merkwürdige Tier“ (ein tschechowsches Zitat) eine einzigartige Auswahl herausragender Produktionen wie *Drei Schwestern*, *Onkel Wanja*, *Platonow*, *Iwanow* und *Über die menschliche Liebe*, eine Adaption nach der Erzählung *Lebendige Ware* des russischen Schriftstellers, gezeigt. Büchner, Camus, Dostojewski, Ionesco, Caragiale und Garcia Lorca – mit ihnen erstellte Alice Georgescu, die neue Intendantin des Festivals, ein „konzentriertes Abbild der

rumänischen Theaterszene der letzten zwölf Monate“<sup>1</sup>. Auch die junge Generation von Theatermachern wurde mit einbezogen. Autoren wie Pintilei und das Duo Bozdog-Michailov oder Regisseure wie Kerek, Mărgineanu und Păun – für sie wurde die Sektion „Theater von morgen“ geschaffen. Fünf Mal Tschechow, vier Mal Shakespeare auf dem Spielplan, dazu der weltweit gefeierte Regisseur Andrei Șerban – damit setzte Alice Georgescu, Theaterkritikerin und Leiterin des Festivals, ein „klassisches Zeichen“.

### Hommage an Tschechow

Im Zentrum der Festspiele stand die gewichtige Persönlichkeit von Andrei Șerban, dem die „Fokus“-Sektion gewidmet wurde. Der international anerkannte Regisseur, der 1969 Rumänien verlassen hat, lebt in New York und leitet seit 1992 die Theaterabteilung der Columbia University. Zu seinen Tutoren zählen Peter Brook und Ellen Stewart. Jeden Sommer kehrt Șerban nach Rumänien zurück, um einen Workshop für Jugendliche abzuhalten und neue Produktionen in Szene zu setzen.

Gleich vier seiner Inszenierungen, davon drei „Tschechow-Visionen“, standen auf dem Spielplan. Den Auftakt zum diesjährigen Festival machte das Nationaltheater aus Budapest mit *Drei Schwestern*, eine der wenigen aus dem Ausland eingeladenen Produktionen (da machte sich wieder einmal die weltweite finanzielle Krise deutlich bemerkbar). Tschechow war der krönende Abschluss der Festspiele: *Iwanow* gezeigt vom Bulandra-Theater Bukarest. Zu den Höhepunkten zählten jedoch *Onkel Wanja* und eine Adaption nach Ingmar Bergmans Verfilmung *Schreie und Flüstern*. Dazu kommt, dass zu diesen auch öffentliche Proben geboten wurden. Sechs Stunden lang dauerten die Proben zu *Onkel Wanja*; knapp zwei Stunden davon nahm der erste Akt in Anspruch. Für die beteiligten Zuschauer ein Hochgenuss, denn sie durften in die Arbeitswelt von Șerban eintauchen. Dieser gibt selbst zu, dass er sich seit mehreren Jahren mit dem russischen Schriftsteller und Dramatiker beschäftigt. „Tschechow bietet uns eine einzigartige Darstellung des zeitgenössischen Menschen“, sagt Andrei Șerban. „Auf raffinierte Weise erinnert er uns daran, dass wir oberflächlich leben, dass wir 95% des Lebens in einer grotesken, tragikomischen Illusion verbringen.“<sup>2</sup>

---

\*Publiziert in der Online-Kulturzeitschrift „Aurora-Magazin“, Ausgabe 12/2011 <http://www.aurora-magazin.at/medienkultur/wolftschechfrm.htm>

<sup>1</sup> Programmheft Nationaltheater Festival 2011, (Übersetzung ins Deutsche, Verfasserin), S. 3.

<sup>2</sup> Scena.ro Nr. 15 Oktober/November 2011, (Übersetzung ins Deutsche, Verfasserin), S. 8.

Wenn der Theatermacher in *Drei Schwestern* und *Onkel Wanja* gerne herumexperimentiert, wendet er sich in *Iwanow* einer eher klassischen Annäherungsweise zu. Das Schöne an Şerban ist, dass er sich immer aufs Neue erfindet. „Ich habe keinen Stil“<sup>3</sup>, bekennt der Regisseur. In all seinen Inszenierungen ist aber die Notwendigkeit den gesamten Raum zu verwenden deutlich sichtbar. Auch in *Iwanow* wird die Bühne, die angrenzenden Leitern, der Saal - alles wird bespielt. Des Öfteren wird der Raum zum Beispiel durch einen durchsichtigen Vorhang in zwei geteilt, um unser „Doppelleben“ zu unterstreichen. „Ich bin überzeugt, dass es in jedem von uns zwei Leben gibt. Wir haben jedoch Zugang nur zum einen, zum sichtbaren. Das andere Leben, das in uns vorhanden ist, kommt sehr selten zum Vorschein: Wenn wir uns sehr stark verlieben oder wenn ein uns nahestehender Mensch stirbt – dann merken wir dieses andere Verlangen. Das ist auch Iwanows Leiden.“<sup>4</sup> Mit *Iwanow* glaubt der Regisseur, am Besten „die heutige rumänische Gesellschaft aus politischer Sicht“ dargestellt zu haben.

*Schreie und Flüstern* ist jedoch seine „Tschechow ähnlichste“ Inszenierung. „Bergman ist vergleichbar mit Tschechow. Er weist gleichzeitig eine verblüffende Kälte und eine unglaubliche Wärme auf. Er zeigt uns ebenfalls, dass wir in Wirklichkeit in einem Traum leben. Das hoffe ich, auch in meinen Inszenierungen zu zeigen.“<sup>5</sup> Und dabei wird er von der Truppe des Ungarischen Staatstheaters Klausenburg voll unterstützt.

### **Kunst macht das Unmögliche möglich**

Dass die Truppe des Ungarischen Staatstheaters Klausenburg mittlerweile eine der besten des Landes ist, weiß man spätestens seit 2007, als sie mit *Onkel Wanja* gleich drei nationale Preise abräumte (beste Produktion, beste Regie und bester Hauptdarsteller). Eine Leistung, die sie 2010 mit *Schreie und Flüstern* wiederholen konnte. Dennoch war so mancher Besucher über die Auswahl des Festivals überrascht. Nicht weniger als ein Drittel der Vorstellungen wurden von ungarischsprachigen Truppen aus Rumänien geboten. „Die ungarischsprachigen Theater des Landes, aber insbesondere die Regisseure, die in diesen Häusern arbeiten, sind von den positiven Seiten beider Kulturen, der rumänischen und der ungarischen, beeinflusst“, sagt Alice

---

<sup>3</sup> Ebenda, S. 7.

<sup>4</sup> Scena.ro Nr. 15 Oktober/November 2011, (Übersetzung ins Deutsche, Verfasserin), S. 8.

<sup>5</sup> Ebenda.

Georgescu und zählt ein paar Namen von Regisseuren auf, die in diesen Theatern inszenieren: Andrei Șerban, Alexandru Dabija, Victor Ioan Frunză, Mihai Măniuțiu, Vlad Mugur, Silviu Purcărete. „Was die Schauspieler der ungarischsprachigen Theater betrifft, sind sie sehr gut und professionell vorbereitet. Tatsache ist: Die ungarischsprachige Theaterschule in Rumänien ist derzeit besser als die rumänische.“<sup>6</sup>

Außer dem Ungarischen Staatstheater Klausenburg konnten sich noch das Bewegungstheater „Stúdió M“ und das „Tamási Áron“-Theater, beide aus Sfântu Gheorghe sowie die Truppe „Tompa Miklós“ des Nationaltheaters Târgu-Mureș behaupten. Letztere bot einen *Platonow* in einer lebendigen, sich dynamisch entwickelnden, wenn auch klassischen Inszenierung. Beide Truppen aus Sfântu Gheorghe widmeten sich Shakespeare. Das Bewegungstheater brachte eine Tanztheater-Version von *Othello*, das „Tamási Áron“-Theater dafür den *Kaufmann von Venedig* in einer originellen Adaption. Ähnlich der *Onkel Wanja*-Inszenierung platzierte Regisseur László Bocsárdi die Zuschauer im ersten Akt mitten im Spielgeschehen. Auf der Bühne sitzend wurde das Publikum vom Auftritt der Schauspieler von hinter den Sitzreihen, vom links aufgehängten Vorhang oder von oben vom Gerüst des Bühnenbildes immer aufs Neue überrascht. Als ob das noch nicht genug gewesen wäre, gab es eine kraftvolle Steigerung nach der Pause: Die Zuschauer blieben weiterhin auf der Bühne sitzen, die Schauspieler nutzten dafür den leeren Theatersaal für den zweiten Akt.

Zahlreiche weitere Produktionen machten von dieser anderen Alternative, die Zuschauer auf die Bühne zu bringen, Gebrauch. Dadurch konnte das Publikum zwar hautnah die Aufführungen erleben, jedoch wurde die Anzahl der Zuschauer stark verringert. „Kunst macht das Unmögliche möglich und das Mögliche unmöglich“<sup>7</sup>, so Andrei Șerban über die Experimentierfreudigkeit der Theatermacher. Dazu, fügt Alice Georgescu hinzu, sei „eine zunehmende Kreativität in den rumänischen Theaterhäusern zu merken. Die nationale Theaterszene hat sich zu lange im freien Fall befunden. Seit ungefähr zwei Jahren gibt es Impulse für eine tiefgründige Veränderung. Nun sind die Zeichen einer Wiederbelebung deutlich sichtbar“<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Interview mit Alice Georgescu vom 6. November 2011 (Übersetzung ins Deutsche, Verfasserin).

<sup>7</sup> Scena.ro Nr. 15 octombrie/noiembrie 2011, S. 6. (Übersetzung ins Deutsche, Verfasserin).

<sup>8</sup> Interview mit Alice Georgescu vom 6. November 2011 (Übersetzung ins Deutsche, Verfasserin).

## Cehov de aproape\*

IRINA WOLF

(Viena)

Medicul de țară Astrov balansează îndrăzneț pe balustrada balconului, urmat îndeaproape de valetul său, cu un pahar de apă pe o tavă de argint. Într-o clipă paharul este înmănat și apa băută, iar în momentul următor actorii reapar la parter. Această scenă din *Unchiul Vania* se joacă în elegantul Teatru Odeon. Regizorul Andrei Șerban „inversează” rolurile: spectatorii se află pe scenă, iar primul act se derulează într-o sală goală. La parter, în loje, la galerie - se joacă peste tot. Ritmul este accelerat. Atmosfera este molipsitoare. Punctul culminant vine în final: unicul tavan glisant de teatru din Europa se deschide cu încetinitorul. Următoarele trei acte se desfășoară exclusiv pe scena împărțită în trei. În acest timp spectatorii rămân pe scenă, chiar dacă trebuie să se deplaseze pe rând prin cele trei spații. Astfel au șansa de a fi extrem de aproape de actori excelenți.

### Un semn clasic

*Unchiul Vania* a fost una din cele mai spectaculare contribuții la Festivalului Național, în anul 2011 (cea de-a 21-a ediție). Timp de zece zile, din 28 octombrie până în 6 noiembrie 2011, Bucureștiul a devenit „capitala teatrului”. În diversele teatre și alte locații din capitală s-au desfășurat spectacole, conferințe și discuții. Sub motoul « Omul, acest animal straniu » (citatul îi aparține lui Cehov) au fost prezentate într-un focus special producții de excepție, printre care *Trei surori*, *Unchiul Vania*, *Platonov*, *Ivanov* și *Despre iubirea umană*, o adaptare după povestirea *Marfă vie* a scriitorului rus. Büchner, Camus, Dostoievski, Ionesco, Caragiale și Garcia Lorca – Alice Georgescu, noua directoare a festivalului, a reușit se imprime prin creațiile lor „o imagine concentrată a teatrului românesc din ultimele douăsprezece luni.”<sup>1</sup>. S-a ținut cont și de tânăra generație, reprezentată de autori - Pintilei și duoul Bozdog-Michailov sau de regizori - Kerek, Mărgineanu și Păun – pentru ei s-a

---

\*Publicat în revista culturală online « Aurora-Magazin », numărul 12/2011

[http://www.aurora-magazin.at/medien\\_kultur/wolf\\_tschech\\_frm.htm](http://www.aurora-magazin.at/medien_kultur/wolf_tschech_frm.htm)

<sup>1</sup> Caiet program, Festivalul Național de Teatru 2011, p. 3.

creat secțiunea „Teatrul de mâine“. Cinci spectacole de Cehov, patru de Shakespeare în repertoriu, și pe plan mondial mult apreciatul Andrei Șerban – prin această selecție Alice Georgescu, critic de teatru și director de festival, a imprimat un „semn clasic“.

### Omagiu lui Cehov

În centrul festivalului s-a aflat personalitatea marcantă a lui Andrei Șerban, căruia i s-a dedicat secțiunea „Focus“. Regizorul de talie internațională, care a părăsit România în anul 1969 și trăiește la New York, conduce din 1992 secția de actorie la Columbia University. Printre tutorii săi se numără Peter Brook și Ellen Stewart. În fiecare an Șerban revine vara în România pentru a susține un workshop cu tineri iubitori de teatru și pentru a monta producții noi.

În repertoriul Festivalului Național de Teatru au fost selectate patru din montările sale, dintre care trei „viziuni cehoviene“. Teatrul Național din Budapesta a inaugurat festivalul cu *Trei surori*, una din puținele producții invitate din străinătate (din nou se pot resimți efectele crizei financiare mondiale). Cehov a fost încununarea: *Ivanov*, interpretat de Teatrul Bulandra din București. Piese cu rezonanță au fost însă și *Unchiul Vania* și o adaptare după filmul lui Ingmar Bergman, *Strigăte și șoapte*. De remarcat este că pe lângă spectacole, publicul a avut acces la repetițiile oficiale. Repetițiile la *Unchiul Vania* au durat șase ore, iar actul întâi a durat aproape două. Pentru spectatori a fost o reală încântare, deoarece au avut ocazia să pătrundă în atelierul de creație al lui Andrei Șerban. Acesta a declarat că scriitorii și dramaturgii ruși îl preocupaseră de mai mulți ani. „Cehov face radiografia omului de azi. Ne amintește subtil că trăim mereu la suprafață, că trăim 95 la sută din timpul vieții în iluzie, în vis, dar și cât de ridicol, comic și dureros de tragic este acest fapt.“<sup>2</sup>

Dacă în *Trei surori* și *Unchiul Vania* creatorul de teatru experimentează, în *Ivanov* abordează un stil clasic. Fascinant la Șerban este faptul că se reinventează mereu. „Nu am un stil“<sup>3</sup>, recunoaște regizorul. În toate montările sale se observă însă nevoia sa de a se folosi de întregul spațiu disponibil. Iar în *Ivanov* se joacă peste tot - pe scenă, pe treptele învecinate, în sală. Deseori spațiul este delimitat de o perdea transparentă pentru a ilustra „viața noastră dublă“. „Eu sunt convins că în fiecare dintre noi există două vieți, dar nu avem

---

<sup>2</sup> Scena.ro Nr. 15 octombrie/noiembrie 2011, p. 8.

<sup>3</sup> Idem, p. 7.

acces decât la prima, la cea vizibilă. Iar cealaltă viață care există în noi apare în momente foarte rare: ori când ne îndrăgostim foarte tare, ori când cineva apropiat moare... atunci apare o altă chemare. De asta suferă Ivanov.<sup>4</sup> Cu *Ivanov* regizorul crede că a reușit să ilustreze cel mai bine societatea românească din punct de vedere politic.

*Strigăte și șoapte* este montarea sa cea mai „cehoviană”. „Bergman îi seamănă, fiindcă are o răceală uluitoare, dar și o căldură incredibilă. Ne arată că nu trăim în real, trăim într-un vis. Asta sper să descriu și în spectacolele mele.”<sup>5</sup> Și în acest demers este sprijinit din plin de ansamblul Teatrului Maghiar de Stat din Cluj.

### În artă imposibilul devine posibil

Faptul că ansamblul Teatrului Maghiar de Stat din Cluj este între timp unul dintre cele mai bune din țară este cunoscut cel puțin din anul 2007, când a obținut cu *Unchiul Vanja* trei premii naționale (cea mai bună producție, cel mai bun regizor și cel mai bun actor în rol principal). Un succes pe care l-a repetat în anul 2010 cu *Strigăte și șoapte*. Cu toate acestea, spectatorii au fost surprinși de selecția pentru festival. Nu mai puțin de o treime din spectacole au fost oferite de trupe de limbă maghiară. „Teatrele de limbă maghiară, și mai cu seamă regizorii care lucrează în acestea, beneficiază de aportul ambelor culturi, cea română și cea maghiară.” afirmă Alice Georgescu și enumeră câțiva dintre regizorii care montează în aceste teatre: Andrei Șerban, Alexandru Dabija, Victor Ioan Frunză, Mihai Măniuțiu, Vlad Mugur, Silviu Purcărete. „În ceea ce privește trupele, actorii din aceste teatre, actorii sunt foarte bine antrenați. Trebuie spus cu hotărâre că școala de teatru în limba maghiară din România este net superioară școlii de limbă română din România.”<sup>6</sup>

În afara Teatrului Maghiar de Stat din Cluj s-au remarcat și alte teatre – Teatrul de mișcare „Stúdió M” și Teatrul „Tamási Áron”, ambele din Sfântu Gheorghe, și trupa „Tompá Miklós” a Teatrului Național din Târgu-Mureș. Ultimul teatru menționat a oferit un *Platonov* vivace, cu o dezvoltare dinamică, chiar dacă montarea a fost una clasică. Ambele trupe din Sfântu Gheorghe s-au dedicat operei lui Shakespeare. Teatrul de mișcare „Stúdió M” a adus o versiune de teatru dans a piesei *Othello*, Teatrul „Tamási Áron” în schimb o

---

<sup>4</sup> Idem, p. 8.

<sup>5</sup> Idem.

<sup>6</sup> Interviu cu Alice Georgescu din 6 noiembrie 2011.

adaptare originală a *Neguțătorului din Veneția*. Asemănător cu *Unchiul Vania*, regizorul László Bocsárdi a amplasat spectatorii în mijlocul acțiunii. Astfel, publicul a fost surprins de aparițiile actorilor venind din spatele cortinei sau de sus, de pe schelăria decorului. De parcă n-ar fi fost de ajuns, după pauză a mai urmat o intensificare puternică: publicul, rămas în continuare pe scenă, urmărind în actul al doilea actorii care evoluau în sala goală.

Numeroase alte producții s-au folosit de această propunere de a aduce spectatorii pe scenă. Astfel, publicul a reușit să urmărească spectacolele de aproape, dar efectul a fost micșorarea numărului de spectatori. „În artă imposibilul devine posibil și posibilul devine imposibil.”<sup>7</sup>, remarcă Andrei Șerban despre pofta de a experimenta a creatorilor de teatru. Alice Georgescu completează: „Există o creativitate sporită. Scena națională a teatrului s-a aflat pentru o perioadă destul de lungă într-o cădere liberă. Cam de doi ani încoace există impulsuri pentru o schimbare profundă. Acum sunt observabile semnele unui reviriment.”<sup>8</sup>.

Traducerea din limba germană: Eleonora Ringler-Pascu

---

<sup>7</sup> Scena.ro, Nr. 15, octombrie/noiembrie 2011, p. 6.

<sup>8</sup> Interviu cu Alice Georgescu din 6 noiembrie 2011.



**3.**  
**Recenzii**  
**Rezensionen**  
**Recenzii**



## Un repertoir al fragmentului\*

DANIELA MAGIARU  
(Timișoara)

George Banu, *Trilogia îndepărtării: Odihna, noaptea, uitarea*,  
Editura Cartea Românească, 2010

George Banu este, fără îndoială, vocea cea mai avizată a teatrologiei românești. Critic de teatru, profesor la Sorbona, Banu este o prezență constantă în lumea teatrală românească. Volumele sale poartă o marcă inconfundabilă, conferită de un tip de scriere ce le apropie de eseu, cu numeroase referințe culturale. Nu face excepție de la descrierea de mai sus nici cea mai recentă apariție. *Trilogia îndepărtării* are un caracter eterogen: cartea pune laolaltă aforisme, maxime, citate, impresii de lectură și reflecții personale. Referințele nu se limitează la domeniul teatrului, iar temele anunțate sunt legate între ele – cel puțin în titlu, prin conceptul de *îndepărtare*. Ca tip de abordare, ele funcționează și ca falii separate, reunite prin compunere și joncțiune.

Prima parte, *Odihna*, se inspiră din principiul dicționarului explicativ: fiecare definiție și asociere semantică este exploatată și exemplificată. Autorul cultivă afirmațiile paradoxale și jocurile de cuvinte, ceea ce face textul incitant la lectură. Aflăm, de pildă, că există vârste diferite ale odihnei sau că există o odihnă obositoare, dar și una organizată, însă dacă încercăm să ne-o „inducem”, starea va deveni falsă. Parcursul scriiturii este unul pluridisciplinar: lingvistic (explorând sensul cuvântului și expresiile atât în română, cât și în franceză și chiar în engleză), istoric, plastic și literar. Uneori, paginile iau forma notațiilor fulgurante, îndemnându-ne să le găsim aplicabilitatea, conexiunile sau povestea care le-a putut genera.

Scara sinonimică a odihnei cuprinde cuvinte și sintagme ce au atât conotații pozitive, cât și negative. Odihna e definită în termeni de curaj, tăcere sau exigență formală. Există oameni care au curajul să se odihnească, dar și roluri care trebuie lăsate să facă acest lucru. În pictură, ne atrage atenția autorul, există repausuri, dar se poate vorbi și despre oboseala unui popor sau a unei clase. Unele țări au tradiția odihnei (Japonia), la fel cum spectacolul are și el odihna

---

\* Publicat în: „Orizont”, nr. 8, august 2011

lui – antractul (din ce în ce mai des refuzat de regizorii de azi). Funcțiile odihnei sunt și ele listate: recuperare, concediu, medicament (în cazul odihnei impuse), sancțiune socială (pensionare), eliberarea de „tirania lui «trebuie»”, test ce poate avea ca rezultat creativitatea sau sterilitatea, leac împotriva alienării, preambul al unei stări depresive („exil și otravă”), confort spiritual, dar și spațiu securizat în care ne putem ascunde. Odihna e asociată cu pacea, liniștea, detașarea, trândăveala, sau starea de a te lăsa purtat de val. Trimiterile lexicale sunt completate cu expresii precum „pe loc repaus”, odihnă „de lume” sau fraze cu valoare de maximă: „pe termen lung, odihna «de unul singur» se dovedește practic imposibilă: propria-ți tovărășie e greu de suportat!” Varietatea surselor folosite e de natură să adauge un plus de valoare volumului: exemplele sunt alese din istorie, literatură, dar și din viața personală.

*Noaptea*, cea de-a doua secvență a cărții, este definită dialectic. Raportul cu ziua stabilește de la bun început o serie de conotații negative, dar fixează și limite subtile: „Noaptea totul este mai adevărat.” În acest demers, George Banu funcționează ca un căutător de citate care să susțină valențele multiple ale nopții. Ochiul său reține ca între lamele de sticlă asocieri când străvezii, când surprinzătoare. Noaptea sunt categorisite în sfinte sau moderne, sacre sau păgâne. Extremele, spune Banu, înfricoșează sau vindecă, dar ambivalența contrariilor este literă de lege. Pe de o parte, timpul nocturn regenerează, „alină, reîntregește ființa”, pe de altă parte asocierile cu ocultul și clandestinul sunt inevitabile ca exemple aflate mereu la îndemână: nopți ale terorii, în care se comit crime, arestări, comploturi sau abuzuri de toate tipurile. Ca topos literar, noaptea este seducătoare, provoacă simțurile – timp (ne)fast în opera lui Shakespeare, și pentru romantici. „În teatru, noaptea este mai ales shakespeariană. De la *Macbeth* la *Visul...* și la *Hamlet*, ea neliniștește și excită, nu rămâne niciodată neutră, pașnică, senină. Indiferent de context, noaptea lui Shakespeare nu lasă oamenii să doarmă”, sau „Dramaturgia universală nu duce lipsă de «nopți» [...] «noaptele» teatrului sunt numeroase, derutante și diferite. Le revedem și le retrăim cu regularitate. Sunt nopțile noastre, nopțile spectatorului din noi.” Și în această secțiune privirea autorului scanează domenii diverse: poezie, teatru, pictură, filozofie. Formulările sunt uneori extrem de concise sau aluzive, iar altele ne sunt oferite doar trimiteri fugare la un tablou sau un vers. Fiecare paragraf este pentru autor un *aide-memoire*, care obligă cititorul la o lectură în zigzaguri cu *va-et-vient*, cu pauze de răsfoit sau de privit imagini ale tablourilor evocate. Diversitatea și metoda folosite dau senzația de aleatoriu, de mișcare browniană.

Cea de-a treia parte a tripticului are un început narativ. Ar fi constituit, probabil, un bun debut de povestire la persoana întâi. *Uitarea* urmează tiparul prescris pentru primele părți ale volumului. Analiza cologațiilor în care intră cuvântul scoate la iveală contexte legate de accident, sancțiune, revoltă, salubritate, act critic axiologic, dar ajunge și în registrul medical, vorbind despre maladia Alzheimer. Cu toate acestea, există o consolare în lupta pentru memorie: uitarea nu poate anihila bucuria clipei. Autorul se/ne răsfăță cu formulări metaforice: „Într-un fel, a uita înseamnă a pleca. Fără destinație și fără niciun motiv explicit. Călător fără bagaje și fără repere” sau cu valoare de maximă: „Memoria o construim, uitarea o îndurăm.” „Încântătoare vacanță a sinelui (Mallarmé) Uitarea îl desprinde pe om de el însuși”.

*Trilogia îndepărtării* este o carte cu o scriitură fluidă, reușind, cu toate acestea, să dea senzația de compact. Partea primează în fața întregului, trimiterile și aluziile iau locul argumentelor și explicațiilor. În ciuda aspectului fragmentat al textului, multitudinea și diversitatea referințelor îi asigură consistența.



## Travelling circular\*

DANIELA MAGIARU

(Timișoara)

Luc Bondy: *Sărbătoarea clipei. Dialoguri cu George Banu*, Traducere din franceză Ileana Cantuniari, Colecția Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu, Ed. Humanitas, București, 2011

*Sărbătoarea clipei* este un volum care își extrage forța din mișcarea mai multor pistoane. Cartea este o punere laolaltă a unor opinii, dar și a unor mărturisiri. Demersul propus pare a fi un *travelling circular*, sondarea unui personaj sau, mai bine zis, o încercare de expunere a unui personaj. E vorba de un dialog condus de George Banu, dar și de un discurs născut din declarațiile actorilor, scenografilor, dramaturgilor, prietenilor care au lucrat cu Bondy. Luc Bondy este regizor de teatru, operă și film, scriitor. A fost co-director al Schaubühne am Lehniner Platz, Berlin. În 1997 a devenit director artistic al festivalului Wiener Festwochen, iar din 2001 este directorul general al aceluiași festival.

În ciuda țesăturii fragile a textului, avem în față un desen care are finețea creionului, dar și coerența unei compoziții bine articulate, în încercarea de a configura un portret. Lucrarea poate fi citită ca un roman ce îl are în centru pe personajul Luc Bondy. Putem, de asemenea, urmări modalitățile prin care se încearcă descifrarea raporturilor unui regizor cu teatrul și opera sa. Oricare ar fi perspectiva abordată, cititorul va intra în mod obligatoriu într-un univers livresc. Paginile pot servi cu ușurință ca indice de nume, listând într-un alfabet afectiv nume de personaje, de romane, de scriitori, de regizori, de actori, de scenografi, de filme. Vedem defilând în pagină o pleiadă – în primul rând literară și în al doilea rând teatrală și cinematografică, pentru că lumea în care se plimbă Bondy este compusă din frânturi extrem de diferite, alăturate însă firesc. Ficțiunea și realul se conjugă carismatic, oamenii de hârtie și cei reali cutreieră diferite realități, toate adevărate. De aici nevoia de le face să interacționeze, de a le pune la dispoziția unui angrenaj care încearcă să stabilească racorduri la imediatul unui spectacol. Pentru Luc Bondy, tipul definitoriu de abordare îl constituie raportarea și apelul la *altul*, fie că este vorba de scriitor, regizor, personaj sau actor.

---

\*Publicat în: „*Orizont*”, nr. 8, august 2011

Universul pe care îl cutreieră nonșalant nu ține seamă de legile fizice: „Am avut tot atâtea modele de artiști în viață cât și de artiști deja morți, imaginari sau reali.”<sup>2</sup> Puse cap la cap, explicațiile dau senzația unui bogat peisaj interior care se lasă ghicit și care este periodic transpus în afară.

Parte a jocului e și apropierea de actori, și mai ales latura profund umană a acestei apropieri, semnalată deja de aproape toți cei care au scris anterior despre el. Din ea se naște generozitatea întâlnirii, care permite reinventarea continuă. De aici, poate, și sentimentul de haos sofisticat pe care îl amintesc multe dintre mărturiile actorilor. Tulburarea, provocarea, instaurarea unei nesiguranțe (fără conotații negative) sunt jaloane ale drumului ce duce la starea de grație sau la cea de imponderabilitate (așa cum definea Peter Stein spectacolele lui Bondy).

În ceea ce privește lucrul pe text, căutarea este continuă. Textul trebuie înțeles, dar nu descifrat. Bondy crede că actorul, la fel ca regizorul, trebuie să știe mai puțin decât spectatorul. Secretele trebuie menținute pentru ca imaginația să poată funcționa: „Trebuie să lași cărțile să pătrundă în tine. A citi sau a trăi este același lucru. Eu nu fac nici o diferență: unele texte produc șocuri la fel de puternice ca și evenimentele cele mai decisive dintr-o existență. Ele pătrund la fel de mult în inconștient. În fond, ce trăim? Trăim foarte puține lucruri față de experiența pe care cărțile o procură unui bun cititor.”<sup>3</sup> O idee sugestivă este cea a personajelor care trebuie păstrate într-un echilibru: categorisirea prea puternică poate distruge personajul. Ar trebui să ne dorim să ieșim la o cafea cu acesta, să putem să îl privim în complexitatea sa.

Componenta fizică a demersului regizoral este de mare importanță. Pare că aspectele cele mai importante o conțin. De pildă, limba în care se face teatru are corporalitate: „Limba este o experiență fizică. Un actor nu va putea niciodată să-și exprime în totalitate emoția într-o limbă care nu este a sa. Trebuie să facem teatru în limba în care visăm.”<sup>4</sup> Sau „Limba îi aduce atunci actorului o dimensiune concretă. Ea privește integralitatea ființei sale implicate astfel în joc.”<sup>5</sup> Astfel, nu e de mirare că până și tăcerile actorilor par să se întâmple în limbi diferite.

---

<sup>2</sup> Luc Bondy: *Sărbătoarea clipei. Dialoguri cu George Banu*, Traducere din franceză Ileana Cantuniari, Colecția Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu, Ed. Humanitas, București, 2011, p. 38.

<sup>3</sup> Luc Bondy: *Sărbătoarea clipei. Dialoguri cu George Banu*, p. 34.

<sup>4</sup> Idem, p. 29.

<sup>5</sup> Idem.



Personajele evocate în povestiri, dar și actorii, sunt schițați deseori printr-o singură linie, insistând asupra trăsăturilor care îi particularizează. Un amănunt sau un gest este suficient pentru a conferi expresivitate portretului: „îl lovea ușor pe băiatul cu pricina peste obraji, apoi lăsa să-i alunece mâna până la bărbie, o scutura, la fel ca în comerțul cu sclavi negri”<sup>6</sup>. Sau această imagine a unui coleg de internat: „Era aproape obez, cu totul prezbit. Îndărătul ochelarilor lui cu lentile groase, ai fi zis că se află un crap, cu gura lipită de sticla unui acvariu.”<sup>7</sup>. Despre actori afirmă: „Atunci când îi descoperi, e o adevărată artă să privești actorii sau cântăreții. Urechi în formă de evantai, sprâncene stufoase, colăcei de grăsime sau șolduri prea fine, pe scurt, un adevărat bestiar uman, ceva în genul lui Daumier”<sup>8</sup>.

Definirile teatrului au atributele diafanului, răspunsurile lui sunt contradictorii, nu din dorința de a șoca, ci din impulsul de a alătura părți, chiar opuse, dar congruente, în același sistem. În acesta, actorul are statut privilegiat, Bondy nu îl subordonează, ci îi subliniază fragilitatea, îl tulbură, cu toate că este conștient că expunerea actorului este un act de imens pericol: „A juca este un act impudic. Căci te «dezbraci» mereu. A juca presupune a fi altcineva, când de fapt încă nu ești cu adevărat tu însuși. Este teribil de primejdios și de fragil să joci. [...] Locul lui «acasă» este acela de a nu fi nimic. Dacă, pe deasupra, el vrea și «să fie», este ceva încă și mai teribil.”<sup>9</sup>. Pentru Bondy, teatrul rămâne o „scriitură în aer care nu se fixează pe o pagină, dar care impregnează poate memoria unor ființe”<sup>10</sup>, pentru că acesta este scopul declarat de a fi păstrat în memorie, de a atinge adevărul, esența.

Biografia lui Luc Bondy poate fi citită ca o poveste pusă sub semnul disparatului și al durerii, „o mamă evreică germană de sorginte flamandă, un tată austro-ungar care trăise în Franța după Război. Iar eu îmi petrecusem copilăria timpurie în Elveția germană, dar acasă vorbeam franceză. Vin deci cam de peste tot și de nicăieri, sunt precum acei arbori asiatici care au o mie de rădăcini. Tata spunea mereu chestia asta!”<sup>11</sup>. Urmează, în parcursul amintirilor, internatul, cu umilințele violente și pedepsele crunte: „Eram vârați într-o cadă de baie. Directorul era asistat de doi dintre favoriții lui din internat (îl văd pe

---

<sup>6</sup> Idem, p. 180.

<sup>7</sup> Idem, p. 188.

<sup>8</sup> Idem, pp. 65-66.

<sup>9</sup> Idem, pp. 68-69.

<sup>10</sup> Idem.

<sup>11</sup> Idem, p. 33.

Max cu mâinile lui de tăietor de lemne). Ei ne țineau și ne turnau peste piept – eram lungiți, cu mâinile la spate – găleți mari cu apă rece, una, două, opt, douăzeci de găleți, potrivit delictului. Iar între aceste șocuri de gheață peste piept, trebuia să ne ridicăm ca să căpătăm peste fund, una, patru, cincisprezece – potrivit delictului – lovituri cu bătătorul de covoare. Fundul ne ardea de parcă ne-am fi așezat peste foc. [...] Și era atât de greu, da, imposibil, să nimerești o poziție fără ca așternuturile să atingă urmele loviturilor.<sup>12</sup>

O constantă a vieții sale este boala, pe care o simte ca pe o a doua natură, o protecție care îl salvează de la căutări. Ea este, în sine, o marcă de identitate. Printr-o povestire ce seamănă cu o pagină de jurnal, facem un salt peste timp și avem zugrăvită o cameră din spitalul în care se află. Cu treizeci și șase de ani în urmă se naștea în acel spital. Acum, spațiul îi respiră cancerul. Locul este simultan viață și boală. Două culmi la fel de abrupte. La acest episod se adaugă bolile bunicilor, moartea lor, dar și imaginea bunicului, care pe patul de spital se „uita în tavan și, prin tavan, privea fără îndoială cerul. Se familiariza cu veșnicia.”<sup>13</sup>

*Sărbătoarea clipei* din teatru se pulverizează în sărbătoarea clipelor trăite cu maximum de acuitate, în pagină sau în realitate, pe scenă, pe platoul de filmare sau în sala de spectacol, în spațiul interior sau cel revărsat în exterior. Ca invitați privilegiați, simțim că am pătruns într-un spațiu prin excelență senzorial.

---

<sup>12</sup> Idem, p. 184.

<sup>13</sup> Idem.

# Neueste dokumentierte Geschichte des Deutschen Staatstheaters Temeswar\*

ELEONORA RINGLER-PASCU  
(Universitatea de Vest din Timișoara)

Horst Fassel: *Das Deutsche Staatstheater Temeswar (1953-2003). Vom überregionalen Identitätsträger zum Experimentellen Theater*. Reihe THALIA GERMANICA, herausgegeben von Horst Fassel und Paul S. Ulrich, Band 11, Berlin/Münster/Wien/New York: LIT VERLAG, 2011, 575 Seiten (ISBN 978-3-643-11413-6)

Eine umfassende Darstellung der Geschichte des Deutschen Staatstheaters Temeswar, von der Gründung dieser wichtigen Kulturinstitution bis Anfang des XXI. Jahrhunderts bietet Horst Fassel, Theaterwissenschaftler, Professor für deutsche Literatur, Vorsitzender der wissenschaftlichen Gesellschaft Thalia Germanica und ehemaliger Geschäftsführer des Instituts für Donauschwäbische Geschichte und Landeskunde in Tübingen. Die vorgelegte Monographie, die ein jahrzehntelanges intensives Studium dieser Aspekte und unzählige Publikationen des Autors zu diesem spezifischen Thema umfaßt, setzt sich als Ziel die kulturgesellschaftliche Bedeutung der deutschsprachigen Institution in einem multikulturellen Raum darzustellen, ihre geschichtliche Entwicklung von den Anfängen bis in der heutigen Zeit, mit ihren Höhepunkten und Schwierigkeiten zu beleuchten. Die Ermittlung des Stellenwertes des Berufstheaters innerhalb der gesamten regionalen und nationalen Kulturlandschaft stützt sich auf die Untersuchung seiner Theatertätigkeit, der Beiträge sämtlicher Mitwirkenden, Theaterprogramme bzw. -zeitschriften, Theaterkritiken, Memoiren und nichtzuletzt der Beziehung

---

\* Publiziert in: Allgemeine Deutsche Zeitung für Rumänien (Kulturseite), Bukarest, 10. Februar 2012

zu anderen Theatereinrichtungen, um somit die kulturpolitische Funktion hervorzuheben.

Die Vorgeschichte der Gründung dieser als Minderheitentheater gedachten Einrichtung, die sich ausführlich mit der Tradition des deutschsprachigen Theaters in diesem Raum beschäftigt, fungiert als Argument für das Dasein einer Kulturinstitution dieser Sparte in deutscher Sprache in Rumänien. Für Temeswar, ein Zentrum eines multikulturellen Gebiets, ein Treffpunkt zahlreicher Zivilisationen, in dem Deutsche, Ungarn, Juden, Serben, Bulgaren zusammen mit den Rumänen leben, war und ist die Gründung einer deutschen Staatsbühne wichtig. In der vielsprachigen kulturellen Infrastruktur behauptet sich das Deutsche Staatstheater Temeswar einerseits als wichtige Theatereinrichtung, als Kultur- und Identitätsräger für die deutsche Minderheit, andererseits als Vermittler der deutschen Kultur in deutscher Sprache.

Das in den fünfziger Jahren gegründete Deutsche Staatstheater war damals das einzige deutschsprachige Theater außerhalb des deutschen Sprachraums und ist auch heute noch bemüht, die deutsche Kultur zu pflegen. Diese Sonderstellung wird vom Verfasser akribisch dokumentiert, belegt durch die Beschreibung der sozial-politischen Situation entlang der Jahrzehnte, Präsentation der Zielsetzungen der einzelnen Theaterleiter/Intendanten, der Rolle der Dramaturgen und der anderen Leistungsträger des Theaters, Aufstellung und Auswertung der Spielpläne, Rezeption der Vorstellungen in den Medien. Ein Sonderkapitel widmet Horst Fassel den Einzeldarstellungen – in chronologischer Reihenfolge werden Porträts von Theaterleitern/Intendanten, Schauspielern, Regisseuren, Bühnenbildnern, Dramaturgen geboten. Ein besonderer Akzent fällt auf die Präsentation der Darsteller, Mitglieder eines vielseitigen Ensembles, wobei einige hervorgehoben werden, die sich über Jahrzehnte auf der Bühne behaupteten und als Stabilisatoren des Deutschen Staatstheater gelten. Gewürdigt in Einzelbeiträgen sind jene Theatermenschen, die sich in die Gesamtleistung des Ensembles eingliedern und damit die Identität des Theaters prägen. In einer gründlichen Untersuchung werden die einzelnen künstlerischen Leistungen, die zur Erweiterung des Bekanntheitskreises des Theaters beigetragen haben, honoriert.

Der Verfasser verfolgt durch die Jahrzehnte das Repertoire und die Rezeption der Vorstellungen und gelangt zur Schlussfolgerung, dass in der Spielplangestaltung des DSTT Konstanten festgestellt werden können – Stücke der klassischen Literatur, Texte deutschsprachiger Dramatiker, Volksstücke aus

der deutschsprachigen Tradition wie auch banatschwäbische Mundartstücke, rumänische Dramatik in deutscher Übersetzung, Pantomime, Lyrikabende, Märchenstücke, Unterhaltungsprogramme. Die Aufstellung der Spielpläne läßt sich anhand der kontextgebundenen Kulturpolitik motivieren, wobei auf die „rezeptartige“ Struktur aus der Zeit vor 1989 hingewiesen wird, eine Tatsache, die sich durch die ideologischen Vorgaben erklären läßt, die landesweit gültig gewesen sind. Es wird festgehalten, dass nach diesem Raster thematische Variationen möglich waren: Inszenierungen mancher Stücke von in- und ausländischen Gastregisseuren, vereinzelt Kooperationen mit in- und ausländischen Bühnen, bis 1989 insbesondere aus der DDR. In diesem Fall wie auch in anderen, sind Differenzierungen notwendig, auch wenn es sich um rezeptartige Spielplänezusammensetzungen handelt, die einerseits der Zensur gerecht sein sollten und andererseits publikumsorientiert waren. Die objektiv-kritische Position von Fassel beruht auf Darstellung der Fakten, alle aus dem geschichtlichen Kontext betrachtet.

Ein Durchblick der krisengeschüttelten Zeiten der 80er und 90er Jahre, als die massive Auswanderung der Deutschen aus dem Banat stattfand, die nach dem Umsturz vom Dezember 1989 zu einem „Tiefpunkt“ in der Existenz des Theaterensembles geführt hatte, erklärt diese Situation. Zu den besonderen Schwierigkeiten, mit denen sich das DSTT konfrontiert sah, zählt der Verfasser folgende: Schrumpfen des Ensembles, insbesondere nach 1990; Mangel an männlichen Schauspielern; Mangel an Nachwuchs (eine Folge der Schließung der deutschen Schauspielabteilung der Theaterhochschule aus Bukarest, die einzige Ausbildungsstätte in deutscher Sprache – im Jahre 1979), Wahl der Stücke orientiert nach Schauspielern, Regisseuren und Publikum; Schrumpfen des Publikums, insbesondere im ländlichen Bereich, wegen der massiven Auswanderung in die Bundesrepublik Deutschland usw. Eine besondere Aufmerksamkeit wird der Sondersituation gewährt, als 1990/1991 nach der Auswanderung der deutschen Bevölkerung aus dem Banat das Theater für sein Überleben kämpfen musste, als jedoch durch die Gründung der deutschen Schauspielschule (1992) Hoffnung aufkam, denn dadurch konnte das Personalreservoir gefestigt werden. Die Absolventen sind heute Mitglieder des jungen und dynamischen Ensembles, das mittels einer neuen Repertoirepolitik ein vielfältiges Theaterprogramm bietet. Die stattgefundenen Wandlungen in der Kulturpolitik des Theaters, die Anpassung an die westlichen Tendenzen der Theaterwelt, ist teilweise auch durch neue Zuschauergruppen bedingt, die neue Ansprüche stellen. Fassel bemerkt berechtigter Weise, dass der Trend in

Richtung Experimentelles Theater führt, ohne jedoch Prognosen für die Zukunft zu verlauten.

Ein umfangreiches Kapitel untersucht die Formen der Selbstdarstellung und der Rezeption – unter anderem die Mittel der Eigenwerbung durch Programmhefte, Zeitschriften und Memoiren. Hinzu kommen die Publikationen bezogen auf diverse Theaterereignisse, darunter Einzelereignisse, Jubiläen, Tourneen, Teilnahme bei Festivals, Gastspiele im In- und Ausland. Die Rezeption wird über die Theaterkritik aus den rumänischen und landeseigenen deutschsprachigen Medien bzw. aus bundesdeutscher Perspektive untersucht. Die theaterinterne Zeitschrift „Gong“ nimmt eine wichtige Rolle ein, unter anderem mit der ambitionierten Zielsetzung das Publikum auf theaterästhetische und theatergeschichtliche Aspekte aufmerksam zu machen.

Dem Stellenwert und der Besonderheit des Deutschen Staatstheaters widmet die Dokumentation eine grosse Aufmerksamkeit, insbesondere durch die Recherche der Theaterkritik, die eine theaterästhetische Werteskala bestimmt und dadurch auch publikumsorientierend wirkt. Hervorgehoben werden die deutschsprachigen Periodika aus Rumänien, die regelmässig Theaterkritiken brachten, wie auch Interviews und andere Beiträge, die ein breites Spektrum der Theaterdarbietungen reflektieren. Die Beziehung zu anderen Berufstheatern (Nationaltheater Temeswar, Ungarisches Staatstheater Temeswar, Jüdisches Staatstheater Bukarest, Deutsche Abteilung des Nationaltheaters „Radu Stanca“ Hermannstadt), Studententheatergruppen, deutschen Laientheatern und die Partnerschaft mit der bundesdeutschen Badischen Landesbühne Bruchsal unterstreicht die Notwendigkeit eines Austausches und der Kommunikation unter den Theaterschaffenden.

Schlussfolgernd sei bemerkt, dass die neueste Theatergeschichte von Horst Fassel dem Leser eine Dokumentation mit neuen Blickpunkten und auch Korrekturen zu einigen Positionen der Forschung bringt. Eine beeindruckend umfassende Bibliographie und ein von Paul S. Ulrich präzise aufgestelltes Register bieten dem Leser ein wichtiges Instrument für weitere Recherchen.

Diese wissenschaftlich gut dokumentierte monographische Darstellung des Deutschen Staatstheaters Temeswar ist zu begrüßen, denn sie übertrifft die bislang herausgegebenen Studien, Einzelmonographien und Überblicksdarstellungen, bereichert damit die europäische Theatergeschichte, die sich diesem Segment der regionalen Kulturphänomene widmet.

## Cea mai recentă istorie documentată a Teatrului German de Stat din Timișoara\*

ELEONORA RINGLER-PASCU

Horst Fassel: *Das Deutsche Staatstheater Temeswar (1953-2003). Vom überregionalen Identitätsträger zum Experimentellen Theater* (Teatrul German de Stat din Timișoara (1953-2003). De la purtătorul identității supraregionale la teatru experimental), Seria THALIA GERMANICA, editată de Horst Fassel și Paul S. Ulrich, volumul 11, Berlin/Münster/Wien/New York: LIT VERLAG, 2011

Horst Fassel, teatrolog, profesor de literatură germană, președintele Societății Științifice Thalia Germanica și fost manager al Institutului de Istorie și Geografie a Șvabilor Dunăreni din Tübingen ne oferă o prezentare cuprinzătoare a istoriei Teatrului German de Stat din Timișoara, de la înființarea acestei importante instituții culturale până la începutul secolului 21. Monografia cuprinde un studiu amplu realizat pe baza cercetării de mai multe decenii a acestor aspecte, și a numeroase publicații ale autorului, legate de această temă specifică, are ca scop să ilustreze semnificația socio-culturală a instituției de limbă germană într-un spațiu multicultural, evoluția acesteia de la înființare până în prezent, cu toate punctele culminante și dificultățile întâmpinate. Determinarea valorii statutului teatrului profesionist din cadrul peisajului cultural regional și național se poate efectua prin investigarea activității sale teatrale, a contribuțiilor colaboratorilor, a caietelor program, a publicațiilor interne, a criticilor de teatru, a memoriilor și nu în ultimul rând a relației cu diferite teatre, pentru a evidenția funcția sa politică și culturală. Preistoria înființării acestei instituții dedicate teatrului minorităților, care se ocupă cu păstrarea tradiției teatrului german în acest spațiu, este argumentul

---

\* Publicat în: Allgemeine Deutsche Zeitung für Rumänien (Kulturseite), București, 10 februarie 2012

existenței unei instituții culturale de acest gen în limba germană în România. Pentru Timișoara, centru al unui spațiu multicultural, un punct de întâlnire a numeroase civilizații, în care germanii, ungurii, evreii, sârbii, bulgarii coabitează cu românii, devine importantă înființarea teatrului german. Teatrul German de Stat din Timișoara se afirmă în această infrastructură culturală multilingvistică pe de o parte ca pilon al culturii și al identității minorității germane, pe de altă parte ca mediator al culturii germane. Fondat în anii 50, Teatrul German de Stat, ca prim teatru în limba germană din afara spațiului de limbă germană, se dedică și în prezent culturii germane. Această poziție specială este documentată meticolos de către autor, prin intermediul descrierii situației social-politice de-a lungul deceniilor, prin prezentarea obiectivelor fiecăruia dintre directorii teatrului, a rolului secretarului literar și al celorlalți factori implicați în activitatea teatrului, precum pregătirea și evaluarea stagiunilor, dar și receptarea spectacolelor în mass-media.

Horst Fassel dedică un capitol aparte reprezentărilor individuale - în ordine cronologică sunt oferite portrete ale directorilor, actorilor, regizorilor, scenografilor, secretarilor literari. Accentul cade asupra membrilor unui ansamblu deosebit, în mod particular asupra unor actori care s-au afirmat ca stabilizatori ai Teatrului German de Stat. Onorați prin studii individuale sunt acei oameni de teatru, care se contopesc cu performanța colectivă a ansamblului, contribuind astfel la crearea identității teatrului. Prin intermediul unei analize profunde sunt recompensate performanțele artistice individuale, care au sporit renumele teatrului. Autorul urmărește repertoriul și receptarea reprezentațiilor de-a lungul deceniilor, ajungând la concluzia că programarea repertoriului conține anumite constante ale TGST – piese de teatru clasic, texte ale autorilor din Germania, piese populare din tradiția limbii germane precum și piese în dialectul șvabilor din Banat, dramaturgie românească, pantomime, seri lirice, basme, programe de divertisment. Structura repertoriilor se mulează după contextul politicii culturale, adoptând o structură „stil rețetă”, specifică perioadei dinaintea de 1989, un fapt care se explică prin cerințele ideologice din vremea aceea, valabile la nivel național.

În conformitate cu acest model sunt imortalizate variațiunile tematice posibile: punerea în scenă a unor piese de către regizori invitați din țară sau din afara țării, multiple cooperări cu scene locale sau din străinătate, până în anul 1989 în special cu RDG. În acest caz, precum și în celelalte, este nevoie de diferențieri, implicate fiind și repertoriile „stil rețetă”, pe de o parte eligibile conform cenzurii, pe de altă parte orientate după public. Poziția obiectiv-critică



a lui Fassel se bazează pe ilustrarea faptelor, privite din contextul istoric. Situația este justificată printr-o vizualizare a anilor 80 și 90, perioadă de criză, în care a avut loc masiva emigrare a germanilor din Banat, care la rândul ei a condus, după Revoluția din decembrie 1989, la „punctul descensiunii“ în existența ansamblului de teatru. Printre greutățile cu care a avut de-a face TGST, sunt puse în lumină de către autor următoarele: reducerea ansamblului, în special după 1990; lipsa actorilor masculini; lipsa actorilor tineri (având ca urmare anularea secției germane a Facultății de Actorie din București, singurul centru de formare în limba germană – în anul 1979), selecția spectacolelor în funcție de actori, regizori, public; scăderea publicului, în special pe plan național, din pricina emigrării masive în Republica Federală Germania, etc. O atenție deosebită este dedicată situației din 1990/1991, după emigrarea germanilor din Banat, surprinzând teatrul în lupta sa pentru supraviețuire, moment în care înființarea Școlii de Actorie în limba germană (1992) i-a venit în ajutor, căci astfel se putea asigura personalul artistic. Absolvenții fac parte astăzi din ansamblul tânăr și dinamic, oferind un program teatral divers din punct de vedere al politicii teatrale. Conversia produsă în politica culturală a teatrului, aderarea la tendințele vestice din lumea teatrală, este susținută în parte și de către spectatorii cu pretenții noi. Fassel observă tendința spre teatrul experimental, fără a anunța previziuni pentru viitor.

Un capitol vast analizează formele de auto-reprezentare și receptare – printre altele mijloacele de promovare prin caiete program, reviste și memorii. Acestora li se alătură publicațiile bazate pe diverse evenimente teatrale, printre care se numără evenimente unice, aniversări, turnee, participări la festivaluri, spectacole invitate din țară și din străinătate. Receptarea este examinată de către critici de teatru din mediul românesc și vorbitor de germană din România, respectiv din perspectiva germană. Revista internă de teatru „Gong” preia un rol important prin atenționarea publicului asupra aspectelor estetice și istorice ale teatrului.

Volumul acordă importanței și specificității Teatrului German de Stat o atenție deosebită, în special prin intermediul cercetării criticii de teatru, care stabilește scala de valori, orientată spre public. Se pune accentul pe periodicele din România, care au contribuit regulat cu critici de teatru, interviuri și alte articole, reflectând o gamă largă de spectacole de teatru. Relația cu alte teatre profesionale (Teatrul Național Timișoara, Teatrul Maghiar de Stat Timișoara, Teatrul Evreiesc București, Secția Germană a Teatrului Național din Sibiu), cu teatrele pentru studenți, trupele germane de amatori și parteneriatele cu

Badische Landesbühne Bruchsal subliniază nevoia unui schimb de experiență și de comunicare a oamenilor de teatru.

Trebuie remarcat în final faptul că prin intermediul celei mai recente istorii a teatrului de Horst Fassel, cititorul este confruntat cu un material documentar ce aduce puncte de vedere noi și corecturi față de unele aspecte cercetate până în prezent. Impresionante sunt bibliografia cuprinzătoare și registrul bine definit al lui Paul S. Ulrich, care oferă cititorului un instrument important pentru cercetări ulterioare.

Această prezentare bine documentată științific a Teatrului German de Stat Timișoara este lăudabilă, ea depășind studiile existente, monografiile unice și prezentarea generală, îmbogățind istoria teatrului european, și dedicându-se acestui fenomen cultural regional.

Traducere din limba germană: **Andrea Wolfer**  
(Traducere revizuită de redacție)

## **Autorii/Autoren/Authors:**

### **Anda Cadariu, Drd.**

Studii: Română - Engleză la Facultatea de Litere, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca (2003); masterat în Antropologie Culturală – Facultatea de Litere, Universitatea din București (2004). Doctorand al Facultății de Teatru din cadrul Universității de Arte din Târgu-Mureș. Publicații: eseuri, proză, cronici și interviuri în revistele: „*Echinox*”, „*Vatra*”, „*Bucureștiul Cultural*” (supliment al revistei 22), „*Observator Cultural*”, „*LiterNet*”, „*Cultura*” etc. Domeniu de cercetare: teatru  
E-mail: anda.cadariu@yahoo.com

Studien: Rumänistik - Anglistik - Geisteswissenschaften, Babeș-Bolyai Universität Klausenburg (2003); Masterat in Kulturanthropologie, Geisteswissenschaften, Universität Bukarest (2004). Doktorandin in Theaterwissenschaften an der Kunstuniversität Târgu-Mureș. Veröffentlichungen: Essays, Prosa, Theaterchroniken und Interviews in den Zeitschriften „*Echinox*”, „*Vatra*”, „*Bucureștiul Cultural*”, „*Observator Cultural*”, „*LiterNet*”, „*Cultura*” u.a. Forschungsschwerpunkte: Theater  
E-mail: anda.cadariu@yahoo.com

Studies: Romanian - English Studies – Faculty of Letters, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca (2003); M.A. in Cultural Anthropology – Faculty of Letters, University of Bucharest (2004). PhD student of the Theatre Faculty – University of Arts Târgu-Mureș. Publications: essays, fiction, reviews and interviews in the following magazines and journals: „*Echinox*”, „*Vatra*”, „*Bucureștiul Cultural*” (cultural supplement of 22 journal), „*Observator Cultural*”, „*LiterNet*”, „*Cultura*”, etc. Research area: theatre  
E-mail: anda.cadariu@yahoo.com

### **Dragoș Carasevici, Dr.**

Studii: Germanistică și Anglistică la Facultatea de Litere a Universității „Alexandru Ioan Cuza” Iași (2002). Masterat „Cultura germană în context european”, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” Iași (2004). Asistent la

Catedra de Germanistică a Universității „Alexandru Ioan Cuza” Iași și doctor al aceleiași Universități și al Universității din Geneva, Elveția, cu o teză despre prelucrările și munca de regie a lui Friedrich Dürrenmatt (2011). Publicații: studii în reviste de specialitate – „*Studia Drammatica*”, „*Jassyer Beiträge zur Germanistik*”, „*Acta Iassyensia Comparationis*”, „*Transcarpathica. Germanistisches Jahrbuch Rumäniens*”. Domenii de cercetare: teatrul de limbă germană în a doua jumătate a secolului XX, istoria teatrului de limbă germană în Europa Centrală și de Est, receptarea productivă în literatură, teatru și film, semiotica teatrală.

E-mail: d\_carasevici@yahoo.com

Studien: Germanistik und Anglistik an der Philologischen Fakultät der Universität „Alexandru Ioan Cuza” Jassy (2002). Master „Deutsche Kultur im europäischen Kontext”, „Alexandru Ioan Cuza” Universität Jassy (2004). Assistent am Lehrstuhl für Germanistik der Universität „Alexandru Ioan Cuza” Jassy und Dr. phil. derselben Universität und der Université de Genève, Schweiz, mit einer Dissertation über Friedrich Dürrenmatts Bearbeitungen und Regiearbeit (2011). Veröffentlichungen: Studien in Fachzeitschriften - – „*Studia Drammatica*”, „*Jassyer Beiträge zur Germanistik*”, „*Acta Iassyensia Comparationis*”, „*Transcarpathica. Germanistisches Jahrbuch Rumäniens*”. Forschungsschwerpunkte: deutschsprachiges Theater in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Geschichte des deutschsprachigen Theaters in Ost- und Mitteleuropa, produktive Rezeption in der Literatur, im Theater und im Film, Theatersemiotik.

E-mail: d\_carasevici@yahoo.com

Studies: German and English Studies at the Faculty of Letters of the „Alexandru Ioan Cuza” University from Iași,; M.A. in „German Culture in the European Context - „Alexandru Ioan Cuza” University from Iași. Assistant at the German Studies Department of the „Alexandru Ioan Cuza” University from Iași and PhD of the same university and of Université de Genève, Switzerland, with a thesis on Friedrich Dürrenmatt’s adaptations and stagings (2011). Publications: articles in scientific journals - „*Studia Drammatica*”, „*Jassyer Beiträge zur Germanistik*”, „*Acta Iassyensia Comparationis*”, „*Transcarpathica. Germanistisches Jahrbuch Rumäniens*”. Research areas: German language theatre of the second half of the twentieth century, history of

the German language theatre in Eastern and Central Europe, productive reception in literature, theatre and film, theatre semiotics.

E-mail: d\_carasevici@yahoo.com

### Claudia Dimiu

Studii: Teatrologie-filmologie, I.A.T.C. București (1969). Teatrolog, cercetător științific în domeniul teatrului la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” și la Muzeul Literaturii Române din București. Colaborări: *Istoria României în date* (partea despre teatru, editată de George Banu și Claudia Dimiu), Editura enciclopedică, București 1972; *Istoria Teatrului în România*, vol. III, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, București 1973; *Teatrul Românesc contemporan*, Ed. Meridiane, București 1975, *Istoria Teatrului Național din Craiova*, Editura Scrisul românesc, Craiova 1978. Activitate editorială: *George Mihail Zamfirescu Corespondență* (prefață, ediție, note și indice de Claudia Dimiu), Editura Minerva 1988; *Haig Acterian – Scrieri despre teatru* (ediție, prefață și note de Claudia Dimiu), Editura Muzeului Literaturii Române, 1998; Colaborări la revistele „*Teatrul azi*”, „*Manuscriptum*”, „*Adevărul literar și artistic*”, „*Literatorul*”. Domeniu de cercetare: istoria teatrului românesc.

Studien: Theater- und Filmwissenschaft, I.A.T.C. Bukarest (1969). Theaterwissenschaftlerin, wissenschaftliche Forscherin im Bereich Theater am Institut für Kunstgeschichte „G. Oprescu” und im Museum der Rumänischen Literatur Bukarest. Mitarbeit: *Istoria României în date* (Hrsg. des Kapitels zum Theater - George Banu, Claudia Dimiu), Editura enciclopedică, București 1972); *Istoria Teatrului în România*, Band III, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, București 1973; *Teatrul Românesc contemporan* (Ed. Meridiane, București 1975), *Istoria Teatrului Național din Craiova*, Editura Scrisul românesc, Craiova 1978). Herausgebertätigkeit: *George Mihail Zamfirescu Corespondență* (Vorwort, Noten, Index Claudia Dimiu, Editura Minerva 1988); *Haig Acterian – Scrieri despre teatru* (Vorwort, Noten Claudia Dimiu, Editura Muzeului Literaturii Române, 1998). Mitarbeit an den Kulturzeitschriften: „*Teatrul azi*”, „*Manuscriptum*”, „*Adevărul literar și artistic*”, „*Literatorul*”. Forschungsschwerpunkt: Rumänische Theatergeschichte

Studies: Theatre and Film Studies, I.A.T.C. Bucharest (1969). Theatre scientist, researcher at the Institute for History of Arts „G. Oprescu” and at the Museum of Romanian Literature Bucharest. Collaboration: *Istoria României în*

*date* (chapter about the theatre, edited by George Banu și Claudia Dimiu), Editura enciclopedică, București 1972; *Istoria Teatrului în România*, vol. III, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, București 1973; *Teatrul Românesc contemporan*, Ed. Meridiane, București 1975, *Istoria Teatrului Național din Craiova*, Editura Scrisul românesc, Craiova 1978. Editorial activity: *George Mihail Zamfirescu Corespondență* (foreword, notes and index Claudia Dimiu), Editura Minerva 1988; *Haig Acterian – Scrieri despre teatru* (forword, notes Claudia Dimiu), Editura Muzeului Literaturii Române, 1998; Collaborations at cultural journals: „*Teatrul azi*”, „*Manuscriptum*”, „*Adevărul literar și artistic*”, „*Literatorul*”. Research area: history of the Romanian theatre

**Marion George, Dr. habil.**

Studii: Germanistică la Universitatea din Leipzig. Doctorat cu tema „Wilhelm Dilthey și hermeneutica“ (1982). Abilitare în teoria literară a secolului al 18-lea (1989). Prof.-univ. de literatura germană la Universitatea din Poitiers din 1995. Publicații: Friedrich Schlegel: *Der Historiker als rückwärts gekehrter Prophet*. Aufsätze und Vorlesungen zur Literatur (editat de Marion George), Leipzig 1991; *Die Geburt der Hermeneutik aus dem Geist der Politik*. Frankfurt/Main u.a. 2002; Bernardin de Saint-Pierre: *Reise durch Schlesien und andere Reisetexte* (editat de Marion George). Zweisprachige kommentierte Ausgabe. Berlin 2006; *Das Schöne im Spiegel der Zeit. Geschichtliches Denken in der Literaturbetrachtung des 18. Jahrhunderts*. Berlin 2009; *Spiegelungen – Brechungen. Frankreichbilder in deutschsprachigen Kulturkontexten* (editat de Marion George, Veronique Liard), in: Frankfurter Kulturwissenschaftliche Beiträge, vol. 16, Berlin 2011; *Dürrenmatt und die Weltliteratur – Dürrenmatt in der Weltliteratur* (editat de Marion George, Veronique Liard), München 2011. Domenii de cercetare: istoria literaturii germane din secolele 18 - 20; transferul cultural germano-francez.

E-mail: marion.george@univ-poitiers.fr

Studien: Germanistik an der Universität Leipzig. Promotion zum Thema „Wilhelm Dilthey und die Hermeneutik“ (1982). Habilitation zur Literaturtheorie des 18. Jahrhunderts (1989). Professur für Germanistik an der Universität Poitiers (ab 1995). Veröffentlichungen: Friedrich Schlegel: *Der Historiker als rückwärts gekehrter Prophet*. Aufsätze und Vorlesungen zur Literatur (Hg.), Leipzig 1991; *Die Geburt der Hermeneutik aus dem Geist der Politik*. Frankfurt/Main u.a. 2002; Bernardin de Saint-Pierre: *Reise durch*

*Schlesien und andere Reisetexte* (Hg.). Zweisprachige kommentierte Ausgabe. Berlin 2006; *Das Schöne im Spiegel der Zeit. Geschichtliches Denken in der Literaturbetrachtung des 18. Jahrhunderts*. Berlin 2009; *Spiegelungen – Brechungen. Frankreichbilder in deutschsprachigen Kulturkontexten* (Hg. von Marion George, Veronique Liard), in: *Frankfurter Kulturwissenschaftliche Beiträge*. Bd. 16, Berlin 2011; *Dürrenmatt und die Weltliteratur – Dürrenmatt in der Weltliteratur* (Hg. von Marion George, Veronique Liard), München 2011. Forschungsschwerpunkte: Deutsche Literaturgeschichte 18. - 20. Jahrhundert; deutsch-französischer Kulturtransfer.

E-mail: marion.george@univ-poitiers.fr

Studies: German literature at the University of Leipzig. PhD in 1982 about “Wilhelm Dilthey and hermeneutics”. Habilitation in 1989 about literary theory of the 18th century. Professorship for German literature at the University of Poitiers since 1995. Publications: Friedrich Schlegel: *Der Historiker als rückwärts gekehrter Prophet*. Aufsätze und Vorlesungen zur Literatur (editor), Leipzig 1991; *Die Geburt der Hermeneutik aus dem Geist der Politik*. Frankfurt/Main 2002; Bernardin de Saint-Pierre: *Reise durch Schlesien und andere Reisetexte* (editor). Zweisprachige kommentierte Ausgabe. Berlin 2006; *Das Schöne im Spiegel der Zeit. Geschichtliches Denken in der Literaturbetrachtung des 18. Jahrhunderts*. Berlin 2009; *Spiegelungen – Brechungen. Frankreichbilder in deutschsprachigen Kulturkontexten* (edited by Marion George, Veronique Liard), in: *Frankfurter Kulturwissenschaftliche Beiträge*, vol. 16, Berlin 2011; *Dürrenmatt und die Weltliteratur – Dürrenmatt in der Weltliteratur* (edited by Marion George, Veronique Liard). München 2011. Research areas: German literary history 18<sup>th</sup> - 20<sup>th</sup> century, cultural relations between France and Germany.

E-mail: marion.george@univ-poitiers.fr

### **Otilia Huzum, Dr.**

Studii: Muzicologie, compoziție muzicală și teatru la Universitatea de Arte „G. Enescu Iași” (2002). Masterat în Arta actorului, Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografie „I.L. Caragiale” București (2004). Doctorat în teatrologie, subdomeniul pedagogie și psihosociologie teatrală, arta actorului, Universitatea de arte „G. Enescu” Iași (2011). Actriță la „Teatrul „V.I. Popa” Bârlad; lector universitar Universitatea de Vest din Timișoara. Publicații:

*Actorul și arta vorbirii scenice* (Editura Conphys, Râmnicu Vâlcea 2012).  
 Domeniu de cercetare: importanța vorbirii scenice  
 E-mail: otilahuzum@yahoo.com

Studien: Musikwissenschaft, Musikkomposition und Theater an der Kunstuniversität „G. Enescu” Jassy (2002). Master in Schauspielkunst an der Nationalen Universität für Schauspiel und Film „I.L. Caragiale” Bukarest (2004). Promotion im Bereich Theaterwissenschaften – Theaterpädagogik und –psychosozologie an der Kunstuniversität „G. Enescu” Jassy (2011). Schauspielerin am „V.I. Popa” Theater aus Bârlad; Lektorin an der West-Universität Temeswar. Publikationen: *Actorul și arta vorbirii scenice* (Editura Conphys, Râmnicu Vâlcea 2012). Forschungsschwerpunkt: Rolle der Bühnensprache  
 E-mail: otilahuzum@yahoo.com

Studies: Music and composition, theatre studies at the University of Arts „G. Enescu” Iași (2002). M.A. in acting at the National University for Theatre and Film „I. L. Caragiale” Bucharest (2004). PhD in theatrology – theatrical pedagogy and psychosociology at the University of Arts „G. Enescu” Iași (2011). Actress at the Theatre „V.I. Popa” Bârlad; lecturer at the West-University of Timișoara. Publications: *Actorul și arta vorbirii scenice* (Editura Conphys, Râmnicu Vâlcea 2012). Reseach area: importance of the stage language  
 E-mail: otilahuzum@yahoo.com

#### **Daniela Magiaru, Dr.**

Studii: Facultatea de Litere, secția română-engleză, Universitatea de Vest Timișoara (2003). Masterat „Literatura și mentalitățile”, Facultatea de Litere, secția română-engleză, Universitatea de Vest Timișoara (2005). Doctorat în filologie, Universitatea de Vest Timișoara, titlul tezei: *Modele dramatice: Eugène Ionesco și Matei Vișniec* (2008). Critic de teatru, traducător, profesor, consultant literar al Teatrului Maghiar de Stat „Csiky Gergely” Timișoara. Coordonator de programe de teatru pentru copii și tineret. Colaborator permanent al revistei „Orizont”. Publicații: articole publicate în „*Observator cultural*”, „*Teatrul azi*”, „*Vatra*”, „*Viața românească*”, „*Ideii în dialog*”; cronică dramatică în reviste culturale importante din România; studii în reviste și volume de specialitate din Belgia, Austria, Germania, Ungaria, Turcia; *Matei*



*Vişniec, mirajul cuvintelor calde*, Institutul Cultural Român, Bucureşti 2010.  
 Domenii de cercetare: literatura, teatru  
 E-mail: danielamagiaru@gmail.com

**Daniela Magiaru, Dr.**

Studien: Rumänistik und Anglistik an der Philologischen Fakultät der West-Universität Temeswar (2003). Master zum Thema „Literatur und Denkweisen“, West-Universität Temeswar (2005). Promotion an der West-Universität Temeswar mit der Dissertation *dramatische Modelle: Eugène Ionesco und Matei Vişniec* (2008). Theaterkritikerin, Übersetzerin, literarische Beraterin am Ungarischen Staatstheater „Csiky Gergely“ Temeswar. Projektleiterin für Kinder- und Jugendtheater. Ständige Mitarbeiterin an der Literaturzeitschrift „Orizont“. Publikationen: Beiträge in „*Observator cultural*“, „*Teatrul azi*“, „*Vatra*“, „*Viaţa românească*“, „*Idei în dialog*“; Theaterchroniken in Kulturzeitschriften aus Rumänien; Studien in Fachzeitschriften aus Belgien, Österreich, Deutschland, Ungarn, Türkei; *Matei Vişniec, mirajul cuvintelor calde*, Institutul Cultural Român, Bucureşti 2010. Forschungsschwerpunkte: Literatur, Theater  
 E-mail: danielamagiaru@gmail.com

**Daniela Magiaru, Dr.**

Studies: Romanian and English studies at the West-University of Timișoara. Master in „Literature and Mentalities“ at the West-University of Timișoara. PhD – doctoral studies with the theme: *Dramatic models: Eugène Ionesco și Matei Vişniec*. Theatre critic, translator, professor, literary consultant at the Hungarian State Theatre „Csiky Gergely“ Timișoara. Coordonator for children and youth theatre. Permanent colaborator at the „Orizont“ journal for literature. Publications: articole in „*Observator cultural*“, „*Teatrul azi*“, „*Vatra*“, „*Viaţa românească*“, „*Idei în dialog*“; theatre reviews in important cultural Romanian journals; studies in journals from Belgium, Austria, Germany, Hungary, Turkey; *Matei Vişniec, mirajul cuvintelor calde*, Institutul Cultural Român, Bucureşti 2010. Research areas: literature, theatre  
 E-mail: danielamagiaru@gmail.com

**Anne Kathrin Marquardt, Drd./Mag./M.A.**

Studii: Anglistică și Americanistică la Ecole Normale Supérieure de Lyon (2007). Masterat în Studii Europene la Freie Universität Berlin (2010).

Masterat în Anglistică și Americanistică la Ecole Normale Supérieure de Lyon (2011). Din 2012 studii doctorale despre teatrul lui Shakespeare. Publicații: *The Spectacle of Violence in Julie Taymor's Titus. Ethics and Aesthetics*, Trafo Verlag, Berlin, 2010. Domenii de cercetare: literatura renașterii în Anglia, receptarea operei lui Shakespeare.  
E-mail: ak.marquardt@gmail.com

Studien: Bachelor's Anglistik und Amerikanistik an der Ecole Normale Supérieure de Lyon (2007). Master Europawissenschaften an der Freien Universität Berlin (2010). Master Anglistik Amerikanistik an der Ecole Normale Supérieure de Lyon (2011). Ab 2012 Doktoratstudien zu Shakespeares Theater. Veröffentlichungen: *The Spectacle of Violence in Julie Taymor's Titus. Ethics and Aesthetics*, Trafo Verlag, Berlin 2010. Forschungsschwerpunkte: Britische Literatur der Renaissance, Shakespeare-Rezeption.  
E-mail: ak.marquardt@gmail.com

Studies: Bachelor's Anglistik and Amerikanistik at Ecole Normale Supérieure de Lyon (2007). Master's in European Studies at the Free University, Berlin (2010). M.A. in English and American literature at the Ecole Normale Supérieure de Lyon (2011). Starting in 2012: PhD student on Shakespeare's dramatic works. Publications: *The Spectacle of Violence in Julie Taymor's Titus. Ethics and Aesthetics*, Trafo Verlag, Berlin 2010. Research areas: British literature of the Renaissance, reception of Shakespeare's work.  
E-mail: ak.marquardt@gmail.com

#### **Eleonora Ringler-Pascu, Dr.**

Studii: Anglistică și Germanistică la Universitatea din Timișoara (1979). Doctorat despre teatrul lui Peter Handke - Universitatea din Viena (1997). Conferențiar la Departamentul: Muzică-Artele spectacolului – actorie (lb. română și germană) al Universității de Vest din Timișoara. Publicații: *Unterwegs zum Ungesagten. Zu Peter Handkes Theaterstücken „Das Spiel vom Fragen“ und „Die Stunde da wir nichts voneinander wussten“ mit Blick über die Postmoderne*, Peter Lang V., Frankfurt am Main, 1998; *Österreichisches Gegenwartstheater zwischen Tradition und Innovation*, Excelsior Art, Timișoara, 2000; *Österreichische Literatur ohne Grenzen. Gedenkschrift für Wendelin*

*Schmidt-Dengler*, (editat de Attila Bombitz, Renata Cornejo, Slawomir Piontek, Eleonora Ringler-Pascu), Praesens, Wien 2009; *Kurzdrama – Minidrama*, Excelsior Art, Timișoara 2009, *Drama der Antike*, Editura Universității de Vest, Timișoara 2010. Domenii de cercetare: teatrul austriac contemporan, teatrul minorității germane din Banat.  
E-mail: eleonora.ringlerpascu@gmx.de

Studien: Anglistik-Germanistik an der Universität Temeswar (1979). Promotion über Peter Handkes Theater - Universität Wien (1997). Univ.-Dozentin am Departement: Musik - darstellende Kunst - Schauspiel (rumänische und deutsche Sprache) der West-Universität Temeswar. Veröffentlichungen: *Unterwegs zum Ungesagten. Zu Peter Handkes Theaterstücken „Das Spiel vom Fragen“ und „Die Stunde da wir nichts voneinander wussten“ mit Blick über die Postmoderne*, Peter Lang V., Frankfurt am Main, 1998; *Österreichisches Gegenwartstheater zwischen Tradition und Innovation*, Excelsior Art, Timișoara, 2000; *Österreichische Literatur ohne Grenzen. Gedenkschrift für Wendelin Schmidt-Dengler*, (Hg. von Attila Bombitz, Renata Cornejo, Slawomir Piontek, Eleonora Ringler-Pascu), Praesens, Wien 2009; *Kurzdrama – Minidrama*, Excelsior Art, Timișoara 2009; *Drama der Antike*, Editura Universității de Vest, Timișoara 2010. Forschungsschwerpunkte: österreichisches Gegenwartsdrama, deutschsprachiges Theater im Banat.  
E-mail: eleonora.ringlerpascu@gmx.de

Studies: English and German studies at the University of Timișoara (1979). PhD - Doctoral studies about Peter Handke's theatre - University of Vienna (1997). Assistant professor at the Department: Music and Performing Arts – Acting (Romanian and German language) of the West-University of Timișoara. Publications: *Unterwegs zum Ungesagten. Zu Peter Handkes Theaterstücken „Das Spiel vom Fragen“ und „Die Stunde da wir nichts voneinander wussten“ mit Blick über die Postmoderne*, Peter Lang V., Frankfurt am Main, 1998; *Österreichisches Gegenwartstheater zwischen Tradition und Innovation*, Excelsior Art, Timișoara, 2000; *Österreichische Literatur ohne Grenzen. Gedenkschrift für Wendelin Schmidt-Dengler*, (edited by Attila Bombitz, Renata Cornejo, Slawomir Piontek, Eleonora Ringler-Pascu), Praesens, Wien 2009; *Kurzdrama – Minidrama*, Excelsior Art, Timișoara 2009;

*Drama der Antike*, Editura Universității de Vest, Timișoara 2010. Research areas: contemporary Austrian theatre, theatre of the German minority of Banat. E-mail: eleonora.ringlerpascu@gmx.de

**Mariana Irina Șarba, Drd.**

Studii: Canto - Muzică la Academia de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca (1990). Doctorand al Facultății de Teatru din cadrul Universității de Arte din Târgu Mureș. Solist vocal la Opera Națională Timișoara, lector universitar în cadrul Universității de Vest din Timișoara, secția română și germană. Domeniu de cercetare: teatrul muzical - ambivalența creatoare a artei actorului în cadrul spectacolului muzical.

E-mail: mariana\_sarba@yahoo.com

Studien: Gesang - Musik an der Musikakademie „Gheorghe Dima” Cluj-Napoca (1990). Doktorandin an der Hochschule für Theater, Kunstuniversität Târgu-Mureș. Solistin an der Staatsoper Temeswar, Lektorin an der West-Universität Temeswar. Forschungsschwerpunkt: Musiktheater – schöpferische Ambivalenz der Schauspielkunst

E-mail: mariana\_sarba@yahoo.com

Studies: Canto - Music studies at the Music Academy „Gheorghe Dima” Cluj-Napoca (1990). PhD student of the Theatre Faculty – University of Arts Târgu-Mureș. Vocal soloist at the Opera House from Timișoara, lecturer at the West-University of Timisoara. Research area: musical theatre - creative ambivalence of the performance art

E-mail: mariana\_sarba@yahoo.com

**Silviu Văcărescu, Drd.**

Studii: Artele spectacolului – Actorie, Facultatea de Muzică, Universitatea de Vest din Timișoara (2006); masterat în Programe audiovizuale, Facultatea de Film, Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografie „I.L. Caragiale” București (2009); Doctorand al Facultății de Teatru din cadrul Universității de Arte din Târgu-Mureș. Domeniu de cercetare: antropologie teatrală

E-mail: silviuvacarescu@yahoo.com

Studien: Darstellende Kunst – Schauspiel – Musikhochschule, West-Universität Temeswar (2006); Master in Audiovisuellen Programmen, Filmhochschule, Nationale Universität für Schauspiel und Film „I.L. Caragiale” Bukarest (2009); Doktorand an der Theaterhochschule der Kunstuniversität Târgu-Mureș. Forschungsschwerpunkt: Theateranthropologie  
E-mail: silviuvacarescu@yahoo.com

Studies: Performing Arts – Acting, Faculty of Music, West-University of Timișoara (2006); M.A. in Audivisual Programmes, Faculty of Film, National University for Theatre and Film „I. L. Caragiale” Bucharest (2009); PhD student of the Theatre Faculty – University of Arts Târgu-Mureș. Research area: theatrical anthropology  
E-mail: silviuvacarescu@yahoo.com

### **Irina Wolf, Dipl.-Ing.**

Studii: Informatica la Institutul Politehnic București (1981) și la Universitatea Tehnică din Viena (1990); liber profesionistă din 2007 – activități interculturale. Publicații: *Spiel mit dem Leben, Wie Rumänien das Theater neu entdeckt* (revistă culturală online „Aurora-Magazin“, Viena, 2008); *Die Exotik der Gegenwart, Theaterlandschaft Republik Moldau* (Theaterportal nachtkritik.de, Berlin 2009); *Das rumänische Theater nach 1989. Seine Beziehungen zum deutschsprachigen Raum* (editat de Alina Mazilu, Medana Weident și Irina Wolf, Verlag Frank & Timme, Berlin 2010); redactarea revistei culturale austriece „Aurora-Magazin”; colaboratoare la revistele de cultură *Teatrul Azi* și *Observator Cultural*. Domenii de cercetare: teatru de copii și tineret în România; tendințe actuale ale teatrului de limbă germană; teatrul din Republica Moldova.

E-mail: irinawolf10@gmail.com

Studien: Informatik am Polytechnischen Institut Bukarest (1981) und an der Technischen Universität Wien (1990); freiberuflich seit 2007 - grenzüberschreitende kulturelle Aktivitäten. Veröffentlichungen: *Spiel mit dem Leben, Wie Rumänien das Theater neu entdeckt* (online Kulturzeitschrift „Aurora-Magazin“, Wien 2008); *Die Exotik der Gegenwart, Theaterlandschaft Republik Moldau* (Theaterportal nachtkritik.de, Berlin 2009); *Das rumänische Theater nach 1989. Seine Beziehungen zum deutschsprachigen Raum* (Hrsg. von Alina Mazilu, Medana Weident und Irina Wolf, Verlag Frank & Timme, Berlin 2010); freie Redakteurin der österreichischen Kulturzeitschrift „Aurora-

*Magazin*“; freie Mitarbeiterin der rumänischen Kulturzeitschriften *Teatrul Azi* und *Observator Cultural*. Forschungsschwerpunkte: Kinder- und Jugendtheater in Rumänien, neue Tendenzen im deutschsprachigem Theater, Theater der Republik Moldau.

E-mail: irinawolf10@gmail.com

Studii: Informatics at the Polytechnic Institute Bucharest (1981) and at teh Technical University of Vienna (1990); freelancer since 2007 – intercultural activities. Publications: *Spiel mit dem Leben, Wie Rumänien das Theater neu entdeckt* (online cultural journal „Aurora-Magazin“, Vienna, 2008); *Die Exotik der Gegenwart, Theaterlandschaft Republik Moldau* (Theaterportal nachtkritik.de, Berlin 2009); *Das rumänische Theater nach 1989. Seine Beziehungen zum deutschsprachigen Raum* (edited by Alina Mazilu, Medana Weident and Irina Wolf, Verlag Frank & Timme, Berlin 2010); editor of the Austrian cultural journal „Aurora-Magazin“; collaborator at the cultural journals *Teatrul Azi* and *Observator Cultural*. Research areas: Romanian theatre for children and young people; new tendencies in the German theatre; theatre of the Republik of Moldovia.

E-mail: irinawolf10@gmail.com